

# Apuntes de orquestación

## para agrupaciones de plectro y guitarras

Ángel Pozo



|                                                 |           |
|-------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introducción</b>                             | <b>3</b>  |
| <b>Parte I. Los instrumentos de la orquesta</b> |           |
| Consideraciones generales                       | 4         |
| 1. Los instrumentos de púa                      | 4         |
| La bandurria                                    | 13        |
| El laúd                                         | 19        |
| 2. La guitarra                                  | 22        |
| 3. La guitarra baja                             | 29        |
| <b>Parte II. Orquestación</b>                   |           |
| 1. El unísono orquestal                         | 31        |
| 2. Melodía con acompañamiento                   | 32        |
| 3. Melodía, ritmo y fondo armónico              | 43        |
| 4. Dos elementos melódicos                      | 49        |
| 5. Contrapunto                                  | 54        |
| <b>Conclusión</b>                               | <b>58</b> |
| <b>Bibliografía</b>                             | <b>59</b> |
| <b>Obras citadas</b>                            | <b>59</b> |

## Introducción

Las agrupaciones de cuerda pulsada están viviendo hoy un importante auge gracias a la especialización de sus músicos y al cada vez más amplio catálogo de repertorio original. Son ya muchas las orquestas que centran su programación en obras pensadas por y para ellas y que, al apostar por un repertorio propio, contribuyen a configurar, reforzar y difundir la personalidad distintiva que las hace singulares frente a otras manifestaciones musicales (bandas, rondallas, conjuntos de cámara...).

Estos apuntes que presentamos están pensados precisamente para facilitar a los compositores material de base que ayude (y anime) a la hora de escribir para las agrupaciones de plectro y guitarra. Es este un campo sobre el que no se ha escrito apenas y que creemos imprescindible para la creación de repertorio nuevo, pues el desconocimiento de nuestros instrumentos es uno de los principales problemas al que se enfrenta cualquier compositor.

Hemos dividido el trabajo en dos partes: en la primera tratamos cada instrumento por separado: tesitura, afinación, técnica..., y en la segunda damos algunas pistas y ejemplos de su utilización dentro de la orquesta, empezando (a la manera de Piston) por los casos más sencillos de melodía al unísono y terminando con texturas más complejas. Para ello utilizamos ejemplos extraídos de partituras de libre acceso, obras publicadas por la editorial OLDF que dirige y coordina la orquesta laudística Daniel Fortea, de Nules (Castellón), junto al Ayuntamiento de la ciudad, y algunas muestras de composiciones y orquestaciones propias.

Las indicaciones sobre instrumentos y orquestación están pensadas tomando como referencia las posibilidades del músico (y, por ende, la orquesta) amateur o con estudios medios. Somos conscientes de las limitaciones que imponemos así a estos apuntes, pero nuestro objetivo no pretende ser más que un primer acercamiento, nada meticuloso, a lo que debería ser un estudio pormenorizado y riguroso de cada instrumento, su técnica y posibilidades, así como de su aprovechamiento en la orquesta.

Así, este pequeño método de iniciación deja la puerta abierta a sucesivas revisiones y correcciones que amplíen y perfeccionen su contenido. Vayan, de momento, estas primeras pinceladas que esperamos resulten de utilidad a aquel que quiera acercarse a la cuerda pulsada.

## Parte I. Los instrumentos de la orquesta

Debido a la enorme variedad que hay de instrumentos de púa, es imposible definir y fijar de forma precisa la plantilla de una orquesta de plectro: mandolinas, bandurrias, domras, liu jin, bandolas, pipas, laúdes, mandolas, mandoloncellos... aunque es verdad que la mandolina y su instrumento tenor, la mandola forman parte del canon organológico occidental (la literatura para ellos escrita y su implantación cada vez más habitual en escuelas y conservatorios así lo confirman), cada cultura ha desarrollado su propio catálogo de instrumentos de plectro, normalmente ligados a la manifestación popular, lo que ha diversificado mucho la naturaleza de las propias orquestas.

Por cuestiones prácticas, estos apuntes se van a centrar en los instrumentos más habituales de nuestra cultura, la bandurria y el laúd, además de la siempre presente guitarra y el bajo (guitarra baja), que completarán la formación de la orquesta.

Por último, pasaremos por alto aquellos instrumentos de otras familias (arco, percusión, viento madera...) que suelen reforzar nuestras agrupaciones, puesto que son instrumentos que bien pueden estudiarse en los métodos clásicos y están plenamente integrados en el programa educativo.

## Consideraciones generales

### *Las partes de la orquesta*

La formación clásica de plectro se puede entender como una pequeña orquesta de cámara a cuatro o cinco voces, o como un conjunto coral con acompañamiento de guitarra (aunque a veces ésta asuma una voz más): soprano, contralto, tenor y bajo.

Al igual que un coro, la familia de la cuerda pulsada ofrece una excelente homogeneidad de timbre y puede asumir desde la textura orquestal más simple hasta realizaciones más complejas. Sin embargo, las agrupaciones de plectro y guitarra brindan mayor movilidad y tesitura, más posibilidad de articulaciones, recursos propios (acordes, timbres y efectos característicos...), etc. que enriquecen y la hacen distintiva de cualquier otra formación.

A diferencia de la escritura coral, la dedicada a estas agrupaciones (como la que está pensada para cualquier conjunto de cámara instrumental) abunda en movimientos cruzados, permitiendo, por ejemplo, a los instrumentos graves cantar en su registro agudo por encima de otros, aprovechando de paso la mayor tensión de sus cuerdas para imprimir un color específico al pasaje.

Por regla general, las voces agudas de soprano y contralto son propias de las bandurrias primeras y segundas, respectivamente; el laúd hace papel de tenor, a veces doblado en dos partes; obviamente, la guitarra baja hace de bajo.

Entre estas cuatro voces encontramos el tejido vertebrador de la guitarra. Y decimos *vertebrador* porque es así como entendemos su papel principal: la naturaleza polifónica de la guitarra nos permite usarla de soporte armónico y rítmico, a modo de bajo continuo barroco.

### **Tonalidades**

Por lo general, las tonalidades más socorridas y cómodas para estos instrumentos (y, por lo tanto, para las orquestas de plectro) son aquellas cuya tónica coincide con alguna de las cuerdas al aire:

- » sol (mayor o menor), do# menor (mayor en raras ocasiones), fa# menor (mayor en contadas ocasiones), si (mayor o menor), mi (mayor o menor) y la (mayor o menor).

Aunque, lógicamente, cualquier tonalidad es viable, éstas que señalamos acentúan la sonoridad abierta de los instrumentos y facilitan la ejecución. Sin embargo, hay otras tonalidades, como Do o Re (mayor/menor), que no están en la lista anterior, y que resultan también muy cómodas en estos instrumentos.

Simplificando, podríamos decir que las tonalidades más convenientes serán aquellas que tengan en la armadura desde un bemol (dos quizá) hasta cuatro (o cinco) sostenidos.

## **1. Los instrumentos de púa**

El plectro o púa es el elemento característico de estas agrupaciones, pero también el menos conocido, y es este un más que posible impedimento a la hora de escribir para orquesta de plectro.

Se trata de una pequeña pieza, normalmente con forma triangular o de lágrima, con la que se atacan las cuerdas. En la forma de atacar, precisamente, se encuentra la articulación de estos instrumentos.

### **Púa suelta**

El plectro puede darle a la cuerda desde arriba (púa directa) o desde abajo (púa indirecta). En la primera opción, el sonido es más firme, más contundente; con la segunda, al contrario, el resultado es ligeramente más débil.

Un pasaje, si no es excesivamente rápido, puede tocarse todo a púa directa, con lo que se consigue dar a todas las notas el mismo peso, o alternar la púa directa con la indirecta, de forma que las notas en tiempo débil se articulen con menor acentuación y quede el pasaje más ligado, más fluido. A esta técnica de alternar la púa se le conoce como *alzapúa*.

Otra opción, no muy frecuente, es la *contrapúa*, que consiste en invertir el sentido natural del plectro de forma que las notas fuertes se ataquen en púa indirecta y las débiles con púa directa. Así se intenta contrarrestar la diferencia de peso entre unas notas y otras. Pero, como decimos, esta técnica no es nada habitual.

La *púa directa*, o *púa abajo*, se señala con el mismo símbolo que usan los instrumentos de cuerda frotada para indicar *arco abajo* ▮

Para indicar que un pasaje es todo en púa directa, no es preciso señalar todas las notas, basta con marcar la primera del mismo con el símbolo  $\blacksquare$ .

Ej. 1: P. Attaingnant (atr.) : *Tourdion, quand je bois le vin clairet* (transc. propia)

En este ejemplo 1, la indicación de púa directa aclara, además, que blancas y negras no han de hacerse en trémolo.

La *púa indirecta*, o *púa arriba*, se indica con el símbolo de *arco arriba*.  $\vee$

El *alzapúa* se marca con ambos símbolos juntos, en el orden *púa arriba* – *púa abajo*  $\blacksquare\vee$

La *contrapúa*, con los mismos símbolos pero en orden inverso  $\vee\blacksquare$

Si no se indica nada, la articulación se deja al criterio del intérprete o director de la agrupación, que normalmente aprovechará la agilidad que da el alza púa para tocar pasajes más o menos rápidos, y la púa directa para los menos comprometidos.

### ***El trémolo***

Si hay alguna peculiaridad tímbrica en este tipo de agrupaciones, esa es el trémolo. Esta técnica consiste en *batir* continuamente la cuerda con un alzapúa rápido, de forma que simule la continuidad del sonido. Se usa principalmente para notas largas, pasajes lentos y/o ligados.

La utilización del trémolo y su función está tan extendida que apenas hace falta su indicación, a no ser que genere confusión.

