CC BY NC SA

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

Creación orquestal de la obra para piano *Fantasía Romántica*, de Maruja Hinestrosa

Orchestral creation about Maruja Hinestrosa's *Fantasía Romántica* concert for piano and orchestra

Por: Julián Augusto Castro Gaviria[1],
Anthony Sebastián Chungana[2],
Andrés Felipe Gómez[3]

Artículo de investigación
Recibido: 15 de junio de 2018
Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Castro, J. A., Chungana, A. S. y Gómez, A. F. (2019). Creación orquestal de la obra para piano *Fantasía Romántica*, de Maruja Hinestrosa. *Música, Cultura y Pensamiento*, *8*(8), 132-147.

Resumen

Este artículo describe la orquestación de tres obras representativas de la compositora colombiana Maruja Hinestrosa, a partir de aspectos de su vida, y referentes académicos y estilísticos de su obra musical que destacan su trabajo artístico como compositora. Con un enfoque metodológico de investigación-creación se abarcaron diferentes técnicas de orquestación e instrumentación, tratados de importantes académicos del siglo XX, y distintas técnicas de ejecución instrumental, así como también un estudio de las principales técnicas orquestales empleadas por arreglistas a obras icónicas de la música colombiana. El análisis del repertorio seleccionado, la construcción histórica y el proceso de orquestación, representan un aporte a la pedagogía del quehacer orquestal nacional.

Palabras clave: Maruja Hinestrosa compositora, música y género, nacionalismo musical en Colombia, orquestación, fantasía.

Abstract

This article describes the orchestration of three representative works of the Colombian composer Maruja Hinestrosa, from aspects of her life, and academic and stylistic referents of her musical work that highlight her artistic work as a composer. With a methodological approach of investigation - creation, different techniques of orchestration and instrumentation, treatises of important academics of the XX century, and different

1 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Violonchelista de la Orquesta Sinfónica Institucional del Conservatorio del Tolima. Formador en el área de Violonchelo y Contrabajo en las EFAC de la Secretaría de Cultura de Fusagasugá.
2 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Docente de Educación Artística en la Institución Educativa Santa Teresita de Altaquer-Barbacoas.
3 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Director del coro polifónico Institucional del Conservatorio de Música y Canto del Huila. Formador en el área de técnica vocal de la misma institución.

techniques of instrumental execution were covered, as well as a study of the main orchestral techniques used by arrangers to iconic works of the Colombian music. The analysis of the selected repertoire, the historical construction and the process of orchestration, representa contribution to the pedagogy of the national orchestral task.

Keywords: Maruja Hinestrosa composer, music and genre, musical nationalism in Colombia, orchestration, fantasy.

Introducción

La función de la mujer en la música y en las artes, en general, ha sido discriminado a lo largo de la historia, debido a una tradición patriarcal fundamentada principalmente por la religión católica desde los años 1400 y 1500. Las mujeres que tuvieran el deseo de publicar un trabajo compositivo o de cualquier índole artístico lo hacían bajo el anonimato o firmaban sus obras con seudónimos masculinos por miedo a la discriminación o al repudio social, pues era derecho exclusivo del hombre, la creatividad y la expresión en el ámbito público (Mejía y Gutiérrez, 2007).

A partir de la primera mitad del siglo xx, las familias pudientes de Colombia, bajo la influencia de inmigrantes europeos radicados en el país, adoptaron la costumbre de dotar la sala principal de sus casas con un piano. De acuerdo con lo descrito, Barriga (2002) afirma:

> Según *El Semanario* de mayo 12 de 1886, se podría afirmar que era rara la casa en Bogotá en la que no se encontrara un piano. El hecho es que por cualquier calle bogotana, por donde quiera que uno pasara, se oía tocar un piano, por lo menos haciendo una escala (p. 13).

La interpretación de dicho instrumento se delegó a la mujer de la época como parte de sus oficios y quehaceres del hogar, ya que no estaba bien visto que las mujeres trabajaran o salieran de sus casas a lugares distintos de la Iglesia o el mercado, a menos que tuvieran el oficio de maestras; así que eran ellas quienes estaban a cargo de amenizar las veladas o reuniones de salón de sus maridos o las encargadas de tocar en los conciertos de caridad o eventos sociales de la ciudad.

La educación musical en Colombia, en las primeras décadas del siglo xx, aún no estaba contemplada como formación profesional; de hecho, casi los únicos oficios profesionales a los que podía aspirar una mujer eran los de maestra normalista o secretaria, como consecuencia de la tradición patriarcal de la época y a las cargas domésticas que debían asumir con el matrimonio. Por tal razón, las jóvenes colombianas accedían a la educación musical informal, en la comodidad del seno familiar, se contrataban profesores de piano y canto a domicilio que ofrecían sus servicios por el periódico. Esta educación debía instruir a las estudiantes, principalmente en los ritmos populares emergentes como el *pasillo* y el *bambuco*, para poder amenizar y divertir en las fiestas, reuniones y conciertos sociales. (Barriga, 2002). Tiempo después, en 1882, se fundó la Academia Nacional de Música, hoy conocida como el Conservatorio Nacional de Música, departamento de la Universidad Nacional de Colombia (contemporáneo con el Conservatorio del Tolima, fundado en 1906), posibilitando la educación musical como carrera profesional honrosa. Ambas instituciones abrieron inicialmente sus programas académicos en función de los hombres y no fue sino hasta 1887 que se abre una sección para mujeres en la Academia Nacional de Música bajo la dirección de la señora Carmen Gutiérrez de Osorio

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

(Bermúdez, 2000) y en el Conservatorio del Tolima en 1909, bajo la dirección de la señora Tulia de Páramo (Galindo, 2009).

