

RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA SOLISTA, BASADO EN OBRAS DE
REPERTORIO LATINOAMERICANO

ANDRÉS MAURICIO MORA BURBANO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA SAN JUAN DE PASTO
DICIEMBRE 2021

RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA SOLISTA, BASADO EN OBRAS DE
REPERTORIO LATINOAMERICANO

ANDRÉS MAURICIO MORA BURBANO

ASESOR: MG. ARNOLD ADRIAN CARVAJAL MARTÍNEZ

Trabajo presentado como prerrequisito para optar por el título de Licenciado en Música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA SAN JUAN DE PASTO
DICIEMBRE 2021

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo N° 1 del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del honorable consejo directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente el Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, diciembre de 2021

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, quien ha sido mi apoyo incondicional en este proceso educativo, a mis padres Edwin Mora y Aida Burbano quienes desde siempre han creído en mí y han apoyado el crecimiento de mi carrera musical, a mi pareja, Alejandra Luna por acompañarme en este camino de muchos aprendizajes y por qué sin importar ninguna circunstancia ha estado siempre presente en cada paso que doy, a la Universidad de Nariño por permitirme nutrir mis conocimientos y brindarme los espacios para que mi proceso musical evolucione, a mi asesor, Arnold Carvajal por encaminarme y orientarme en la elaboración de este trabajo de grado, a los maestros de guitarra Olmedo Tatalcha, Daniel Moncayo y José Revelo quienes a lo largo de mi proceso como guitarrista, brindaron su conocimiento para mi crecimiento como persona ,musico e interprete.

DEDICATORIA

Dedicado con todo mi amor y cariño, a Hernando Mora y Álvaro Burbano, por ser los pioneros en mi vinculación al universo de la música.

RESUMEN

La guitarra es un instrumento que atraviesa la gran historia latinoamericana, por lo tanto, a través del tiempo, su sonoridad se ha transformado en representante de las diferentes músicas del continente.

Así, a través de la interpretación y el análisis, este trabajo espera dar cuenta de esas sonoridades que confluyen el paradigma sonoro de la música latinoamericana, permitiendo que la labor del guitarrista, en su ejercicio interpretativo, sea completamente consciente de todas las particularidades que rodean a la música como obra de arte. En otras palabras, el intérprete de la guitarra latinoamericana se acercará a las piezas a través de un análisis teórico profundo, y por supuesto, a través de un conocimiento claro del lugar historiográfico que tiene cada una de las obras.

El plano histórico, aquello que la guitarra latinoamericana representa en el imaginario cultural de los latinoamericanos, junto a un análisis teórico preciso de las piezas: Pesares del compositor colombiano José Barros; *Preludio del adiós* del venezolano José Montes; *Ilusión* del compositor nariñense Jesús Maya Santacruz; *Mestizajes* de José Revelo, prolijo compositor nariñense; *Media Sangre* del colombiano León Cardona; *Danza característica* del compositor, pedagogo, guitarrista y director de orquesta cubano Leo Brouwer; *Fantasía Mulata* del compositor de ascendencia es puertorriqueña Ernesto Cordero; *Caazapá (aire popular paraguayo)* del compositor Agustín Barrios; y finalmente, la *Suite Buenos Aires*, del argentino Máximo Diego Pujol, en cuanto a su estructura musical compositiva, a través de las teorías de J. LaRue en *Análisis del estilo musical*, y las hermanas Lorenzo de Reizábal en *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*, enmarcarán el resultado interpretativo del guitarrista, resultado que se verá representado en este recital enfocado a la guitarra latinoamericana.

ABSTRACT

The guitar is an instrument that crosses the great Latin American history, therefore, over time, its sonority has transformed into a representative of the different musics of the continent.

Thus, through interpretation and analysis, this work hopes to account for those sonorities that converge in the sonorous paradigm of Latin American music, allowing the work of the guitarist, in his interpretative exercise, to be completely aware of all the particularities that surround music as a work of art. In other words, the Latin American guitarist will approach the pieces through a deep theoretical analysis, and of course, through a clear understanding of the historiographical place that each of the works has.