El trémolo tiene varias formas de señalarse en la partitura. Una de ellas es utilizando el signo de las rayas oblicuas en la plica de la nota (o bajo esta, si es redonda), a la manera de la cuerda frotada.

Ej. 2: J.M. Expósito : *Imagens do Brasil. Chôro da noite* (ed. OLDF). cc 5 - 9

Excerpt from the musical score for *Imagens do Brasil. Chôro da noite* by J.M. Expósito. The score includes staves for M. 1, M. 2, Mla. 1, Mla. 2, Gtr, and Bass. Tremolos are indicated by diagonal lines in the notes of M. 1, M. 2, and Mla. 2. The Gtr part also features tremolos. Dynamics include *mf* and *p*.

También puede usarse el símbolo  al principio del pasaje.

Ej. 3: A. Pozo : *Primavera* (col. propia). cc. 107 – 113

Excerpt from the musical score for *Primavera* by A. Pozo. The score includes staves for B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. Tremolos are indicated by diagonal lines in the notes of B. 1, B. 2, L. 1, and L. 2. The Gtr. part also features tremolos. Dynamics include *mf* and *p*.

La ligadura también sirve para indicar trémolo. De hecho, es una forma bastante común de hacerlo, pues es clara y ayuda también a señalar el fraseo, esto es, dónde debería terminar y volver a empezar el trémolo, a modo de respiración en los instrumentos de viento.

Ej. 4: A. Pozo : *Primavera* (col. propia), cc 162 - 167

The musical score for Example 4, measures 162-167, is presented for six parts: B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ligatures. A 'deciso' marking is present above the L. 1 staff in measure 166.

En el ejemplo anterior, las notas incluidas dentro de una misma ligadura deberán tocarse tremoladas, parando mínimamente el trémolo entre ligaduras, a manera de respiración.

A menudo, la indicación de trémolo conjuga dos símbolos a la vez, de manera que las líneas oblicuas o el signo  $\text{tr}$  indican dónde empieza el pasaje de trémolo, mientras que la ligadura señala su fraseo (v. ejemplos 3 y 13)

Se aconseja indicar con especial atención aquellas notas largas que no se quieran en trémolo, pues la costumbre suele ser la de interpretarlas tremolando.

Ej. 5: R. Beltrán: *Romances* (ed. OLFDF). cc. 98 - 103

98

M. 1

M. 2

Mla. 1

Mla. 2

Gtr.

Bass

pp

pp

pp

pp

pp

pp

rall...

rall...

rall...

rall...

rall...

pp

Ejemplo 5: bandurrias y laúdes primeros, que venían de pasajes en trémolo, tienen las blancas de los compases 99-100 con indicación púa directa, de forma que se evita su ejecución en trémolo. La ligadura posterior basta para indicar que la siguiente frase ha de tocarse en trémolo.

Ej. 6: J.M. Peñalver : *Mamá* (ed. OLFDF). cc 12 - 16

12

M. 1

M. 2

Mla. 1

Mla. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Bass

mf

mf

mf

mf

Dm7b5

G7

Cm7

mf

La melodía de este ejemplo 6, en las bandurrias primeras (M. 1 en la partitura), se sirve tanto de notas sueltas (compás 13) como tremoladas (compás 14). La indicación aquí es inexcusable si queremos que el intérprete articule correctamente. Como vemos, las dos voces de laúd (indicado Mla. en el ejemplo) no tienen indicación, por lo que se supone que han de ser tocadas en trémolo. El compás 16 es un caso paradigmático: las voces de bandurria segunda y laúdes tienen la tercera corchea en trémolo, de lo que se deduce inmediatamente que las anteriores no lo son.

La púa puede atacar también varias cuerdas a la vez, con lo que es posible hacer acordes o varias voces en un solo instrumento, a la manera de la guitarra. Más adelante iremos viendo qué intervalos son los más adecuados para cada instrumento a la hora de escribir acordes.

Ej. 7: A. Pozo : *Primavera* (col. propia). c. 1 y cc. 22 - 26

The musical score is for a piece titled 'Primavera' by A. Pozo. It is in 8/8 time and D major. The instruments are Mandolin 1, Mandolin 2, Lute 1, Lute 2, Guitar, and Bass. The first system (measures 1-4) shows the initial chords and tremolos. The second system (measures 22-26) shows a more complex texture with tremolos and chords. Red boxes highlight specific passages: one in the first system for Mandolin 1, Lute 1, Lute 2, and Guitar; another in the second system for Mandolin 1 and Mandolin 2.

### *Timbres especiales (armónicos, sul ponte, trastiera, tambora, pizzicato...)*

Los instrumentos de plectro, como cualquier instrumento de cuerda, pueden también producir **armónicos** presionando levemente la cuerda con algún dedo de la mano izquierda. Los armónicos naturales, aquellos que se producen en secciones concretas de la cuerda (principalmente, 1:2 y 2:3), son los que mejor resultado dan. Con ellos podemos hacer sonar la 8ª o la 12ª (quinta más octava) de la cuerda donde se realizan, dependiendo del traste que presionemos.

Armónicos naturales en la bandurria

Cuerda I II III IV V VI

Traste XII

Traste VII

Armónicos naturales en el laúd

Cuerda I II III IV V VI

Traste XII

Traste VII

Los armónicos se suelen escribir con la cabeza de la nota en forma de rombo y, opcionalmente, la indicación del traste donde se pulsa para conseguirlo (VII o XII).

Ej. 8: *Katibim* (col. propia). cc. 8 -12

arm. XII

*p*

*mf*

B. 1

B. 2

L. 1

L. 2

Gtr.

Bj.

Los armónicos de un mismo traste (VII o XII) pueden ser tocados a la vez, a la manera de acorde

Ej. 9: A. Pozo : *Primavera* (col. propia). cc. 34 - 41

The image shows a musical score for a piece titled 'Primavera' by A. Pozo, measures 34 to 41. The score is written for six staves: B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. A red box highlights a section of the score, specifically measures 38 to 40, where multiple harmonics are played simultaneously. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Otros cambios de timbre muy comunes son los que obtenemos al **atacar la cuerda lejos de la boca del instrumento**, ya sea hacia el puente o hacia los trastes.

El primer caso, cuando movemos la púa hacia la posición del puente del instrumento, el sonido resultante es más metálico, y viene bien para efectos en piano lejano o fuertes con una mayor estridencia, pues enfatiza los armónicos más agudos. En la partitura se puede indicar con las abreviaturas *met.*, que hace alusión al resultado del sonido, metálico, o *pont.*, del italiano *ponticello* o *sul ponciello* (“al puente”).

Al caso contrario, esto es, cuando acercamos la púa a la zona del diapasón, donde están los trastes, se le conoce como *sul tasto*, *tasto* o *tastiera*, y se indica en la partitura mediante la abreviatura *tast.* El sonido aquí es más apagado y suave, más dulce.

Una técnica especial de tocar las cuerdas es el **pizzicato** (*pizz.*). Consiste en apagar el sonido, a la manera de una sordina, apoyando la mano derecha sobre las cuerdas, a la altura del puente, a la vez que se pulsa con la púa. El resultado es parecido al pizzicato de los instrumentos de arco. Su utilización en las orquestas de plectro está ya bastante extendida.

Un efecto menos conocido es la **tambora** (*tamb.*). En este caso, las cuerdas no se atacan con la púa, sino que se golpean con el pulgar derecho mediante un golpe seco a la altura del puente (donde más tensas están las cuerdas) para producir un efecto como de bordón de caja. Así, la nota (o notas) tocadas en *tambora* suenan casi a instrumento de percusión de altura determinada.

Existe también la *tambora apagada* o *muda*, que se diferencia de la anterior en que las cuerdas del instrumento se tapan, de manera que el sonido es de percusión de altura indeterminada.

También se pueden tocar las cuerdas con la púa apagándolas del todo con la mano izquierda, de forma que, en vez de una nota determinada, se consigue un sonido percusivo que podríamos comparar con un pequeño güiro.

Otros efectos de percusión se logran tocando con la púa la zona de las cuerdas que van del cordal al puente, o aquella que va del hueso superior a las clavijas. La escasa utilización de estos recursos hace que no se haya consensuado ninguna denominación. Nosotros los conocemos como **batícola** y **pala**, respectivamente, por hacer referencia al lugar del instrumento donde se tocan las cuerdas.

Arrastrar el canto de la púa por el entorchado de alguna de las cuerdas graves (normalmente, sexta), produce un sonido muy característico, parecido a lo que en violín se conoce como “**chicharra**” o “grillo”, y que funciona muy bien para marcar determinadas células rítmicas. El sonido resultante es tal que sobresale por encima de toda la orquesta aunque solo lo haga un músico.

Por supuesto, cualquier parte del instrumento es apropiada como elemento de percusión: para sonidos graves, opacos, densos, viene bien el puente y la zona de la tapa cercana a él; para un resultado más agudo, el aro del instrumento o la zona de la tapa cercana a él.

## La bandurria

### *Afinación y tesitura*

Ordenadas de más aguda a más grave, las notas de las cuerdas al aire en la bandurria son



Su registro y timbre más habitual es el medio, es decir, de la cuarta cuerda a la primera, pero su tesitura es algo más amplia



### Digitación

Las notas de las cuerdas al aire se ven modificadas conforme se van pulsando los trastes del mástil con la mano izquierda, de forma que cada traste supone un semitono ascendente en la escala. Así, la cuerda VI, que suena *sol* al aire, sonará *sol#* al pulsar en el primer traste, *la* en el segundo, etc.