De acuerdo con Martha Barriga, Jorge W. Price fundador de la Academia Nacional de Música, expresó en una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública:

> El inmenso bien que se le hace a la mujer por medio de la educación artística, y la nueva y honrosa carrera profesional que se le proporciona, bien merecen, señor ministro, los sacrificios de la señora directora y sus dignas colegas a favor del bello sexo colombiano (Barriga, 2002, p. 16).

En la Academia Nacional de Música se matricularon, inicialmente, 31 estudiantes de género femenino que se instruyeron en las cátedras de canto, piano, violín, teoría y solfeo; mujeres que se destacaron al poco tiempo en el ámbito académico musical colombiano. Esta propuesta educativa generada en el centro del país permeó distintas regiones y departamentos como Santander, Nariño y Tolima, entre otros, donde escuelas normalistas y colegios femeninos incluyeron en sus programas académicos, una primera formación musical en piano y canto coral. Es de esta forma como la mujer colombiana se abre camino en el medio musical como intérprete, maestra y compositora, como es el caso de Maruja Hinestrosa Eraso en quien se fundamenta este artículo.

Aproximación a la vida y obra de Maruja Hinestrosa

María de la Cruz Hinestrosa Eraso, conocida como "Maruja Hinestrosa", nació el 16 de noviembre de 1914 en la ciudad de Pasto (Nariño), y murió a la edad de 87 años, el 9 de enero de 2002. Fue compositora y pianista reconocida por su precocidad creadora, realizó su primer trabajo de meritoria calidad a la edad de 14 años, con la obra insignia del movimiento cafetero en Colombia titulada *El cafetero*.

Hija menor del matrimonio Hinestrosa Erazo; su ambiente hogareño siempre fue guiado bajo la batuta del arte, ya que sus padres Roberto Hinestrosa y Julia Erazo, eran personajes influyentes en la sociedad cultural de la región pastusa. Roberto, su padre, además de ser un distinguido abogado, era un virtuoso en instrumentos de cuerda como el tiple, el requinto y la guitarra. Julia Erazo, por su parte, fue una magistral educadora, cantante soprano y musicóloga. Por esta razón, se considera que el primer acercamiento musical y la vocación por la composición en la vida de Maruja, se gestó desde su hogar, ya que sus padres, además de todas sus labores y reconocimientos, ejercían de manera pasiva la composición musical.

Maruja continuó su proceso musical dentro de la educación primaria en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús y en el Liceo La Merced Mari Díaz de Pasto. Allí, dos monjas franciscanas: Celina Pereira y la madre Bautista, esta última de origen alemán, lideraron su formación musical en teoría y técnica pianística, pero rechazaron siempre la música "popular"[4], satanizando los ritmos ajenos a la práctica académica eurocentrista. Por tal razón, siempre que Maruja se disponía a interpretar esta música, lo hacía de manera oculta, casi como si fuera un pecado. Según Pazos Moncayo, referenciado por Martínez (2014) en el libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*, expresa que "la formación técnica de quienes seguían estudios de piano bajo modelos pedagógicos europeos en aquel entonces se fundamentaba principalmente en materiales como *El pianista virtuoso*, colección de sesenta ejercicios propuestos por el francés Charles-Louis Hanon" (p. 26). Junto a Hanon, el método pianístico del pedagogo austriaco Carl Czerny, fueron el fundamento de la técnica pianística de Maruja Hinestrosa.

En 1937, la compositora contrajo matrimonio con Jorge Rosero Rivera, prestigioso ingeniero electricista de la época que, dentro de sus logros de proceso industrial en su región, se destacó por la inauguración de la primera emisora del departamento, *Radio Nariño*. Con un hogar ya establecido, llegan para

4 Denominación de la compositora hacia su música.

completar esta familia de promotores de la ciencia y la cultura, sus tres hijos: Roberto Rosero Hinestrosa que siguió los pasos de su padre y los mellizos Jaime y Gloria Rosero Hinestrosa, contador y una reconocida pintora de acuarelas, respectivamente.

En los años treinta y cuarenta, la canción popular cobra fuerza en la radio difusión de Pasto al punto de volverse tendencia. Sencillo y magistral resultaba escuchar la vasta obra de la compositora, recopilada de esta manera:

Nacionalismo musical en Colombia

Tiene sus primeros cimientos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando músicos como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo retoman ritmos estandartes de la música popular, como el *pasillo* y el *bambuco*, con el objetivo de exaltar la identidad colombiana y acoger el ideal nacionalista surgente en el país tras varios postulados de líderes políticos de la época como Miguel Antonio Caro en la primera mitad del siglo XIX, seguido por Laureano Gómez en la primera mitad del siglo XX. Identidad entendida como un conjunto de atributos culturales que caracterizan una nación y establecida en Colombia después de la guerra de independencia con la fundación de la República, como lo describe Stuart Hall,

> Las identidades sufren transformaciones continuas y que lejos de estar eternamente fijadas en un pasado esencializado, están sujetas al "juego" continuo de la historia, la cultura y el poder. Lejos de estar basadas en la mera "recuperación" del pasado, que está esperando que lo descubran y una vez descubierto no daría un sentido eterno de seguridad en nosotros mismos (citado en González y Rueda, 2008, p. 25).

La construcción del nacionalismo colombiano retomó, principalmente, músicas de la zona andina, obedeciendo al dominio centralista que se gestaba en el país basado en un modelo paralelo eurocentrista.