The historical plane, what the Latin American guitar represents in the cultural imagination of Latin Americans, together with a precise theoretical analysis of the pieces: *Pesares* by Colombian composer José Barros; *Preludio del adiós* of Venezuelan José Montes; *Ilusión* of the Nariño composer Jesús Maya Santacruz; *Mestizajes* by José Revelo, a tidy composer from Nariño; *Media Sangre* of the Colombian León Cardona; *Danza Característica* of Cuban composer, pedagogue, guitarist and conductor Leo Brouwer; *Fantasia Mulata* by composer of Puerto Rican descent Ernesto Cordero; *Caazapá* (Paraguayan popular air) by composer Agustín Barrios; and finally, the *Suite Buenos Aires*, by Argentinian Máximo Diego Pujol, in terms of its compositional musical structure, through the theories of J. LaRue in *Analysis of Musical Style*, and the sisters Lorenzo de Reizábal in *Musical Analysis*. Keys to understand and interpret the music, will frame the interpretative result of the guitarist, result that will be represented in this recital focused on the Latin American guitar.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	16
1. Objetivos	18
1.1 Objetivo General	18
1.2 Objetivos específicos.....	18
2. Justificación	19
3. Formulación del problema.....	21
4. Planteamiento del problema	21
5. Marco de Antecedentes	22
5.1 Luis Gabriel Mesa Martínez	22
5.2 Diego Barrera.....	21
5.3 Raúl Fernando Madrid Sanz.....	24
5.4 Sebastián Rodríguez Rodríguez	25
6. Marco Teórico	27
6.1 Algunas consideraciones analíticas básicas	27
6.2 Dimensiones y SAMeRC	31
6.3 Aspectos adicionales	35
6.4 Una profundización detallada de SAMeRC.....	37
6.4.1 La sonoridad:.....	37
6.4.2 La armonía	41
6.4.3 La melodía	46
6.4.4 El ritmo	50
6.4.5 El crecimiento	54
7. Marco conceptual	61
8. Metodología	70
9. Análisis de las obras	71
9.1 Pesares	71
9.1.1 Antecedentes (entorno histórico).....	71
9.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	71
10.1 Preludio del Adiós.....	76
10.1.1 Antecedentes (entorno histórico).....	76
10.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	76

11.1 Ilusión	80
11.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	80
11.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	81
12.1 Mestizajes	85
12.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	85
12.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	86
13.1 Media Sangre	92
13.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	92
13.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	92
14.1 Danza Característica.....	98
14.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	98
14.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	98
15.1 Fantasía Mulata	105
15.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	105
15.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	106
16.1 Caazapá (aire popular paraguayo)	114
16.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	114
16.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	114
17.1 Suite Buenos Aires	118
17.1.1 Antecedentes (entorno histórico):	118
17.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC	119
17.1.3 Pompeya:	121
17.1.4 Palermo:	123
17.1.5 San Telmo:	126
17.1.6 Microcentro:	130
CONCLUSIONES	135
Bibliografía	136
Anexos	137

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 LaRue, J. (1989b). Estructura del análisis de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.2)	29
Ilustración 2 LaRue, J. (1989b). Enlace de aspectos, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.17)	37
Ilustración 3 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de la monodia. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 176).	38
Ilustración 4 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de la homofonía. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 178).	39
Ilustración 5 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de polifonía o contrapunto. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 180).	39
Ilustración 6 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de homorritmia. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 184).	40
Ilustración 7 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de polirritmia. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 185).	40
Ilustración 8 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de isorritmos En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 189).	40
Ilustración 9 LaRue, J. (1989b). Estructura de la armonía, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.31)	42
Ilustración 10 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Armonía implícita de una melodía. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 84).	42
Ilustración 11 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Cadencia perfecta conclusiva. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 96).	43
Ilustración 12 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Semicadencias. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 97).	43
Ilustración 13 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Modulación intratonal. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 100).	44
Ilustración 14 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Modulación extratonal. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 102).	45
Ilustración 15 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Modulación cromática. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 103).	45
Ilustración 16 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de ritmo armónico de blanca con puntillo. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 108).	46
Ilustración 17 LaRue, J. (1989b). Repetición y desarrollo (variación, mutación, secuencia) en el tratamiento de un motivo temático inicial, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.61)	48
Ilustración 18 LaRue, J. (1989b). Algunos modelos de variación, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.21).	50
Ilustración 19 LaRue, J. (1989b). Ejemplo de análisis de una célula rítmica, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.31)	52
Ilustración 20 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo inciso. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 51).	53
Ilustración 21 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo motivos. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 52).	53
Ilustración 22 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Esquema de la forma binaria. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 230).	55
Ilustración 23 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de modulación en la forma después de semicadencia]. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 232).	56
Ilustración 24 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de forma binaria con reexposición. En Análisis	

Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 234).	56
Ilustración 25 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Esquema de la forma ternaria simple. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 234).	57
Ilustración 26 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de forma ternaria. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 180).	57
Ilustración 27 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Exposición del tema. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 238).	58
Ilustración 28 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Visualización del desarrollo. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 239).	59
Ilustración 29 Ilustración 28 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Visualización de la reexposición. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 239).	60
Ilustración 30 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de coda. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 243)	60
Ilustración 31 Pesares, melodía principal 1-3	61
Ilustración 32 Pesares, contramelodía 1-3	61
Ilustración 33 Enlace armónico Preludio de Adiós 24-25	62
Ilustración 34 Ejemplos del compás	62
Ilustración 35 Mestizajes 1-2. Entrada con ante-compás	63
Ilustración 36 Ejemplo de movimiento por grados conjuntos	63
Ilustración 37 Ejemplo de movimiento por salto	64
Ilustración 38 Ejemplo de movimiento directo	64
Ilustración 39 Ejemplo de movimiento paralelo	65
Ilustración 40 Ejemplo de movimiento oblicuo	65
Ilustración 41 Ejemplo de movimiento contrario	65
Ilustración 42 Trémolo en Ilusión compás 19-21	66
Ilustración 43 Preludio del adiós compás 54-55	66
Ilustración 44 Ejemplo de la escritura del vibrato.	67
Ilustración 45 Apoyatura II. Palermo	67
Ilustración 46 Ejemplo de la escritura del mordente	68
Ilustración 47 Glissando en 1. Pompeya compás 7-8	68
Ilustración 48 Pizz, Fantasía Mulata	68
Ilustración 49 Staccato en Fantasía Mulata	69
Ilustración 50 Tambora, Danza característica	69

TABLA DE FIGURAS

Figura 1 Pesares, compases 1-4.....	73
Figura 2 Pesares, compases 9-16.....	73
Figura 3 Pesares, compases 25-28.....	74
Figura 4 Pesares, compases 29-32.....	75
Figura 5 Pesares, compases 37-38.....	75
Figura 6 Preludio del adiós, compases 1-3	77
Figura 7 Preludio del adiós, compases 4-11	78
Figura 8 Preludio del adiós, compases 16-23	78
Figura 9 Preludio del Adiós, compases 40-47	79
Figura 10 Preludio del Adiós, compases 52-55.....	80
Figura 11 Ilusión, compases 1-2.....	82
Figura 12 Ilusión, compases 5-6.....	83
Figura 13 Ilusión, compases 18-21.....	84
Figura 14 Ilusión, compases 35-36.....	84
Figura 15 Ilusión, compases 42-45.....	85
Figura 16 Mestizajes, Compases 1-4.....	87
Figura 17 Mestizajes, Compases 18-19.....	87
Figura 18 Mestizajes, compases 19-27.....	88
Figura 19 Mestizajes, Compases 28-34.....	89
Figura 20 Mestizajes, Compases 44-50, Compases 51-59.....	90
Figura 21 Mestizajes, Compases 68-76.....	90
Figura 22 Mestizajes, Compases 92-99.....	91
Figura 23 Media sangre, compases 1-4	93
Figura 24 Media sangre, compases 5-8	94
Figura 25 Media sangre, compases 13-16	95
Figura 26 Media sangre, compases 33-36, compases 29,32	96
Figura 27 Media sangre, compases 46-53	97
Figura 28 Media sangre, compases 54-61	97
Figura 29 Danza característica, compases 1-4.....	100
Figura 30 Danza característica, compases 5-10.....	101
Figura 31 Danza característica, compases 14-18.....	101
Figura 32 Danza característica, compases 28-35.....	102
Figura 33 Danza característica, compases 51-53.....	103
Figura 34 Danza característica, compases 56-68.....	104
Figura 35 Danza característica, compases 69-70.....	104
Figura 36 Danza característica, compases 79-82.....	105
Figura 37 Fantasía Mulata, compás 1.....	107
Figura 38 Fantasía Mulata, compás 5.....	107
Figura 39 Fantasía Mulata, compás 6.....	108
Figura 40 Fantasía Mulata, compás 7.....	108
Figura 41 Fantasía Mulata, compás 8.....	108
Figura 42 Fantasía Mulata compas 9.....	108
Figura 43 Fantasía Mulata, compases 10-11	108
Figura 44 Fantasía Mulata, compases 16-17, compases 20-21	109