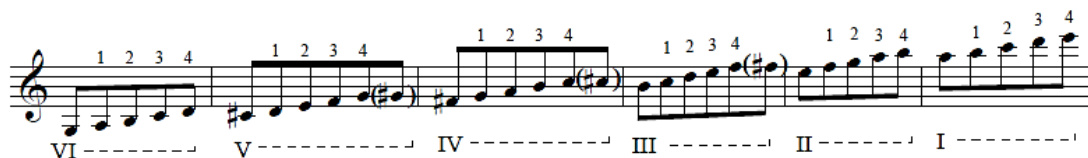
En una primera posición cromática, cada dedo del músico presiona un traste del instrumento, con lo que se abarca sin problemas la escala cromática. En la siguiente figura, las cuerdas se indican con número romanos; los dedos de la mano izquierda, con números arábigos (1, índice; 2, corazón; 3, anular; 4, meñique).



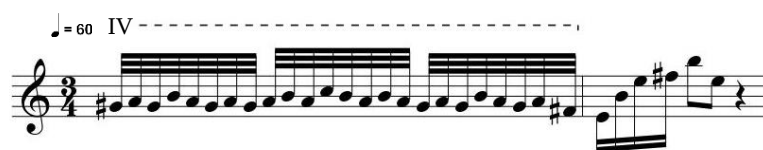
Hemos dejado fuera de este cuadro la cuerda VI por su especial afinación: ya que los cuatro dedos del bandurrista no son suficientes para abarcar el cromatismo completo del intervalo de cuarta aumentada que hay entre ella y la siguiente cuerda, la V, necesitaremos que un mismo dedo se ocupe de dos trastes consecutivos.



Esta primera posición es adecuada para pasajes cromáticos. Sin embargo, gracias al reducido tamaño de la bandurria, la mano izquierda suele trabajar en posición diatónica, utilizando un dedo para cada dos trastes, por lo que abarca con facilidad un intervalo de quinta dentro de una misma cuerda.



Así, los pasajes rápidos que no superen ese intervalo dentro de una misma cuerda son de fácil ejecución.



Por el contrario, los pasajes que exijan cambio de cuerda deberán ya tomarse con más precaución: si el cambio es a una cuerda continua (de la II a la I; o de la III a la IV, por ejemplo), no suele haber excesivo problema.

Pero si el salto incluye varias cuerdas o tiene una cuerda intermedia (de la IV a la II, por ejemplo) la dificultad ya es mayor y la agilidad se ve algo comprometida.



No es necesario escribir la digitación en la partitura, a no ser que se busque un efecto concreto.

Ej. 10. A. Pozo, *Quan tu dorms* (col. particular). B1 cc 22 – 24



Si en el pasaje del ejemplo 10 no indicamos las cuerdas en las que queremos cada nota, nos arriesgamos a que se interpreten sin respetar el l.v. (“dejando sonar”). Así, tocando cada nota en una cuerda, conseguimos un sonido de arpeggio abierto.

Para defender con mayor facilidad ciertos pasajes o por necesidad de buscar notas agudas, el bandurrista puede desplazar la mano izquierda a lo largo del diapasón abarcando distintas posiciones. Cada una de estas posiciones viene definida por el traste donde se sitúe el índice izquierdo.

2ª Posición

3ª Posición

4ª Posición

Estas posiciones vienen bien para resolver ciertos pasajes en una sola cuerda, evitando saltos innecesarios de púa y los irremediables cambios de timbre entre cuerdas

Ej. 11: J.M. Peñalver, *Mamá* (ed. OLDF). B1 cc 60-64

Ejemplo 11: al coger la escala en segunda posición, evitamos tanto un salto de cuerda como el cambio de timbre que ese salto implicaría

Ej. 12: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLDF). B1 cc 8-14

Ejemplo 12: este largo pasaje se puede defender todo en una sola cuerda, la II, si la célula encuadrada en rojo se coge en segunda posición. Al prescindir del salto de cuerda hacemos posible un trémolo más ligado

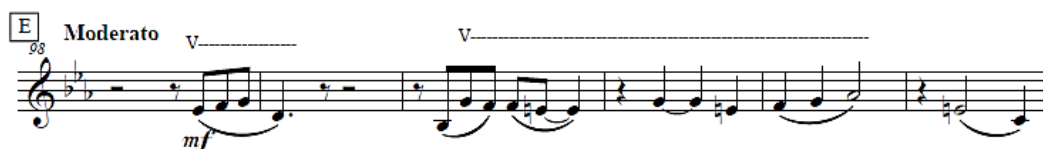
Y, por supuesto, el buen conocimiento de estas posiciones es imprescindible para abarcar el registro agudo del instrumento.

**Ej. 13:** A. Pozo, *Primavera* (col. particular). B1 cc 186 - 190



Al igual que la digitación, estas posiciones no suelen indicarse en la partitura a no ser que se busque un timbre concreto. Tengamos en cuenta que, cuanto más abajo toca la mano izquierda en el diapasón, más tenso y apagado será el sonido resultante.

**Ej. 14:** A. Piazzolla, *Adiós, Nonino* (col. particular). B1 cc 98- 103



Por lo demás, aunque a la postre sea el propio bandurrista quien decida la posición a utilizar en uno u otro pasaje, conviene que el compositor conozca y tenga en cuenta la digitación del instrumento a la hora de escribir para él.

## ***Dobles y triples cuerdas (acordes)***

La escritura polifónica para estos instrumentos ha de tener en cuenta que cada nota del acorde se encuentre en una cuerda distinta. Si una de las notas es una cuerda al aire, el resto de notas será de más fácil ejecución.

Los intervalos más comunes entre dos voces simultáneas son los de tercera, quinta y sexta; más raros, los de cuarta y segunda; séptimas y octavas se usan excepcionalmente.

A modo de ejemplo presentamos aquí una recopilación de posibles acordes. Para ello nos centramos solo en las clásicas triadas tonales (mayores y menores).

Cualquier triada puede realizarse en la bandurria si está en posición fundamental (fundamental, tercera y quinta). Así, por ejemplo:



Para los acordes en disposición abierta ya se requiere un mínimo de cuidado. Son de uso común y bastante fácil de resolver los formados por fundamental, quinta y décima:



Presentamos a continuación un cuadro sinóptico de la mayoría de acordes posibles con la sexta como primer intervalo. En este caso encontraremos tanto acordes en primera como en segunda inversión:

Sobre la cuerda VI



Por supuesto, los acordes aquí tratados son solo unas pocas realizaciones posibles. Un catálogo pormenorizado no tendría sentido en estos pequeños apuntes, pues la realización de acordes en los instrumentos de plectro dentro de la orquesta es un efecto bastante anecdótico y puntual.

En el **Ejemplo 7** podemos ver dos casos claros de utilización del acorde: en un tutti, subraya y da fuerza al principio de la obra; en un solo instrumento (bandurrias primeras) sirve de acompañamiento sutil a la melodía, a manera de arpa.

## El laúd

### *Afinación y tesitura*

El laúd se afina igual que la bandurria, pero suena una octava más grave. Aún así, se escribe en clave de sol.



Aunque la tesitura del laúd es muy amplia, en la práctica no se suele escribir más allá del *mi* agudo



## Digitación

El funcionamiento del laúd es el mismo que hemos visto para la bandurria, pero su mayor tamaño hace que la mano izquierda no abarque más allá de una tercera (más cómoda si es menor), o cuarta si se añade la cuerda al aire, por lo que los pasajes rápidos que superen ese intervalo pueden resultar difíciles.

En el laúd, al ser más grande que la bandurria, los cambios de posición en la mano izquierda son mucho más habituales, lo que hace de la digitación un factor importante a la hora de escribir para este instrumento.

La posición cromática no se diferencia en nada de la de la bandurria: cada dedo de la mano izquierda se ocupa de pulsar un solo traste, salvo en la cuerda VI, en la que un único dedo (normalmente el índice) abarca dos trastes – dos semitonos- para poder salvar la distancia de quinta que hay a la cuerda siguiente.

Donde sí se diferencian es en la primera posición diatónica. En el laúd, los dedos 1 y 2 (índice y corazón) se distancian en un tono (dos trastes), mientras que entre los dedos 2 y 3 (corazón y anular) y 3 y 4 (anular y meñique), la distancia es cromática.

Así, en el laúd la primera posición no es más que una extensión, una abertura, de la cromática, y no nos permite ir más allá de la nota que coincide con la cuerda al aire siguiente de la cuerda que estamos pulsando.

Al igual que en la bandurria, las distintas posiciones de la mano izquierda vienen marcadas por la situación del índice en el diapasón. Conforme este va avanzando a la zona aguda y los trastes se hacen más pequeños, la distancia a salvar es menor y el laudista puede, entonces sí, usar las posiciones diatónicas a la manera de la bandurria, con dos trastes para cada dedo. Pero estas situaciones, en orquesta, son más bien escasas.

Como decimos, los cambios de posición en el laúd son mucho más habituales que en la bandurria. Las siguientes melodías, por ejemplo, la bandurria la salvaría en primera posición diatónica sin dificultad. El laúd, sin embargo, está obligado a cambiar continuamente de posición para poder llegar a las mismas notas (muchos de estos ejemplos se pueden tocar en primera posición, pero el cambio a segunda evita saltos de cuerda y mantiene la coherencia de timbre, el ligado en el trémolo, etc).

Ej. 15: Á. Pozo, *Evocación y jiga* (col. propia) L1 cc 30 -31



Ej. 16: J.M. Expósito, *Imagens do Brazil: Chôro da noite* (ed. OLFDF) L1 cc. 67 - 69



Ej. 17: J.M. Peñalver, *Mamá* (ed. OLFDF). L1 cc 52 - 56



En otras ocasiones, el uso de las posiciones facilita la resolución de arpeggios, de manera que cada nota de un mismo arpeggio pueda tocarse en una cuerda distinta y sonar así de forma abierta.