Recopilación de las obras de Maruja Hinestrosa

Pasillos	✓ **El cafetero** ✓ **Picardía** ✓ **Gloria** ✓ **Cochise, deportista o campeonísimo** ✓ **Serenata colombiana** ✓ **Destellos** ✓ **Nuevo amanecer** ✓ **Sarita mía**	Fantasías	✓ **Concierto en Si menor** ✓ **Fantasía española**	Baladas	✓ **Pobre de mí** ✓ **Madre mía** ✓ **Todos llevamos una cruz**
Boleros	✓ Ciegamente ✓ Alma mía ✓ Eco lejano ✓ Navegando ✓ Cruel amargura ✓ Vuélveme a querer ✓ Angustia	Tangos	✓ Amigo mío ✓ Nos dan las doce ✓ Reproche ✓ Vacío	Bambucos	✓ La molienda ✓ El ingenio El guaranal
Valses	✓ Las tres de la mañana ✓ Valle de Atriz ✓ La flor de la montaña ✓ Dulce sueño ✓ Suite de 4 valses: ✓ Al Galeras, a la mujer, a los hombres y al paisaje nariñense	Aires latino-americanos	✓ Arroyito pampero -cueca chilena ✓ Yaguarcocha -sanjuanito ecuatoriano ✓ Lamento africano -son cubano ✓ Mi viejo guardián "El Galeras"- ranchera	Otras	✓ La nazarena -jota española ✓ Bosquejos Húngaros ✓ Ave María ✓ Saudades, melodía en Fa ✓ Ensueño ✓ El recuerdo Bandera azul -himno ✓ Idilio-slow

Fuente: Castro, Chungana y Gómez, 2017.

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

En la segunda mitad del siglo XIX, se entendía como música nacional, la interpretación de ritmos andinos como bambucos, pasillos y música de salón como contradanzas, valses, mazurcas y polkas, y a la publicación de partituras de dichas músicas. Víctor Rosales (citado en Figueroa, s.f.) afirma:

> Los principales aires musicales, exclusivos de Colombia son: el bambuco, que posee un ritmo extraño como perfecto; el torbellino, derivado de aquél; el bunde, el pasillo y la guabina. Todos estos son aires autóctonos y se explotan como piezas instrumentales y como canciones (p. 10).

Los primeros intentos en la definición de la música nacional se centraban en la diferenciación entre música popular o *mesomúsica* (Vega, 1997) y música académica. Entendiendo por música popular los aires tradicionales de la región andina colombiana y la mesomúsica, las melodías con o sin texto, utilizadas para el esparcimiento en danzas de salón, ceremonias, juegos, aceptadas por el oyente moderno (Martínez, 2014).

Revisión de tratados de orquestación y obras representativas del siglo XX

Para contextualizar la fundamentación metodológica del proceso de investigación-creación abordada con las obras de Maruja Hinestrosa, se presenta una revisión a los tratados de orquestación del siglo XX y obras más representativas de sus creadores, como marco teórico a las técnicas y recursos implementados (véase figura 1).

Ficha técnica tratado de orquestación No. 1

Grand traité d´instrumentation et d´Orchestration modernes - A treatise on modern instrumentation and orchestration

Autor: Hector Berlioz
Fecha: 1844/1882/1904
Editorial: Novello Ewer & Co.
Lugar: London, New York
Idiomas: inglés y francés
Nota: se referenció la versión traducida al inglés de dicha editorial.

Louis Hector Berlioz, nació el 11 de diciembre de 1803 en La Côte-Saint-André, en Isère, cerca de Grenoble, Francia; murió el 8 de marzo de 1869 en París, a los 66 años de edad. Su vida se desarrolla a través de una alegre infancia al lado de su padre (un reconocido médico, famoso por sus trabajos con acupuntura) quien fue el encargado de inculcar su pasión por la música y la literatura; de ahí su virtuosismo en la guitarra romántica y sus líricos discursos para desarrollar tan poéticamente sus futuras melodías.

Ya en su adolescencia, Berlioz emuló a su padre matriculándose en la Facultad de Medicina con resultados negativos, pues su verdadera vocación era la música y la literatura. El padre decepcionado le retiró todo apoyo económico, por cuya razón Berlioz se vio obligado a matricularse en el Conservatorio de París. Allí obtuvo el Premio Roma otorgado por el instituto francés con la obra *La última noche de Sardanápalo* en 1830, lo que le dio la posibilidad de seguir sus estudios gracias al apoyo económico que ofrecía el galardón. Además de sus composiciones, para poder mantenerse, daba clases de música y escribía crítica literaria y musical (Holoman, 1989).

Un espíritu romántico como el suyo, inmerso en el *spleen* del opio francés, no se salvaría fácilmente del dolor de *Las desventuras del joven Werther,* sentimiento plasmado en una de sus más grandes obras la *Sinfonía fantástica,* obra autobiográfica donde expresa su desventura con un amor idílico y lejano.

> Fue tal el éxito conseguido por la *Sinfonía fantástica* que inmediatamente se consideró a su autor a la misma altura que Beethoven, comparación exagerada pero que ilustra a la perfección la originalidad de la propuesta de Berlioz, en una época en que muchas de las innovaciones del músico de Bonn aún no habían sido asimiladas por público y crítica (Beltrán, http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/marzo/berlioz.-hoy-8-de-marzo-de-1869-muere-el-compositor-frances-hector-berlioz).

Obra musical: la orquesta para Berlioz se convirtió en su motor principal de creación. La ilusión de instituir una orquesta poética lo llevó a nutrirla de una riqueza extrema, habitada hasta el paroxismo de una gran paleta de recursos tímbricos como colores. Mezclas sonoramente novedosas que mediante su arduo trabajo orquestal pudo desarrollar y refinar en su *Tratado de instrumentación y orquestación moderna (1944)*, su más lograda obra teórica. Allí, el autor reflexiona acerca de cada instrumento de la orquesta de manera individual y argumenta su aporte tímbrico en la mezcla orquestal. También incluye una breve descripción de cómo ha funcionado la orquesta a través de la historia y una breve descripción de estilo de dirección en la época del compositor. Este

tratado fue revisado en 1904 por Richard Strauss, para finalmente agregar los instrumentos modernos como los saxofones. La obra desarrolla los principios de la orquestación. En el material no se observaron ejercicios complementarios.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 2

Principios de orquestación
Autor: Nicola Rimsky-Korsakov Fecha de traducción: 1946 Editorial: Ricordi America S.A. E.C. Lugar: Buenos Aires, Argentina Idioma: español Nota: se trabajará sobre la traducción al español de dicha editorial. No se tiene registro de la obra en su estado e idioma original.