Figura 45 Fantasía Mulata, compases 34-35	110
Figura 46 Fantasía Mulata, compases 52-55	112
Figura 47 Fantasía Mulata, compás 56, compás 60, compás 62	112
Figura 48 Fantasía Mulata, compases 81-84	113
Figura 49 Fantasía Mulata, compases 89-90	113
Figura 50 Caazapá, compases 1-4	115
Figura 51 Caazapá, compases 9-14	116
Figura 52 Caazapá, compases 24-28	117
Figura 53 Caazapá, compases 29-32	117
Figura 54 Caazapá, compases 62-66	118

INTRODUCCIÓN

*La guitarra es el referente obligado
si se aborda la vida social campesina
hasta comienzos del pasado siglo,
temas ampliamente desarrollados
por quienes indagaron
en los orígenes del arte musical.
Cristhian Uribe Valladares
“La guitarra en los escritos
de la historia musical chilena”.*

El papel histórico que tiene la guitarra dentro de la tradición musical clásica se evidencia en la múltiple herencia de la literatura para guitarra que existe en nuestro territorio, sin embargo, Latinoamérica no se queda atrás con la apropiación que se desencadenó del instrumento en el continente. La herencia de la guitarra en América Latina está enmarcada por las pequeñas manifestaciones musicales que daban lugar en entornos alejados a la vida musical camerística, de ese modo, la guitarra como instrumento del campesinado se presentó como emblema del sujeto latinoamericano de a pie, y a lo largo del siglo XIX, hasta llegar al XX, se convirtió en una fuente musical importante que retrataba los aires populares de cada lugar de América Latina: la guitarra se transformó en voz y sonido del pueblo que cantaba sus aires populares rasgando las seis cuerdas.

Así, este trabajo mostrará a través del análisis de diversas piezas musicales, las diferentes manifestaciones que la guitarra encontró para dar cuenta de su sonoridad a través de los aires populares: Pesares del compositor colombiano José Barros; Preludio del adiós del venezolano Alfonso Montes; Ilusión del compositor nariñense Jesús Maya Santacruz; Mestizajes de José Revelo, prolijo compositor nariñense; Media Sangre del colombiano León Cardona; Danza característica del compositor, pedagogo, guitarrista y director de orquesta cubano Leo Brouwer; Fantasía Mulata del compositor de ascendencia es puertorriqueña Ernesto Cordero; Caazapá (aire popular paraguayo) del compositor Agustín Barrios; y

finalmente, la Suite Buenos Aires, del argentino Máximo Diego Pujol.

La elección de este repertorio retrata la diversidad de la música latinoamericana para guitarra, una diversidad que, a su vez, encamina a esta música a una particular manifestación a través del instrumento.

A lo largo de estas piezas se explorarán los caminos de la interpretación; los cuales, se profundizarán en sus detalles tímbricos, rítmicos, métricos y sonoros gracias al análisis teórico de las obras. Este análisis se realizará a través de dos fuentes teóricas importantes Jean LaRue y las hermanas Lorenzo de Reizábal, quienes, en su exploración investigativa sobre el rol del fenómeno musical, ofrecen varios puntos de vista respecto al valor que tiene el análisis teórico conjugado con la interpretación musical.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Realizar un recital interpretativo para guitarra solista con base en repertorio latinoamericano para optar por el título de licenciado en música de la universidad de Nariño.