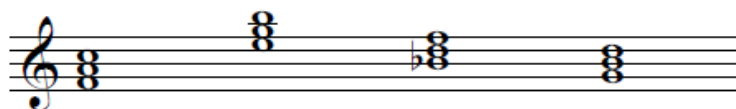
Ej. 18: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLFDF) L1 cc 25 - 26



### ***Dobles y triples cuerdas (acordes)***

Para hacer dobles cuerdas, los intervalos más cómodos son los de tercera, cuarta y quinta; la sexta ya requiere una obertura mayor de la mano izquierda, se puede realizar fácilmente, pero no conviene enlazar varias sextas seguidas, menos aún en pasajes rápidos. Los intervalos mayores que la sexta son complicados (cuando no imposibles) a no ser que una de las dos notas sea una cuerda al aire

El tamaño del instrumento y la tensión de las cuerdas hacen que la realización de acordes sea algo más limitada que en la bandurria. Sin embargo, al igual que en esta, las triadas en estado fundamental son bastante cómodas de hacer, aunque se desaconseja escribir varios de estos acordes de forma consecutiva.

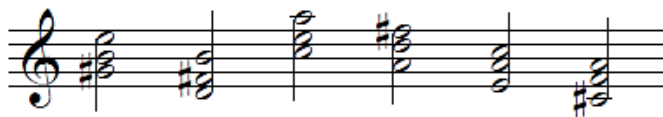


También es posible cualquier acorde que aproveche una o varias cuerdas al aire. De esa forma podemos, con otras cuerdas, resolver con comodidad cualquier intervalo de los más habituales (tercera, sexta, quinta). Por ejemplo:



Otros acordes de triada en primera y segunda inversión, al requerir de un intervalo de cuarta, son más complicados de realizar, a no ser que se aproveche alguna cuerda al aire.

No son imposibles, pero sí hay que tratarlos con cuidado (piezas lentas o acordes con alguna preparación previa)



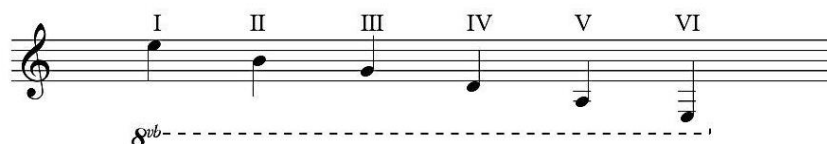
Como cuando hablábamos de la bandurria, no nos vamos a detener aquí en un estudio pormenorizado de los acordes, pues el papel que ellos hacen en la orquesta es residual.

## 2. La guitarra

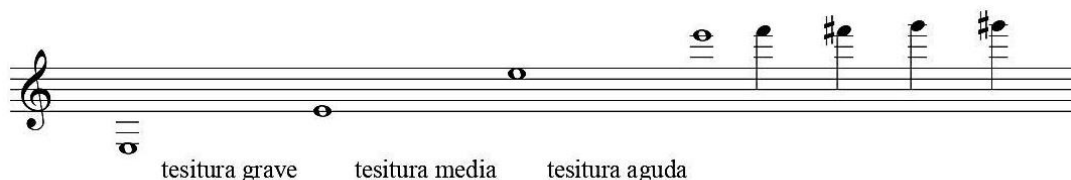
En estos breves apuntes vamos a hablar de la guitarra tan solo en su vertiente de instrumento de orquesta, de su papel cuando actúa junto a los instrumentos de plectro. Sus posibilidades como instrumento de concierto, por sí solas, valdrían para un manual completo y complejo y escapan, por lo demás, a nuestros humildes objetivos.

### *Afinación y tesitura*

La guitarra, al igual que el resto de los instrumentos vistos hasta ahora, se afina por cuartas, a excepción del intervalo entre las cuerdas III y II, entre las que hay una tercera mayor. Como ocurre en el laúd, la guitarra suena octava grave a su escritura.



El papel de la guitarra en la orquesta se centra principalmente en el acompañamiento, por lo que la tesitura más aprovechada del instrumento son la grave y la media, aunque con habituales incursiones a la aguda.



Cuando tratemos la formación de acordes de la guitarra veremos esto con más claridad, ya que podemos utilizar un mismo acorde en distintas posiciones dependiendo de la intención, y eso afecta directamente a la tesitura del instrumento.

### **La mano derecha**

La gran diferencia entre la guitarra y el resto de instrumentos de la orquesta es que ataca las cuerdas directamente con los dedos, ganando en versatilidad y, sobre todo, en posibilidades polifónicas.

Para simplificar un poco, podemos decir que la mano derecha de la guitarra ofrece tres grandes posibilidades de ataque a las cuerdas: arpegiado, acordes homofónicos, llamados *plaqué*, y rasgueo.

En los dos primeros casos, los acordes **arpegiados** y **plaqué**, el pulgar derecho suele ocuparse de las cuerdas graves, esto es, de los bajos, mientras que los dedos índice, medio y anular se ocuparían del resto de notas. Con esta técnica se resuelven acompañamientos diversos para la orquesta, pero también puede utilizarse a la hora de escribir una melodía (principal o secundaria) a la guitarra.

Ej. 19: *Setting sail* (col. propia) Gtr cc. 39 - 44



Los arpeggios corresponden a posiciones de acordes estándar (v. apartado “Acordes”)

Ej. 20: G. Reyne, *Merry melancholie* (col. propia) Gtr. cc 13 - 17



Aquí el arpegiado no responde a posiciones estándar de la guitarra, pero es fácilmente ejecutable

Ej. 21: *Women of Ireland* (col. propia) Gtr. Cc. 28 - 33



En este caso se opta por digitar los acordes para facilitar la lectura y evitar una interpretación no arpegiada

Ej. 22: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLDF). Gtr. cc 52 - 57



Acordes plaqué. Obviamente, un acorde de más de cuatro notas haría imposible esta técnica

Ej. 23: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) Gtr. cc 105 – 113



Ejemplo de melodía en guitarras

Ej. 24: *Women of Ireland* (col. propia). Gtr. cc 1- 7



Melodía acompañada de arpeggios ocasionales

Ej. 25: A. Piazzolla, *Adiós, Nonino* (col. propia) Gtr. cc. 28 – 36



Guitarras acompañando con una segunda melodía, bajos y acordes

El **rasgueo** consiste en tocar las cuerdas con la punta de los dedos, pasando por encima de ellas, de forma que pueda hacerse en dos direcciones: hacia arriba y hacia abajo. La métrica y la secuencia de estas direcciones configuran una cantidad inabarcable de ritmos.

Cuando un acorde plaqué presenta más de cuatro notas, se sobreentiende que ha de hacerse rasgueado.

Ej. 26: R. Beltrán, *Quan acaba la tardor* (ed. OLDF) Gtr. cc 132 - 143



Los dos primeros acordes, de tan solo cuatro notas, pueden tocarse en plaqué, para los siguientes es imprescindible rasguear si se quieren tocar todas las notas.

Si, por el contrario, un acorde de cuatro o menos notas se quiere rasgueado, se indicará con el símbolo {

Ej. 27: A. Piazzolla, *Adiós, Nonino* (col. propia) Gtr. cc- 106 - 109



Basta con indicar en la partitura *rasg.* Para dar a entender que un pasaje ha de ser rasgueado. Muchas veces, para facilitar la lectura al guitarrista, se opta por escribir el ritmo deseado sin notas, tan solo con plicas, y con los acordes cifrados.

Ej. 28: *Setting sail* (col. propia) Gtr. cc 84 - 89



Obviamente, arpegiados, plaqué y rasgueo son técnicas que no se excluyen y pueden combinarse. Por lo demás, las distintas formas de acompañamiento que pueden asumir las guitarras son inabarcables en un tratado como el nuestro.

Ej. 29: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLDF) Gtr. cc. 69 - 71



Ej. 30: C. Assad, *Bluezilian* (col. propia) Gtr. cc 23 - 28

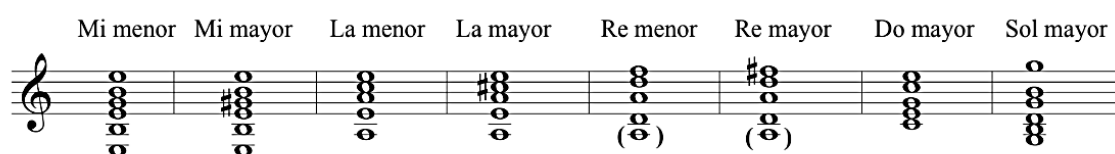


Cuando nos detengamos a tratar formas de orquestación veremos algunos ejemplos en su contexto orquestal.

## Acordes

Ya que la principal función orquestal de la guitarra es el acompañamiento con acordes, es importante tener en cuenta las posiciones estándares de los acordes en el instrumento. No se tratan de disposiciones únicas, pues un solo acorde puede ofrecer múltiples soluciones dependiendo de la intención del que escribe, pero un buen conocimiento y aprovechamiento de estas posiciones modelo facilita la tarea al que escribe y al que lee.

Como en el caso de los instrumentos de púa, nos detendremos tan solo en los acordes tonales de triada. Un detallado estudio del instrumento puede permitir enriquecer el cuadro que presentamos, pero escaparía de lejos a las intenciones de estos apuntes.



Estos acordes estándar pueden transportarse un semitono superior con ayuda de la cejilla, esto es, colocando el índice izquierdo de manera que pulse a la vez el mismo traste de todas las cuerdas. Así, las posiciones de la figura anterior pueden terminar dando una multitud de nuevos acordes, dependiendo en qué traste se sitúe la cejilla que los transporta<sup>1</sup>:



Un buen manejo de estas posiciones equivale a un papel cómodo e idiomático en las guitarras. Lo más aconsejable es utilizar posiciones que no supongan un desplazamiento abusivo de la mano izquierda por el diapason. Pero, como siempre, un estudio más

<sup>1</sup> La última posición de la figura, Sol mayor, no se aprovecha como tal para las transposiciones con cejilla, tan solo es practicable en las cuatro cuerdas agudas. Su escasa utilización hace que la descartemos para el cuadro siguiente.

detallado del instrumento y sus posibilidades, que está fuera de nuestro propósito, nos ayudará con este tipo de cuestiones.