Nicola Rimsky-Korsakov nació el 18 de marzo de 1844 en una tranquila aldea cerca de San Petersburgo llamada Tikhvin, murió en Lyubensk el 21 de junio de 1908. En vida, Korsakov formó parte del grupo de los cinco grandes de Rusia. Compositores como Balakirev, Borodin, Cui y Musorgski fueron sus maestros, ampliando en él los conocimientos adquiridos de manera autodidacta, para finalmente convertirse en el más grande de sus cinco compañeros, gracias a obras como *Scherezade, Capricho español, Sadko, La leyenda del zar Saltán*, entre otras (Schonberg, 2007).

De familia perteneciente a la aristocracia rusa gracias a las labores que ejercían en la fuerza naval, fue impulsado por esta desde muy niño en el arte, más específicamente en el piano, pero sus verdaderas pasiones eran otras: la literatura y el mar; así se embarcó en su juventud en las fuerzas militares navales, entregándose al mar, donde tal vez allí gracias a la fuerza poética de la vida marina y a su mitológica sinestesia, fue el primer ruso en componer una sinfonía. Sus triunfos en su voluminosa creación, estuvieron apoyados por su labor pedagógica, labor que ejerció de manera sobresaliente en varias escuelas de música, donde fue maestro de futuros grandes compositores como Prokofiev y Stravinsky. Por esta razón, el deseo arduo de dejarle al joven estudiante, un volumen de seis tratados orquestales, como lo declaran sus propias palabras, Korsakov afirmó en 1891:

> Me he esforzado en mostrar la manera de realizar un timbre querido, la homogeneidad deseable, la fuerza necesaria, y especificar también, el carácter y la manera de ser de las figuras, dibujos, ornamentos, más especialmente propios a cada instrumento o a cada grupo de la orquesta (citado en Ed. Ricordi Americana, 1946, p. 1).

Obra: en *Principios de orquestación* el mismo Korsakov, establece sus axiomas: i) No hay timbres feos en la orquesta, ii) Toda composición debe escribirse de manera que pueda ejecutarse fácilmente, iii) cuanto más fáciles sean las partes para los ejecutantes, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor y iv) El mejor recurso será siempre leer las partituras y oír con las partituras en mano, las ejecuciones orquestales.

Esta obra es un compendio de recursos para personas autodidactas, ya que así fue el principio de su formación antes de conocer a Balakirev; por ende, además de la posibilidad de colores que ofrece en sus seis capítulos, ayuda a evitar lo que él considera *los extravíos de los tres primeros periodos* cuando se trabaja esta materia de manera solitaria: i) El periodo durante el cual se concentra sobre los instrumentos de percusión, de donde se cree que depende enteramente la belleza del sonido y en los cuales se pone todas sus esperanzas —es el grado inferior—, ii) El periodo donde se abusa del uso del arpa, duplicando en ella todos los acordes de la orquesta y iii) El amor excesivo hacia las maderas y los cobres, dejándole un papel secundario a las cuerdas, como duplicación con *sordina* o *pizzicato*. Este material presenta ejercicios bajo composiciones del mismo autor.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 3

Orchestration
Autor: Walter Piston Fecha: 1995 Editorial: W. W. Norton and Company Lugar: New York Idioma: inglés Nota: no hay traducción al español

Walter Piston nace el 20 de enero de 1894 en Rockland, Maine, Estados Unidos, muere el 12 de noviembre de 1976 en Massachusetts. Fue prolífero compositor y teórico de los Estados Unidos. Estudiante brillante de la Universidad de Harvard, obtuvo una magnífica beca donde se pudo formar al lado de la maestra Nadie Boulanger en la ciudad de París. A su regreso a los Estados Unidos, es encargado de la cátedra de composición en la misma universidad que le otorgara la ya mencionada beca, esta labor

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

la ejerció hasta 1959. Además de su amplio legado como compositor, elaboró tratados para los más grandes temas que influyen en la música: tratados de armonía, contrapunto y, finalmente, el de orquestación (Randel, 1996).

Obra: de las tres obras cumbres de la teoría de Piston, la más solicitada y elogiada ha sido la de orquestación. Fue compuesta en la etapa más madura del compositor, siguiendo de manera consecuente los tres pilares básicos del estudio de la teoría musical, comenzando por la armonía, luego contrapunto, para finalizar con el estudio extenuante de la orquestación. La obra se desarrolla mediante una introducción a cada sección que conforma la orquesta para, finalmente, ofrecer información específica sobre cada instrumento. En la segunda parte del libro se reflexiona acerca de las combinaciones según las texturas (unísono orquestal, melodía y acompañamientos, melodía secundaria, escritura de partes, texturas contrapuntísticas, acordes y texturas complejas). La tercera parte del texto se desarrolla en el título *Problemas en la orquestación*, donde se reflexiona sobre los problemas habituales de orquestadores principiantes y sobrepone las posibles soluciones.