1.2 Objetivos específicos

- Seleccionar ocho obras para guitarra solista de repertorio latinoamericano
- Determinar las características interpretativas, técnicas y estructurales de un repertorio base, a través del análisis teórico de los fenómenos musicales.
- Realizar un análisis musical de las obras seleccionadas, teniendo en cuenta los conceptos y teorías de los autores Jean LaRue y las hermanas Lorenzo de Reizábal.
- Apropiar en la interpretación musical los resultados derivados del análisis en la interpretación de cada una de las obras seleccionadas.

2. Justificación

El repertorio de raíces latinoamericanas para la guitarra solista, muchas veces poco interpretado en las grandes facultades de música del continente, tiende a ser considerado como una fuente de conocimiento de bajo nivel, a través de una falsa justificación, en la que se considera inferior el estudio de los ritmos populares latinoamericanos respecto al estudio de las obras clásicas para el instrumento. Esto es solamente una muestra de la falta de difusión, y de representación, que estas obras tienen dentro de los repertorios de estudiantes y profesionales del instrumento.

De este modo, este trabajo surge del afán de ejecutar obras de compositores de América Latina para, justamente, demostrar el valor que tiene este repertorio musical, técnica y teóricamente, pues las características que hacen de estas obras música bastante compleja, van desde las dificultades técnicas impresas por los compositores en la construcción creativa musical, hasta la exploración, y un largo trabajo de investigación, ejercido por compositores e intérpretes de los ritmos y aires propios de cada lugar de América Latina. Así, el repertorio latinoamericano para guitarra merece un lugar dentro de los escenarios académicos, y por supuesto, un lugar al lado de las grandes obras solistas de la guitarra clásica europea.

Es muy importante dar cuenta del contexto en el cual se decide realizar esta investigación, puesto que, como estudiante de interpretación de la guitarra en Colombia, considero necesario dar voz a esta problemática desde, precisamente, un entorno académico, en donde existen diversos agentes interesados en ampliar sus conocimientos sobre todo tipo de discursos musicales. Así, resaltar el valor de la música latinoamericana en un entorno universitario será valioso a medida en que crezca el interés por este tipo de repertorio, y a su vez, esto será un gran beneficio para todo aquel que quiera acercarse al conocimiento interpretativo de un repertorio de esta clase.

Por supuesto, la interpretación de estas obras, no solo se queda en el ámbito de la difusión, sino que se busca explorar, a través del análisis musical del repertorio, un estudio específico y adecuado de la ejecución musical de estos aires populares, demostrando el hecho de que cada obra es un universo creativo rodeado de un contexto compositivo. El

intérprete debe adentrarse a este contexto e ir más allá para encontrar el sentido interpretativo de las piezas. Esto último, es determinante en este trabajo, puesto que, al ser el repertorio de guitarra latinoamericana poco explorado desde el contexto académico necesita de una exploración exhaustiva desde la teoría para ser interpretado detalladamente.

Se espera que este trabajo sirva como fuente intelectual para futuras interpretaciones teóricas y analíticas de un repertorio que merece ser ejecutado con la misma frecuencia, y con la misma validez que otro tipo de repertorio obligatorio en los estudios de un guitarrista en Colombia. La teoría dará luces para la interpretación de la guitarra en repertorio latinoamericano, y por supuesto, dejará espacio para que futuros interesados continúen expandiendo en universo de interés frente a la investigación teórica e interpretativa de unas obras que necesitan ser escuchadas, e interpretadas, desde los inicios del estudio académico de los guitarristas colombianos.

3. Formulación del problema

¿Qué resultados interpretativos se obtienen con base en el análisis musical de las obras seleccionadas a fin de ser presentadas en un recital interpretativo?.

4. Planteamiento del problema

De acuerdo con la formulación del problema del apartado anterior, quisiera enmarcar como punto principal el hecho de realizar un recital solista completamente consciente de los aspectos contextuales de la obra. El guitarrista como investigador del ejercicio interpretativo, debe realizar una labor juiciosa a la hora de acercarse a las piezas que desea ejecutar.