### ***Efectos (armónicos, tambora, caja...)***

En la guitarra, la técnica de los **armónicos** está mucho más extendida que en los instrumentos de plectro, y la menor tensión de sus cuerdas hace que estos suenen más claros. Aun así, y ciñéndonos a los objetivos de estos apuntes, trataremos aquí tan solo los más habituales, esto es, los que se producen en los trastes séptimo y duodécimo del instrumento:



Los armónicos del traste XII suenan octava baja de lo escrito

El **pizzicato** se realiza con la misma técnica que en los instrumentos de púa, tapando las cuerdas a la altura del puente, a modo de sordina. Pero la guitarra ofrece también la posibilidad del **pizzicato bartok** pellizcando las cuerdas (normalmente las graves) y haciéndolas estallar contra el diapasón, produciendo un sonido peculiar, un latigazo percutido con altura definida.

Como instrumento de acompañamiento, la guitarra asume con mucha más naturalidad efectos sonoros y de percusión como la tambora, con la que puede realizar acordes en las tres cuerdas graves, rasgueado de cuerdas tapadas, golpes, etc.

Ej. 31: JM. Expósito: *Imagens do Brazil. Frevo malandro* (ed. OLDF) cc. 39 - 42

Caso extremo en el que toda la orquesta participa de un pasaje exclusivamente percusivo: las bandurrias I, en divisi, golpean aro y puente del instrumento; las bandurrias II rasguean las cuerdas tapadas; los laúdes hacen lo propio a la altura de la pala del instrumento (más un silbato que aparece en el último compás); las guitarras, también a divisi, chasquean las cuerdas golpeándolas contra el diapasón y hacen rasqueo con las cuerdas tapadas; el bajo entra al final del pasaje con golpes en la tapa.

### 3. La guitarra baja

La guitarra baja tiene la forma y las características de la guitarra, pero con tan solo cuatro cuerdas, las más graves, por eso nos detendremos poco en este instrumento. Es el único de toda la orquesta que lee en clave de fa, y suena una octava baja de lo escrito.

Las dos octavas más practicables de su registro le valen para cumplir su función de base armónica del conjunto. Aun así, puede defender papeles más agudos a manera de solo.

El tamaño del instrumento es una dificultad añadida al grosor de sus cuerdas, por lo que los papeles de guitarra baja se han de pensar teniendo muy en cuenta sus posibilidades.

La mano derecha actúa como en la guitarra, pudiendo usar el pulgar o los dedos índice y medio para atacar las cuerdas, dependiendo de la velocidad y la pulsación del pasaje. Aunque la guitarra baja puede tocar varias cuerdas a la vez, esta práctica no es nada habitual debido a su tesitura grave.

El resto de ataques y timbres especiales que encontramos en la guitarra pueden perfectamente escribirse también para el bajo: tambora, pizzicato, pizzicato bartok, armónicos (ver cuerdas III, IV, V y VI de la guitarra)...

Muchas orquestas doblan, e incluso sustituyen, la guitarra baja por el contrabajo.

## Parte II. Orquestación

Aunque a lo largo de las páginas anteriores ya hemos visto algunos usos orquestales de cada uno de los instrumentos, vamos ahora a detenernos en las posibilidades de escritura que ofrece una orquesta de instrumentos de púa y guitarra.

Al pertenecer todos los instrumentos a la misma familia, los problemas de timbre y de empaste los tenemos, en un principio, solucionados.

### 1. El unísono orquestal

La diferencia de tesitura entre los instrumentos de la orquesta hace que los pasajes a unísono real sean más bien raros. Lo normal es escribirlos a diferentes octavas. La potencia de un unísono en fuerte bien puede servir para interrumpir abruptamente el discurso melódico:

Ej. 32: *Katibim* (col. propia) cc. 19-21

The musical score for measures 19-21 of 'Katibim' features a full orchestral unisono in forte. The score is written for six staves: B. 1 (Bassoon 1), B. 2 (Bassoon 2), L. 1 (Clarinet 1), L. 2 (Clarinet 2), Vc. (Violoncello), and Gtr. (Guitar). The Bassoon and Clarinet parts play a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes. The Violoncello and Guitar parts play a harmonic line, with the Violoncello playing a half note G3 and the Guitar playing a half note G2. The unisono is marked with a forte 'f' dynamic. A rehearsal mark 'B' is placed above measure 20.

A pesar de que en este ejemplo se busca la tesitura grave de los instrumentos, se evita deliberadamente el uso de las cuerdas más graves en guitarras, cello y bajo, para no abrir el unísono a una octava baja que desequilibraría el resultado: laúdes, cello y guitarras cantan en la misma octava central, doblados a octava alta por bandurrias y a octava baja por el bajo.

Ej. 33: A. Pozo, *Otoño* (col. propia). cc. 119 - 125

Aquí, las bandurrias primeras doblan a octava la parte de las segundas a partir del tercer compás, en un refuerzo tímbrico que sirve para apoyar el armónico de éstas y subrayar el empuje vertical de la melodía. Con esta duplicación se consigue huir del resultado oscuro que se buscaba en el ejemplo anterior.

## 2. Melodía con acompañamiento

Esta sería la forma más simple de presentar dos materiales orquestales distintos. Tanto el material melódico como el de acompañamiento pueden presentarse de distintas formas. Daremos aquí tan solo algunas de las posibilidades.

Cuando se quiere reducir la textura orquestal a la mínima expresión, lo habitual es escribir la melodía en una de las partes de púa (tutti o a solo) y el acompañamiento en las guitarras.

Ej. 34: R. Beltrán, *Quan acaba la tardor* (ed. OLDF) cc. 64 - 69

En este ejemplo, la melodía pasa por los dos instrumentos protagonistas: los primeros cuatro compases la canta la bandurria I que, al llegar al *la* final en trémolo, la cede a la guitarra durante dos compases, para luego volver cada instrumento a asumir su papel original. El acompañamiento es básico, a nota por pulso, para no molestar ni interrumpir el discurso y, a la vez, subrayar el carácter de danza del pasaje.

Ej. 35: J.M. Expósito, *Imagens do Brazil: Chôro da noite* (ed. OLF) cc. 88 - 94

The musical score is written for six staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first staff (Bandurria I) has a rest for the first four measures, followed by a melodic phrase in measures 5 and 6 marked 'mf'. The second staff (Bandurria II) also has a rest for the first four measures. The third staff (Guitar) plays a continuous eighth-note accompaniment throughout. The fourth staff (Bass) plays a simple pulse accompaniment. The fifth and sixth staves (Guitar and Bass) show the continuation of the accompaniment patterns.

Aquí la melodía es un solo de laúd I y el acompañamiento, una vez más, se asigna a las guitarras, esta vez con el refuerzo del bajo que, a pesar de alguna que otra deficiencia en su línea, sirve de base armónica corrigiendo a menudo los bajos de la propia guitarra. El ritmo aquí abarca dos compases y sigue la estructura del chôro brasileño. En este caso, el compositor de la obra, excelente guitarrista, sabe pedirle a la guitarra acordes alejados de las posiciones estándar que añaden al pasaje un color armónico muy peculiar.

En estos dos ejemplos, la melodía destaca por sí misma, no necesita de un cuidado excesivo en los instrumentos que la acompañan, de ahí que se haya escrito a solo. Pero también puede darse que el elemento melódico necesite ver reforzado su volumen como medida de prevención, sobre todo si comparte tesitura con el acompañamiento.

En el siguiente ejemplo, la melodía está escrita para todo el cuerpo de laúdes, que deberá sobresalir debidamente por encima del acompañamiento de las guitarras para que el pasaje se entienda.

Ej. 36: A. Pozo, *Primavera* (col. propia). cc 59 - 67

59

B. 1 *mp*

B. 2 *mf*

L. 1

L. 2

Gtr.

Bj.

También es habitual escribir la melodía a unísono en toda la púa, con lo que se consigue una textura espesa muy eficaz tanto para fuertes potentes como para densos y suaves pianos. En los dos ejemplos siguientes, la melodía tiene el simple y recurrente acompañamiento de los arpegios en las guitarras. El equilibrio es sutil, pues se corre el riesgo de que el total de instrumentos melódicos se imponga al acompañamiento, y debe confiarse al control del volumen de ambas partes, pero el hecho de que la melodía sea en trémolo (*con grande sentimento, cantabile*) contrasta lo suficiente con el arpegiado del acompañamiento como para facilitar el balance y la disociación de los elementos.

Ej. 37: U. Bottacchiari, *Della Carson* (ed. Comellini & Turco). cc 19 - 24

B. 1 *f con grande sentimento* *ten.* *In tempo*

B. 2 *f con grande sentimento* *ten.*

L. 1 *f con grande sentimento* *ten.*

L. 2 *f con grande sentimento* *ten.*

Gtr. *f*

Bj. *f*

Ej. 38: I. Bitelli, *Il Kremlino* (Mandolinismo, año III, num. 50) cc. 35 - 42

The musical score for Ej. 38 is written for five parts: B. 1, B. 2, L. 1, Gtr., and B.j. The tempo is marked 'CANTABILE' and the dynamics are 'p'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic line in the bandurrias (B. 1, B. 2, L. 1) and a rhythmic accompaniment in the guitar (Gtr.) and bass (B.j.).

Más adelante, en esta misma obra del ej. 38, *Il Kremlino*, la melodía se reduce a una sola octava, pero escrita a dos partes orquestales: la abren los laúdes junto a las bandurrias II y, cuando la tesitura ya se hace demasiado aguda, toman el relevo de los laúdes las bandurrias I. Con esta escritura se consiguen varias cosas: el brillo de las cuerdas agudas del laúd, con las que empieza la melodía, equilibra el timbre más opaco del registro medio de las bandurrias II; además, la incorporación de las bandurrias I a mitad del tema subraya el paso de un inciso a otro de la melodía y conseguimos que el acompañamiento armónico del laúd, una vez abandona la voz principal, tenga continuidad dentro del discurso sonoro.