Aunque es mucho más elemental para aprender de manera autodidacta comparada con el tratado de Adler, el estudiante deberá conseguir, por otros medios, los audios de los ejemplos expuestos en el libro.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 4

Orquestación artística

Autor: Alan Belkin
Fecha: 2001
Editorial: Alan Belkin 2001 Serie Online
Lugar: Montreal
Idioma: inglés y español
Nota: se trabaja con la traducción de Camilo Bustamante Reyes

Alan Belkin es compositor, pianista y organista, nacido el 5 de julio de 1951 en Montreal. Más allá de la elaboración de sus obras, el legado principal de Belkin es el aporte que hace a la pedagogía musical, compilándolo en una serie de tratados que abordan desde la armonía, orquestación, hasta la simulación orquestal. Uno de los principales recursos de divulgación de sus conceptos ha sido por medio de sus famosas páginas web, allí puede encontrarse toda su obra compositiva y teórica. Desde 1984 es profesor de composición y teoría de la Universidad de Montreal (en línea https://www.musiccentre.ca/node/37405/biography).

Obra: la orquestación para Belkin es "la composición a través de los timbres" y van hacia delante de los tratados anteriores en el sentido de buscar los aportes tímbricos en la forma de la obra. En *Orquestación artística*, la distribución del libro se presenta en dos partes: en la primera se explican los temas básicos para la orquestación y, en la segunda parte, se exponen las técnicas de orquestación. Finalmente, Belkin propone una lista de chequeo donde define una buena orquestación. Los pasos deben ser los siguientes:

- ✓ Tener sentido formal: los cambios de orquestación deben llegar en los lugares apropiados, con grados apropiados de contraste.
- ✓ Suministrar la suficiente variedad y frescura de color para mantener el interés.
- ✓ Reforzar el fraseo.
- ✓ Asegurar la claridad de los diferentes elementos musicales. Cada elemento debe ser audible.
- ✓ Asegurar que cada elemento contribuya a algo individual, otorgando aquello que Richard Strauss llama la participación "espiritual de los músicos" (refiriéndose al estilo polifónico de Wagner, en el prólogo a su revisión del tratado de Berlioz).
- ✓ Ser tan fácilmente tocable como sea posible, siempre usando los medios más simples para crear el efecto deseado.
- ✓ Crear riqueza (normalmente a través de múltiples planos sonoros).
- ✓ Tener carácter definido.
- ✓ Usar el conjunto entero eficazmente.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 5

Samuel Adler (2002). *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton and Company.

Samuel Hans Adler nace en Mannhein, Alemania, en una familia judía de cantantes, el 4 de marzo de 1928. Su padre, Hugo Chaim Adler, fue un reconocido cantante, que por motivos laborales debió trasladarse junto con su familia a los Estados Unidos de América, donde el pequeño Adler seguirá los pasos de su padre hasta llegar a ser la eminencia que es hoy. Samuel Adler es compositor y director de orquesta, sumando a esta labor, su vocación docen-

te desde 1997 en la Facultad de Composición Musical de la Juilliard School en New York. Entre sus maestros se encuentran: Aaron Copland, Paul Hindemith y Walter Piston. Su obra abarca gran variedad en estilos de música contemporánea para muchos formatos, desde musical vocal hasta sinfonías, además de piezas para instrumentos solistas y óperas (en línea: https://www.samuelhadler.com/biography). *The study of orchestration* está catalogado, actualmente, como el libro más completo en esta materia. Este libro presenta en sus diferentes capítulos, las secciones que forman la orquesta, allí se tratan temas de los diferentes instrumentos como su origen, sus nombres en diferentes idiomas, construcción, afinación, digitación, registros, técnicas extendidas y particularidades de los instrumentos. También se incluyen breves capítulos acerca de la escritura para las diferentes secciones de la orquesta. Esta obra se complementa con un libro adicional de trabajo para las clases —*Workbook*—; en esta se incluyen exámenes y hojas de ejercicios sobre los diferentes temas tratados en el libro. Además de ofrecer como material adicional, un conjunto de audios divididos en seis CD, donde se presentan los ejemplos de las sonoridades de los instrumentos y pequeñas piezas de las grandes obras maestras para un mejor entendimiento del tema de orquestación tratado.

Algunas técnicas de orquestación en la música sinfónica colombiana

Tutti a multi-octava: en esta técnica se trabaja la duplicación a octavas de un solo elemento para producir amplitud, exaltar la importancia de algún pasaje o enfatizar el clímax de una obra. En este ejemplo de *La gota fría* del compositor Emiliano Zuleta con arreglo de Victoriano Valencia, hay un evidente Tutti a multi-octava en el inicio de la obra; con esta técnica el arreglista busca un comienzo imponente y firme, que es característica de esta técnica (véase figura 2).

Parte real y parte escrita: esta textura es la base de la distribución de los sonidos de la orquesta. En el ejemplo de *Ay mi llanura* del compositor Arnulfo Briceño con arreglo orquestal de Eduardo Carrizosa, se realiza el trabajo de la distribución sobre un acorde base de Re mayor, que en este caso sería la escritura real, la magia de esta melodía se resume en tres notas. El trabajo del arreglista a la hora de proponer la distribución sería la textura de la parte escrita (véase figura 3).

Textura completa: esta textura se caracteriza porque toda la masa instrumental en *Tutti*, realiza el mismo ritmo y movimiento proporcionando solidez orquestal. Esta es una técnica fundamental para evocar momentos climáticos. En el siguiente ejemplo, se tomará de nuevo un fragmento de *La gota fría* del compositor Emiliano Zuleta con arreglo del maestro Victoriano Valencia, donde se evidencia la textura completa, apoyada por dinámicas y a los acentos (véase figura 4).

Contrapunto: esta textura se aplica en pasajes de textura polifónica y en momentos de contraste a través del movimiento independiente de dos o más voces. En el siguiente ejemplo, se toma como referencia la obra del compositor Luis Enrique

Figura 1. Línea del tiempo de grandes orquestadores
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

Figura 2. "La gota fría"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Aragón sobre un arreglo orquestal del maestro Sergio Sánchez, donde se realiza un fugato a cuatro voces. En principio, el sujeto es interpretado por el fagot (Do menor) durante cuatro compases, posteriormente el oboe entra con una respuesta tonal a la quinta (Sol menor) y en el compás 9 el clarinete en Bb remota el sujeto a la octava. Finalmente, la flauta toma el papel de oboe y retoma el sujeto 1 de la misma manera, a la quinta (véase figura 5).

Acordes: para esta textura, es necesario conocer las características técnicas y tímbricas de los instrumentos que componen la orquesta, también es fundamental conocer mezclas instrumentales para crear homogeneidad. En este caso, para *Pueblito viejo* del compositor José A. Morales con arreglo orquestal de Alfredo Mejía Vallejo, se trabaja sobre la familia de cuerdas. Esta mezcla tímbrica es realizada por las cuerdas, siendo esta la familia más homogénea dentro de la orquesta; de este modo se hace sencilla y claramente la base armónica de la obra mediante una estructura de acordes sobre estos ocho compases (véase figura 6).

Segunda voz: esta técnica se usa para hacer diálogos entre las melodías. Para este ejemplo, se toma nuevamente la obra *Pueblito viejo* del compositor José A. Morales con arreglo orquestal del maestro Alfredo Mejía; en esta técnica, la melodía es trabajada sobre el violín. En los tiempos pasivos de la melodía, el arreglista elabora una segunda voz llevada en este caso por la flauta que justo antes de terminar la voz principal se vuelve activa, exaltando y dándole la entrada en el siguiente compás a la melodía principal (véase figura 7).

Melodía y acompañamiento: para esta textura se necesitan dos planos: un primer plano que realiza la melodía y un tercer plano que interpreta el acompañamiento. En el siguiente ejemplo de *Colombia, tierra querida* del compositor Lucho Bermúdez con arreglo del maestro Gómez Prada, se trabaja el primer plano sobre el violín primero y las dos flautas;

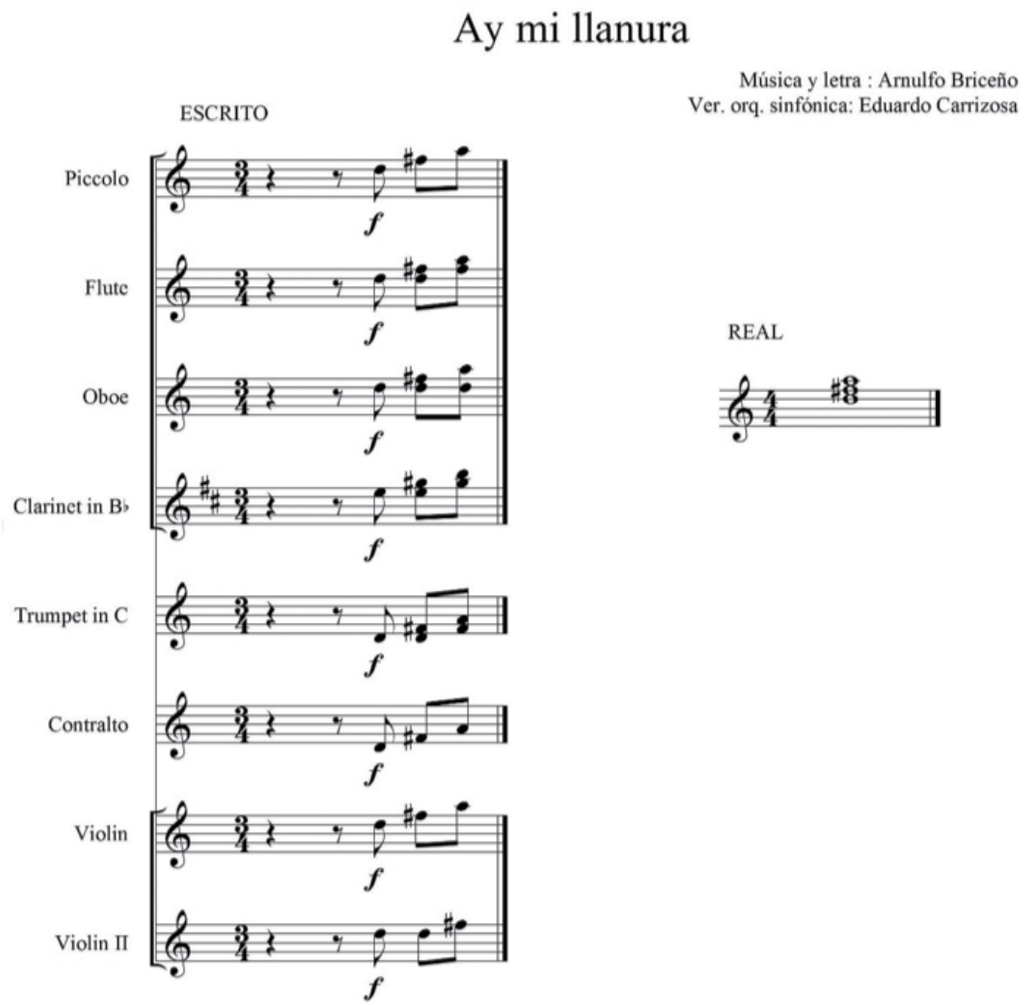

Figura 3. "Ay mi llanura"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

esta melodía se mueve a través de un acompañamiento armónico que produce la homogeneidad de las cuerdas, esta base armónica funcionará como segundo plano o acompañamiento (véase figura 8).

Fases del proceso de creación

Búsqueda de fuentes: en este proceso de búsqueda se consultaron los manuscritos de Maruja Hinestrosa, así como grabaciones en LP en versiones de la propia compositora y de agrupaciones de diferentes formatos instrumentales como la del Trío Martino, con la interpretación de la obra *La flor de la montaña*.