Ej. 39: I. Bitelli, *Il Kremlino* (Mandolinismo, año III, num. 50) cc. 92 - 99

The musical score for Ej. 39 is written for five parts: B. 1, B. 2, L. 1, Gtr., and B.j. The dynamics are 'p'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows a melodic line in the bandurrias (B. 1, B. 2, L. 1) and a rhythmic accompaniment in the guitar (Gtr.) and bass (B.j.).

Se podría haber escrito toda la melodía a unísono en las dos voces de bandurria, y hacer aparecer al laúd a mitad del segundo compás, pero el resultado sería muy distinto.

Podemos encontrar el caso contrario al ejemplo 39: que el tema melódico esté escrito en una sola parte orquestal y el resto de instrumentos asuma el acompañamiento, reforzando el papel de la guitarra. Lo normal en este caso es que el tema lo lleven las bandurrias I, pero las opciones reales son muchas.

Ej. 40: F. Amoroso, *Serenata española* (II concerto, año, XVIII, num. 19) cc. 1 - 18

The musical score for Ej. 40 is presented in two systems. The first system shows the initial measures, with the first bandurria (B. 1) playing a melodic line marked *pp* and featuring triplets. The guitar (Gtr.) and other instruments provide a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, marked with *rall.*, *rit.*, and *a tempo*. The first bandurria (B. 1) continues its melodic role, while the guitar and other instruments maintain the rhythmic texture. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*), articulation (*staccato*), and tempo markings (*rall.*, *rit.*, *a tempo*).

Aquí las partes que no llevan la melodía resaltan el carácter rítmico del acompañamiento con notas a contratiempo y con indicación de *staccato*. La melodía, así, se mueve con ligereza sin ningún elemento que la entorpezca

Ej. 41: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc 170 - 177

Tempo I

La melodía está doblada a octavas para potenciar su volumen frente a un acompañamiento en laúdes, guitarras y bajos a base de acordes verticales. De haber escrito la melodía a una sola octava aguda (bandurrias I), se habría visto perjudicado el balance entre ambos elementos.

En el ejemplo 42, el equilibrio de fuerzas es mucho más delicado: la melodía está en la tesitura grave de los laúdes, por lo que el resto de la orquesta ha de sonar siempre respetando el volumen cómodo de estos instrumentos. Las bandurrias marcan acordes a corcheas siempre por encima de la melodía, en piano, divididas en tres voces para debilitar aún más la sección. Como pasaba en los ejemplos 38 y 39, el contraste entre trémolo de la melodía y cuerda pulsada del acompañamiento facilita la comprensión del pasaje. De hacer las bandurrias esas mismas notas en trémolo, el balance quedaría comprometido y daría un resultado difuso, sucio. Las guitarras, que comparten en muchos momentos tesitura con la melodía, se limitan a subrayar la línea armónica con un pulso básico de blanca (el final se apresura en negras) que procura no enturbiar más la ya débil melodía (esta orquestación es de José Luis Martín Rozas).

Ej. 42: A. Pozo, *De les cendres, l'oblit* (col. propia) cc. 1 - 9

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following staves and parts:

- Bandurria 1**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *p* dynamic.
- Bandurria 2**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *p* dynamic.
- Laud 1**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and the instruction *dolce*. It includes the instruction *siempre trémolo* (always tremolo).
- Laud 2**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and the instruction *dolce*. It includes the instruction *siempre trémolo* (always tremolo).
- Guitarra**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *p* dynamic.
- Bajo**: Bass clef, 4/4 time, starting with a *p* dynamic.

The second system includes the following staves and parts:

- B. 1**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.
- B. 2**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.
- L. 1**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.
- L. 2**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.
- Gtr.**: Treble clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.
- Bj**: Bass clef, 4/4 time, starting with a *mf* dynamic.

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (*p*, *mf*, *dolce*). It also includes articulation marks such as slurs and accents.

Menos común es darle la melodía a las guitarras y que la púa asuma el acompañamiento.

Ej. 43: *Women of Ireland* (col. propia) cc. 9 - 17

De nuevo la diferencia de timbre entre trémolo y cuerda pulsada juega a nuestro favor. En este caso, además, las guitarras acentúan la armonía con acordes ocasionales. Las bandurrias I no participan en el acompañamiento para reducirlo al mínimo, y los instrumentos que sí actúan lo hacen en su tesitura media. El pulso regular del acompañamiento en forma de acordes también ayuda a la claridad del pasaje.

Ej. 44: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc. 105 - 113

En este ejemplo, las voces del acompañamiento armónico en la púa actúan con más autonomía, aunque no llegan a formar una segunda melodía, sí tienen ciertos picos de actividad, como el de las bandurrias I en el compás 110. En este tipo de orquestaciones conviene vigilar el volumen de las partes para que la melodía pueda entenderse sin dificultad.

En la sección inmediatamente siguiente de la misma obra, el acompañamiento se mueve más, adquiere más protagonismo, a la vez que asciende a una tesitura más aguda, por lo que, para reforzar la melodía, las guitarras son dobladas por laúdes I (con algún apoyo esporádico de bandurrias I).

Ej. 45: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc. 114 - 119

The musical score for Example 45, measures 114-119, is written for six parts: B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation shows a complex harmonic texture with many overlapping lines and ties, characteristic of a 'coral' texture. The guitar part (Gtr.) is doubled by the lute (L. 1 and L. 2) in some measures. The bass (Bj.) provides a steady harmonic foundation.

En los ejemplos 44 y 45, la melodía se ve acompañada de un fondo armónico en el que se elude intencionadamente cualquier elemento rítmico. Es una escritura muy cercana a lo que solemos entender como textura coral, en la que muchas veces se llega a descartar la intervención de guitarras y bajo, como vemos en el ejemplo 46.

Ej. 46: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLFDF) cc. 8 – 13

The musical score for Ej. 46 shows six staves. The top two staves (M. 1 and M. 2) contain a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The next two staves (Mica. 1 and Mica. 2) provide harmonic support with dynamics *pp*. The guitar (Gtr.) and bass (Bc. 1) staves are mostly empty, indicating they are not playing in this section.

Siguiendo a W. Piston, entendemos que “la práctica común de doblar una melodía por medio de terceras o sextas no añade una nueva línea melódica, sino más bien un espesamiento armónico que subraya la misma voz”<sup>2</sup>. Así, al sumar una voz paralela a la línea melódica (sextas, terceras, etc.) no estamos añadiendo ningún elemento nuevo a la textura orquestal, sino reforzando uno ya existente.

Las partes que intervengan en la melodía pueden ser dos, con el clásico tratamiento de terceras paralelas:

Ej. 47: C. Munier, *Gondola veneziana* (Il Plettro) cc. 57 – 62

The musical score for Ej. 47 shows five staves. The top two staves (B. 1 and B. 2) contain a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*. The next two staves (L. 1 and Gtr.) provide harmonic support with dynamics *pp* and *cresc.*. The bass (Bc. 1) staff also provides harmonic support with dynamics *pp* and *cresc.*.

<sup>2</sup> W. Piston. *Orquestación* – Madrid: Real Musical, 1978, pg. 385

o más, haciendo intervenir, por ejemplo, a toda la sección de púa

Ej. 48: C. Munier, *Pregiera* (Il Plettro) cc. 7 - 14

Ej. 49: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc. 82 - 86

El ejemplo 48 se vale de una melodía a dos octavas (bandurrias I y laúdes) entre las que se intercala una segunda voz que discurre más o menos paralela a la primera. En el ejemplo 49, el intervalo de octava entre las dos partes de bandurria que cantan la voz principal está vacío, libre de interferencias, y la segunda voz, en los laúdes, se maneja siempre por debajo de ella.

Pero, como veremos en el caso siguiente, también el acompañamiento puede estar escrito a dos partes. En el ejemplo 50, la orquestación es clásica y eficaz: melodía a dos voces en las bandurrias, acompañamiento doblado entre laúdes y guitarras. La sencillez de este recurso enfatiza el carácter afable del pasaje a la vez que ofrece un resultado claro y limpio.

Ej. 50: G. Sartori, *Il canto dei cherubini* (Il mandolino) cc. 47 - 55

The musical score for Example 50 is written for five staves. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat. The staves are labeled B. 1, B. 2, L. 1, Gtr., and Bj. The melody is written in B. 1 and B. 2, with a 'p' (piano) dynamic marking. The solo is written in L. 1, with a 'solo' marking. The accompaniment is written in Gtr. and Bj., with a 'p' (piano) dynamic marking. The score shows a melody in B. 1 and B. 2, a solo in L. 1, and accompaniment in Gtr. and Bj.

### 3. Melodía, ritmo y fondo armónico

Las guitarras, al ofrecer un acompañamiento basado principalmente en acordes, proporciona por sí sola elementos rítmicos y armónicos a la melodía. Aun así, es muy común utilizar otras voces de la púa para reforzar el fondo armónico. De hecho, se trata de una de las prácticas más habituales en la orquestación para agrupaciones de plectro y guitarra.

Lo más común es escribir la melodía en las bandurrias I, el acompañamiento rítmico en las guitarras, y el fondo armónico a bandurrias II y laúdes.

Ej. 51: I. Bitelli, *Il Kremlino* (Mandolinismo) cc. 1 - 4

The musical score for Ej. 51 consists of five staves. The first staff (B. 1) and second staff (B. 2) contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (L. 1) contains a bass line with half notes. The fourth staff (Gtr.) and fifth staff (Bj.) contain a guitar/bass accompaniment with chords and eighth notes. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout.