Basados en dicho material y en entrevistas realizadas a Jaime Rosero, hijo de Maruja Hinestrosa, y al maestro Luis Gabriel Mesa, autor del libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (Martínez, 2014), se estableció el contexto social vivido por Maruja Hinestrosa al momento de componer estas tres obras. Sobre estos soportes, se analizaron detenidamente los aspectos formales, armónicos, rítmicos y melódicos de las obras consideradas para el estudio. Como fuentes secundarias, se retomaron las transcripciones, arreglos y audios hechos por Luis Gabriel Mesa Martínez y la orquestación realizada por Raúl Rosero sobre la obra *Fantasía sobre aires colombianos*.

Orquestación de la obra *Fantasía sobre aires colombianos*

Se seleccionó esta obra como el eje del trabajo de investigación-creación, ya que era el sueño de la compositora Maruja Hinestrosa ver reflejado el bosquejo para piano, que en los años cincuenta empezó, en un concierto para piano acompañado de orquesta. Para la realización de la orquestación,

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

Figura 4. "La gota fría"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

se estudiaron los diferentes tratados de la literatura musical universal y, asimismo, las técnicas de instrumentación y orquestación que se han aplicado sobre el repertorio de música tradicional colombiana. Se tomó como referencia la orquestación ya realizada por Jaime Rosero sobre esta obra, que finalmente no fue aceptada dentro del ámbito musical por su ostentosidad orquestal y tímbrica y sus reelaboraciones de los pasajes ya establecidos, convirtiendo esta composición prácticamente en variaciones sobre la *Fantasía para piano* de Maruja Hinestrosa.

Esta orquestación toma como referencia auditiva las versiones interpretativas de Luis Gabriel Mesa Martínez y de la compositora Maruja Hinestrosa. Una vez en medio Digital Finale, se creó el guion ampliado sobre tres pentagramas para piano indicando las maderas, los metales y las cuerdas de la orquesta, para tener un bosquejo primario de lo que se quería hacer con la orquesta. Ya con la idea sobre los tres pentagramas, se creó el formato orquestal total y se dio inicio a la labor creativa con los diferentes recursos tímbricos de la orquesta. En el transcurso del proceso, se reiteró la dialéctica de las ideas primarias que se tenían anteriormente sobre los tres pentagramas. El trabajo constante fue la clave para la orquestación final, ya que las variables tímbricas pueden ser casi infinitas.

Figura 5. "El beso que le robé a la luna"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Figura 6. "Pueblito viejo"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Se complementó este trabajo orquestal con el estudio de los diferentes aires que contiene la obra como el *bambuco*, la *guabina* y el *pasillo*, buscando con ello una interpretación estilística concordante, sobre todo, en sección de la percusión. Este fue un trabajo adicional al primer proceso sobre la orquesta. Finalmente, se consideró el trabajo detallado sobre las indicaciones dinámicas que debe formar parte del rigor de todo trabajo orquestal (véanse figuras 9, 10 y 11).

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

Figura 7. "Pueblito viejo" (segunda voz)
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Figura 8. "Colombia, tierra querida"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Figura 9. Guion ampliado de la obra: "Fantasía sobre aires colombianos"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

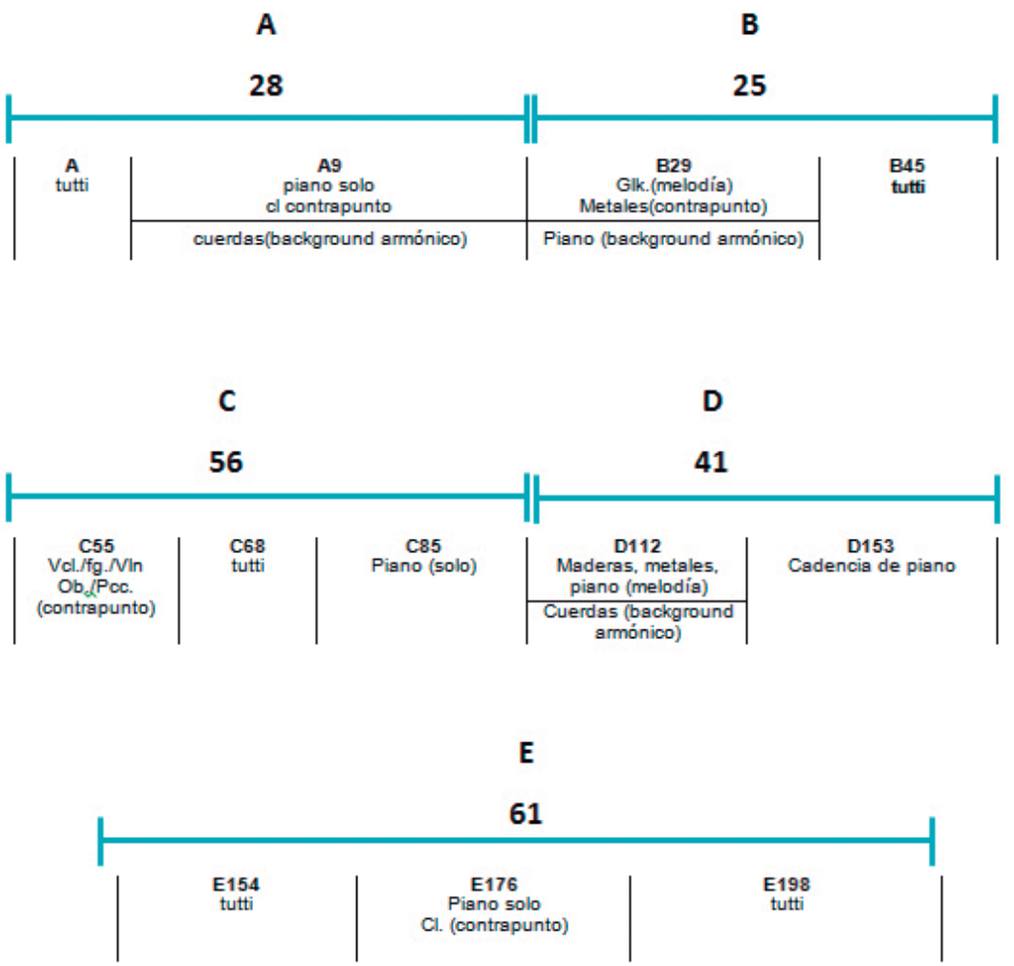

Figura 10. Sketch de la obra: "Fantasía sobre aires colombianos
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO • NOVIEMBRE 2019
VOL. VIII(8) | 132-147. ISSN- 2145-4728; ISSN-E 2665-2382

Figura 11. Score de la obra: "Fantasía sobre aires colombianos"
Fuente: Castro *et al.*, 2017.

Conclusiones

El presente artículo se enfocó en presentar una aproximación a la vida y obra de la compositora nariñense Maruja Hinestrosa, para luego analizar y aplicar las diferentes técnicas de instrumentación y orquestación sobre su obra *Fantasía sobre aires colombianos* (concierto para piano y orquesta) como un proceso de investigación-creación. La elaboración de la música en físico (*score*, particellas y guía de dirección), contó con la interpretación de la obra a cargo de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima el 8 de junio de 2017, bajo la dirección de autores. Ha sido pertinente el desarrollo sobre tratados de instrumentación y técnicas de orquestación aplicada a una parte del repertorio colombiano.

A través de la monografía *Orquestación para formato sinfónico de las obras: "Fantasía sobre aires colombianos", "La flor de la montaña", "Las tres de la mañana"* de Maruja Hinestrosa, que ha dado origen a este artículo, puede concluirse que en los estudiantes de música, enfrentados al proceso de la orquestación, debe imperar el conocimiento total de las raíces musicales, para que, por medio de los diferentes recursos que la academia brinda, puedan emprender con fluidez el proceso de divulgación que la cultura musical necesita.

Referencias

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, S. A.

Aretz, I. (1977). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.

Banco Virtual de Partituras. (2008). *Trozo no. 62 Op. 38 No. 7*. Bogotá: Scoremusial Ltda.

Barriga, M. L. (2002). *La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920*. Popayán: Universidad del Cauca.

Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Mvsica.

Cano, R. L. y Opazo, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Carse, A. (1964). *The history of orchestration*. New York: Dover.

Castro, J. A., Chungana, A. S. y Gómez, A. F. (2017). *Orquestación para formato sinfónico de las obras: "Fantasía sobre aires colombianos", "La flor de la montaña", "Las tres de la mañana", de Maruja Hinestrosa*. Monografía. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Duque, E. A. (2013). *Banco Virtual de Partituras*. Obtenido de Plan Nacional de Música para la Convivencia: http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/trozo_gu_pge.pdf.

Figueroa, M. V. (s.f.). Música e identidad en los inicios de la República. *Entre Artes*.

Fundación Juan March. (s.f.). *Todos tocan juntos: la historia de la orquesta*. Obtenido de Guía didáctica para el profesor: http://www.march.es/musica/jovenes/todos-tocan-juntos/orquesta.asp.

Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida*. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Georgiou, C. A. (2012). Perspectives of music publishing in the twenty-first century: The death of the editor? *Hellenic Journal of Music Education, and Culture*.

González, P. y Rueda, E. (2008). *Investigación interdisciplinaria. Urdimbres y tramas*. Bogotá: Magisterio.

Hadeir, A. (1988). *Cómo conocer las formas musicales*. Madrid: Edaf.

Holoman, K. (1989). *Berlioz. A musical biography of the creative genius of the Romantic era*. Cambridge: Harvard University Press.

Korsakov, N. R. (1946). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Major Orchestra Librarian's Association (MOLA). (1993). *Guía para la preparación de música*.

Martínez, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Panamericana Ltda.

Mayorga, R. H. (2015). *Adaptación de la música del litoral atlántico para orquesta sinfónica*. Bogotá.

Mejía, M. S. y Gutiérrez, D. G. (2007). Presencia y escencia de la mujer en la música. Santander (1900-1970). *Artes y Literatura*.

Molano, E. S. (s.f.). *Colombia a su alcance*. Planeta Colombiana Editorial.

Morales, G. A. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Santafé de Bogotá: Panamericana.

Pietro, J. (2006). *La metafísica y la fantasía o el extraño caso de Macedonio y Borges*. Cahiers.

Pla, F. L. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical.

Randel, D. (1996). The Harvard Biographical dictionary of music. Massachusetts: Cambridge University.

Rengifo, L. F. (2008). *Intermezzo No. 4. Luis A. Calvo*. Bogotá: Scoremusical Ltda.

Rimsky, K. (1891). *Principios de orquestación*. (Edición en español, 1946). Buenos Aires. Ricordi.

Rodríguez, J. M. (2011). Métodos de investigación cualitativa. *Silogismo, más que conceptos*, 9.

Schonberg, H. C. (2007). *Los grandes compositores*. (Traduc. Aníbal Leal). Barcelona: Ma Non Troppo.

Vega, C. (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena, 51*(188), 75-96. Consultado de HYPERLINK "https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13669/13951" \t "_new" https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13669/13951 .

Valencia, V. F. (2004). *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Asociación Cultural Artesano.

Valencia, V. F. (2005). *Cartilla de arreglos para banda, nivel 1*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Vargas, C. A. (2012). *El arte de la investigación* - Creación. *Pesquisa*, 15.