En el ejemplo 51, cada instrumento de plectro defiende una sola voz (melodía y dos voces de acompañamiento armónico). Los acordes se presentan en estado fundamental y sin duplicación alguna, tercera sobre tercera. Si a esto le sumamos la tesitura media-grave en la que se mueven los instrumentos, obtenemos un pasaje de una gran contención armónica, subrayada aún más por la dinámica.

Lo vemos esquematizado en el siguiente cuadro

The schematic notation shows a sequence of chords and notes in G major. The first measure contains a G major triad (G, B, D). The second measure contains a G major triad (G, B, D). The third measure contains a G major triad (G, B, D). The fourth measure contains a G major triad (G, B, D). The fifth measure contains a G major triad (G, B, D). The sixth measure contains a G major triad (G, B, D). The seventh measure contains a G major triad (G, B, D). The eighth measure contains a G major triad (G, B, D). The ninth measure contains a G major triad (G, B, D). The tenth measure contains a G major triad (G, B, D).

En la misma obra, compases después (ejemplo 52), encontramos una orquestación bien distinta: la melodía canta en el registro agudo de la bandurria I, lo que permite (y anima a) abrir más los acordes del fondo armónico, con realizaciones en divisi en bandurrias II y laúdes y movimientos cruzados. La voz grave de los laúdes se mantiene a octava del bajo, la voz aguda destaca con un *la* brillante en la zona aguda del instrumento para resolver a la quinta inferior (movimiento que se repetirá en el segundo inciso de la frase). Este movimiento, que sirve para darle algo de autonomía y riqueza a la voz del laúd, desequilibra el primer acorde de cada sección a favor de la tónica, que se toca a cuatro octavas, mientras que tercera y quinta quedan casi ocultas en el divisi de las bandurrias I.

Ej. 52: I. Bitelli, *Il Kremlin* (Mandolinismo) cc. 43 - 50

Es decir,

La alternancia entre disposiciones abiertas y cerradas en los acordes del fondo armónico puede utilizarse como recurso para resaltar la estructura de una frase. Así, en el siguiente ejemplo, laúdes y bandurrias II empiezan a intervalos de sexta, quinta y cuarta, para poco a poco ir acercando sus voces hacia acordes cerrados, a medida que avanza y termina la frase.

Ej. 53 : A. Pozo, *Tú eres olivo (yo solo lluvia)* (col. propia), II mov. cc. 20 - 28

En alguna ocasión se sacrifica el movimiento coherente de alguna de las partes armónicas a favor de la distribución de las voces del acorde. En los primeros cuatro compases de *Quan acaba la tardor* (ejemplo 53), las bandurrias II realizan saltos que podrían parecer caprichosos, pero que persiguen mantener el equilibrio entre las dos voces de bandurria y permiten, de paso, que la voz laúd sí cante con algo más de coherencia.

Ej. 54: R. Beltrán, *Quan acaba la tardor* (ed. OLDF) cc 83 - 86



Si se hubiese querido evitar esos saltos en la bandurria II, se podría haber escrito una segunda voz paralela a la principal (ejemplo 55), respetando la distribución de los acordes, pero entonces el resultado habría sido muy distinto: la melodía quedaría más encorsetada, perdería la libertad que le da un fondo armónico a pulso de compás (ver ejemplo 55)

Ej. 55: R. Beltrán, *Quan acaba la tardor* cc 83 – 86 [orq. Alternativa]

Score for Ej. 55, showing five staves: B. 1, B. 2, L. 1, Gtr., and Bj. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The dynamics are marked 'f' (forte) for all parts. The B. 1 and B. 2 staves have a crescendo hairpin at the end. The L. 1 staff has a decrescendo hairpin at the end. The Gtr. and Bj. staves have a decrescendo hairpin at the end.

Ej. 56: JM. Peñalver, *Mamá* (ed. OLDF) cc. 57- 63

Score for Ej. 56, showing six staves: M. 1, M. 2, Mla. 1, Mla. 2, Gtr. 1, and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The dynamics are marked 'p' (piano) for M. 1 and M. 2, 'mf' (mezzo-forte) for Mla. 1, Mla. 2, Gtr. 1, and Bass. The Gtr. 1 staff has a decrescendo hairpin at the end. The Bass staff has a decrescendo hairpin at the end. The score includes triplets and a key signature change to one flat. Chords are indicated below the Gtr. 1 staff: Cm7, Fm7, Dm7b5, G7, and Cm7.

En este ejemplo 56 vemos la melodía escrita en el registro medio-grave de los laúdes, mientras las bandurrias desarrollan el fondo armónico a dos voces en su zona media-aguda. La dinámica indicada, con la melodía en medio fuerte y las bandurrias en piano, ya apunta el principal peligro de este pasaje: que la melodía quede ahogada por la armonía. La diferencia de tesitura entre los dos elementos facilita la comprensión del pasaje, siempre que se controle el volumen del resto de la orquesta.

En el siguiente caso la orquesta se desdobra en su formato más clásico: melodía a dos voces en bandurrias, fondo armónico en laúdes, también a dos voces, y acompañamiento habitual en las guitarras.

Ej. 57: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc. 49 - 56

The musical score is presented in six staves, labeled B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 49. The B. 1 and B. 2 staves (bandurrias) play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The L. 1 and L. 2 staves (laúdes) play a harmonic line with sustained notes and some movement. The Gtr. staff (guitars) plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bj. staff (bajo) plays a bass line with sustained notes and some movement. The score ends at measure 56.

Un análisis pormenorizado iría más allá de nuestros objetivos, pero podemos destacar que cada cuatro compases, las notas del laúd I refuerzan el inicio de cada uno de los incisos doblando a octava la melodía de las bandurrias I. En la disposición de las voces no hay ni un solo cruce (algo que sí encontrábamos en ejemplos anteriores - 52 y 54), con lo que se consigue más claridad.

Por supuesto, la casuística es inabarcable para un tratado como el que nos proponemos aquí.

Ej. 58: R. Beltrán, *Romances* (ed. OLDF) cc 52-

The musical score for Example 58 consists of six staves. The first two staves, labeled 'M. 1' and 'M. 2', are for the melody, featuring a melodic line with some ornamentation. The next two staves, labeled 'Vln. 1' and 'Vln. 2', are for the violin parts, playing a melodic line with some ornamentation. The fifth staff, labeled 'Gtr.', is for the guitar, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sixth staff, labeled 'Bass', is for the bass, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with a forte (f) dynamic throughout.

Aquí encontramos de nuevo a las bandurrias cantando la melodía a dos voces (terceras primero, octavas después) y las guitarras acompañando con acordes a pulso de negra. Los laúdes, sin embargo, se reparten las funciones: los laúdes II dibujan un tímido fondo armónico con algún escaqueo que podría entenderse como una tímida segunda melodía, mientras que los laúdes I, en su zona aguda, bien destacados, dibujan un acompañamiento rítmico marcado y distinguido del resto de masa orquestal. Al igual que ocurría en los ejemplos 56 y 57, la colocación de la melodía en la parte aguda de la orquesta facilita la apertura y el movimiento del resto de las voces de la orquesta, consiguiendo con ello un entramado más brillante que en el caso del ejemplo 51..

#### 4. Dos elementos melódicos

Cuando nos encontramos ante un acompañamiento que se vale de un elemento melódico secundario, las realizaciones orquestales no difieren mucho de los casos anteriores. Lo habitual es resolver escribiendo el tema principal a la parte aguda de la orquesta y dejar esa segunda melodía a los laúdes o guitarras.

Ej. 59: A. Piazzolla, *Adiós, Nonino* (col. propia) cc. 27-36

**A** *Moderato*

The musical score for Example 59, measures 27-36, is presented in two systems. The first system covers measures 27 to 31, and the second system covers measures 32 to 36. The score is for a guitar and plectrum ensemble, with staves labeled B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Vc. The tempo is marked *Moderato*. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and dynamic markings like *mf* and *poco più mosso*.

**Measure 27:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: Rest. L. 2: Rest. Gtr.: Rest. Vc.: Rest. Bj.: Rest.

**Measure 28:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 29:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 30:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 31:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 32:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 33:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 34:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 35:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

**Measure 36:** B. 1: Rest. B. 2: *mf* eighth notes. L. 1: *mf* half note. L. 2: Rest. Gtr.: *mf* eighth notes. Vc.: Rest. Bj.: *mf* half note.

Ej. 60: A. Pozo, *Tú eres olivo (yo solo lluvia)* II mov. cc 50 - 57

The musical score for Example 60, measures 50-57, is written for five instruments: B. I (Bandurria I), B. II (Bandurria II), L. (Laúdes), Guit. (Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex arrangement with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'div.' and 'V'. The B. I and B. II parts are in the upper register, while the L. part is in the middle register. The Guit. and Bajo parts are in the lower register. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

En el primer caso, ejemplo 59, la melodía, dulce, *cantabile*, se escribe a las bandurrias II, reservando la participación de bandurrias I para la siguiente frase, y son acompañadas por las guitarras con un motivo secundario que alterna arpeggios y acordes. Los laúdes subrayan el fondo armónico.

El ejemplo 60 ya presenta una distribución del material más clásica: la primera melodía se escribe a octavas en las bandurrias, con lo que se obtiene un peso considerable; mientras que la segunda melodía la cantan los laúdes a dos voces paralelas, respaldados a menudo por el bajo de las guitarras.

En el ejemplo 61 vemos un caso muy distinto en el tratamiento de las partes orquestales: el motivo principal, en su primera aparición (cc. 124 – 130) se otorga a los laúdes, que lo tocan al unísono en su registro cómodo (medio-alto). Las bandurrias II son las encargadas de llevar una amplia contramelodía que abarca desde su tesitura grave hasta la aguda. Con todo, la voz que ha de predominar es la de los laúdes. Sería un problema si el papel de las bandurrias II estuviera doblado por las bandurrias I que aquí se limitan a reforzar el acompañamiento de las guitarras.

Ej. 61: A. Pozo, *Primavera* (col. propia) cc.124 - 137

The musical score for Ej. 61, measures 124-137, is presented in two systems. The first system covers measures 124 to 131, and the second system covers measures 132 to 137. The score is for a guitar ensemble with six parts: B. 1, B. 2, L. 1, L. 2, Gtr., and Bj. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 124-131) features a complex texture with various dynamics (mp, mf) and articulation. The second system (measures 132-137) shows a more unified texture with parallel lines for the bandurrias and unison for the laúdes.

Muy distinto es el caso de la frase siguiente (cc. 132-137): la melodía se divide esta vez en dos voces paralelas entre las bandurrias, en su zona brillante, y la voz secundaria está escrita en los laúdes, esta vez sí, al unísono, para equilibrar fuerzas. La melodía no necesita el refuerzo que antes requería el registro de los laúdes, por estar en la zona aguda de la orquesta. Sin embargo, el motivo secundario podría quedar eclipsado por el conjunto orquestal de no escribirse a todas las partes de los laúdes.

Podemos encontrarnos también una escritura que enfrente a las bandurrias I contra el resto de las partes de la orquesta.

Ej. 62: JM. Peñalver, *Mamá* (ed. OLDF) cc. 24 - 31

The musical score for Example 62 is written for a six-part ensemble: M. 1 (First Mandolin), M. 2 (Second Mandolin), Mla. 1 (First Melodica), Mla. 2 (Second Melodica), Gtr. 1 (Guitar), and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, starting at measures 24 and 28. In the first system, the first mandolin (M. 1) plays a melody starting on G4, while the bass line provides a steady accompaniment. The guitar (Gtr. 1) plays a rhythmic pattern. Chords Fm7 and Bb7 are indicated for the guitar in the first system. In the second system, the melody continues, and the guitar plays a different rhythmic pattern. Chords Ab7 and EbMaj7 are indicated for the guitar in the second system. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) throughout.

En este caso no hay peligro de que la melodía secundaria (bandurrias II y laúdes) desfigure a la principal, pues se trata de un claro diálogo entre ambas, en el que una parte canta cuando la otra no interviene y viceversa. Siempre que la melodía esté escrita en la zona

aguda de la orquesta, el resultado suele ser satisfactorio, aunque el resto de la orquesta cante al unísono un segundo tema.

## 5. Contrapunto

En los dos ejemplos siguientes, el motivo secundario está directamente extraído del principal en lo que podríamos considerar una textura contrapuntística. El resultado es similar al del ejemplo 62: la melodía (en el ejemplo 63, la célula de tres corcheas del segundo tiempo de cada compás) no se ve empañada por el entramado contrapuntístico del resto de la púa gracias a su superior tesitura.

Ej. 63: C. Munier, *Dolce malinconia* (Il mandolino) cc 49 - 60

The musical score for Example 63 consists of five staves, labeled B. 1, B. 2, L. 1, Gtr., and B. 2. The music is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The first four measures are marked with a forte (f) dynamic, and the last two measures are marked with a piano (p) dynamic. The B. 1 staff features a melodic line with slurs and accents. The B. 2 staff has a similar melodic line. The L. 1 staff has a melodic line with slurs and accents. The Gtr. staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The B. 2 staff has a simple bass line with quarter notes.

Ej. 64: G. Sartori, *Il canto dei cherubini* (Il mandolino) cc- 14- 20

Ej. 65: I. Bitelli, *Il Kremlino* (Mandolinismo) cc- 19 - 26

En el ejemplo 65, las partes que llevan la melodía se distribuyen a octava, mientras que el motivo secundario, a modo de respuesta, lo llevan los laúdes. El balance de fuerzas está aquí sobradamente favoreciendo a la melodía principal, escrita a dos octavas y en el registro cómodo del instrumento, frente a la voz de laúdes, que llega a ahogarse por las cuerdas graves.

Otra posibilidad de orquestación en un caso de textura contrapuntística es entenderla como diálogo entre bandurrias I y laúdes I.

Ej. 66: A. Pozo, *De les cendres, l'oblit* (col. propia) cc. 17- 21

siempre trémolo B

B. 1

B. 2

L. 1

L. 2

Gtr.

Bj.

*mf*

Aquí, el laúd primero canta en su zona más brillante, tratando de igual a la melodía de la bandurria I. Por debajo de este diálogo, bandurria II y Laúd II trazan un muy velado fondo armónico. Las guitarras, en los tres ejemplos anteriores, añaden el elemento rítmico fundamental a base de acordes arpegiados o plaqué.

Canto más compliquemos la escritura contrapuntística, más cuidado hay que tener a la hora de orquestar los elementos implicados.

Ej. 67: JM. Expósito, *Imagens do Brazil Chôro da noite* (ed. OLFDF) cc. 115 - 119

The musical score for Example 67 is presented for six staves: M. 1, M. 2, Vla. 1, Vla. 2, Gtr, and Bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. A box labeled 'H' is positioned above the first staff. The score begins at measure 115. The music features a complex orchestration with multiple voices and instruments. Dynamics include *mf* and *f*. The score shows a complex orchestration with multiple voices and instruments.

La melodía del ejemplo 67 empieza en la zona grave de las bandurrias, para terminar en su tesitura media. Para que el balance sea equilibrado entre ella y el elemento contrapuntístico (a dos voces: bandurria II y laúd II), se ve necesaria el refuerzo: los primeros dos compases a unísono con el laúd, que canta en su registro medio – agudo, y los dos últimos a octava con la bandurria II, en una clara intensificación del tema como final de frase. Podríamos haber seguido el unísono en bandurria I y laúd I, pero estos habrían llegado a su zona sobre aguda y el timbre habría desequilibrado las partes. Podríamos también escribir el segundo inciso de la melodía a octava entre laúd I y bandurria I, pero entonces la segunda voz se habría ahogado en las cuerdas graves de la bandurria II.

Presentados así, los elementos de esta orquestación pueden entenderse con suficiente claridad y, además, contribuyen a subrayar la estructura de la frase (la orquestación no es del compositor).

## Conclusión

Hemos visto a lo largo de este pequeño cuaderno que la escritura para orquesta de plectro y guitarra asume la textura camerística de un conjunto vocal, añadiéndole las peculiaridades tímbricas, expresivas y técnicas de los instrumentos que le son propios.

Al pertenecer a la misma familia, estos instrumentos comparten muchas de sus características (técnica, timbre, sonoridades, efectos...), lo que facilita el acercamiento a la agrupación de cuerda pulsada, pero también añade, a nuestro entender, dos riesgos: a) malinterpretar la sencillez tímbrica como simpleza y asumirla como una limitación propia de la agrupación, sin arriesgarse a explorar y explotar los instrumentos de la formación y sus posibilidades; b) el efecto contrario: que el timbre reducido y homogéneo de estas orquestas invite a una búsqueda continua de ruptura y ésta se convierta en motivo único de la composición, con lo que fácilmente se puede terminar cayendo en la parodia, en la mueca.

Por nuestra parte, nos hemos limitado a poner sobre la mesa unos principios básicos de técnica, así como algunos ejemplos de literatura original para orientar y animar a aquellas personas que quieran acercarse a este tipo de formaciones. Otros vendrán más adelante que podrán corregir, enmendar y añadir todo aquello que, por falta de conocimiento o por ir más allá de nuestros objetivos, nos hemos dejado fuera.

Conscientes del poco material específico que se puede encontrar todavía hoy sobre el tema, han de ser los propios compositores quienes, en un rico ejercicio de búsqueda, y ayudados por el trabajo de las orquestas, necesariamente implicadas, vayan imponiendo nuevas sonoridades y procedimientos que enriquecerán la textura orquestal y animarán a su vez a otros compositores a escribir y explorar la riqueza de nuestros instrumentos.

## Bibliografía

Charles, A. Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea - Valencia, Rivera., 2005

W. Piston. *Orquestación* – Madrid: Real Musical, 1978

Casella, A. y Mortari, V. *La técnica de la orquesta contemporánea* - [s.l.], Melos, 2019

## Obras citadas

Amoroso, F. *Serenata española* – en *Il concerto*, año, XVIII, num. 19

Anónimo (pop. Turquía) *Katibim* (col. propia)

Anónimo (trad. Irlanda) *Setting sail* (col. propia)

Anónimo (trad. Irlanda) *Women of Ireland* (col. propia)

Assad, C. *Bluezilian* [orquestación con permiso de la autora] (col. propia)

Attaingmant (atr.) *Tourdion, quand je bois le vin clairet* (col. propia)

Beltrán, R. *Quan acaba la tardor*, Nules, OLDF, [en edición]

Beltrán, R. *Romances*, Nules, OLDF, 2020

Bitelli, *Il Kremlino* – en *Mandolinismo*, 1923, año III, num. 50

Bottacchiari, U. *Della Carson* - Bologna : Comellini & Turco, 1908

Expósito, J.M. *Imagens do Brazil*, Nules, OLDF, 2019

Munier, C. *Dolce malinconia* – en *Il Mandolino*, año VIII, num. 15

Munier, C. *Gondola veneziana* – [s.l.] *Il Plectro* [s.a]

Munier, C. *Pregiera* – [s.l.] *Il Plectro* [s.a]

Peñalver, J.M<sup>a</sup>. *Mamá* - Nules : OLDF, 2021

Piazzolla, A. *Adiós, Nonino* (col. propia)

Pozo, A. *Afegiràs abril* (col. propia)

Pozo, A. *De les cendres, l'oblit* (col. propia)

Pozo, A. *Evocación y jiga* (col. propia)

Pozo, A. *Otoño* (col. propia)

Pozo, A. *Primavera* (col. propia)

Reyne, G. *Merry melancholie* (col. propia)

Sartori, G. *Il canto dei cherubini* – en *Il Mandolino*, año XVII, num. 12