Así, al tener como objeto de investigación un repertorio latinoamericano para la guitarra, es necesario comenzar a vislumbrar las características contextuales e interpretativas de un compendio de obras que tienen fuentes musicales muy distintas al repertorio clásico.

La música de Latinoamérica cuenta con unas sonoridades específicas en la guitarra, sonoridades que, como se ha enunciado en apartados anteriores, no son suficientemente exploradas en los terrenos académicos de estudio del instrumento.

Precisamente, a lo largo de este trabajo, se expondrán estos elementos analíticos, los cuales, permitirán que las obras cobren vida desde la interpretación. Se espera que las conclusiones de la realización consciente de un análisis del fenómeno musical arrojen resultados interesantes para la interpretación del repertorio, y, sobre todo, para que futuros guitarristas se interesen en realizar análisis contextuales y teóricos de los repertorios que esperan preparar para recitales.

5. Marco de Antecedentes

En este apartado del trabajo se dará cuenta de aquellos puntos de referencia importantes que dieron lugar a la existencia de este recital. Los referentes que se enunciarán son de diversos indoles, esto justamente demuestra que la interpretación es un ejercicio que se realiza desde una pluralidad de lenguajes, pues en ella confluyen las experiencias de músicos, musicólogos, compositores, teóricos, etc.¹

5.1 Luis Gabriel Mesa Martínez

Precisamente, el maestro Mesa es uno de esos referentes que demuestra que la música tiene un contexto detrás de su interpretación. Luis Gabriel Mesa Martínez, nace en la ciudad de Pasto, inició estudios de piano a la edad de 8 años y continuó su carrera musical temprana como pianista en Noruega, Minnesota, Francia y España, país donde obtuvo su diploma de maestría (2009) y, finalmente, su grado de doctor en musicología (2013).

Su interés por la música latinoamericana lo motivó a integrar con sus dos hermanos el ensamble de cámara Atípico Trío, en formato de tiple, piano y contrabajo; con esta agrupación grabó su primer trabajo discográfico bajo el título Una flor para Cecilia (2010)— nombre que también corresponde a una de sus más tempranas composiciones. En 2014 y 2015 lanzaría sus siguientes discos, titulados Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano y Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo, respectivamente. Ambos resultaron de sus investigaciones musicológicas, e incluyeron sus propios arreglos para instrumentación de cámara.

Modalidad: Recital

Título: “Los tangos de Maruja Hinestrosa”: proyecto de investigación-creación cofinanciado

¹ Las reseñas de estos personajes y agrupaciones son tomadas de las reseñas originales de cada uno de ellos. Si se desea acceder a más información respecto a estos grandes estudiosos de la música es posible encontrar sus conciertos en plataformas virtuales como Youtube, Spotify, o en sus páginas web particulares.

entre la Dirección Administrativa de Cultura de la Gobernación de Nariño y la Pontificia Universidad Javeriana (Facultad de Artes). Versiones publicadas por Luis Gabriel Mesa Martínez en su libro "Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano" (2014).

Aporte musical: En este recital Mesa elabora una interpretación completamente fundamentada en la investigación del tango, la vida de la compositora Maruja Hinestrosa, y el análisis teórico musical de las obras incluidas en esta recopilación del tango de Hinestrosa.

La exploración interpretativa de Mesa va desde la utilización de instrumentos propios del lenguaje musical del tango, como el bandoneón, hasta la inclusión de otros instrumentos como el violoncello, la flauta traversa, entre otros.

Estas versiones de Mesa aprovechan la existencia de las partituras de Hinestrosa, pianista bastante talentosa, y son recuperadas del texto gracias a la interpretación de Mesa y su ensamble, la cual se realiza a través de un ejercicio arreglístico que busca dar cuenta de la sonoridad del tango.

5.2 Diego Barrera

Intérprete multi-instrumentista nacido en San Francisco Putumayo. Culminó su carrera universitaria en el programa de Licenciatura en Estudios Musicales de la Universidad de Nariño, en donde estudió interpretación de la guitarra clásica. Desde su época de estudiante se interesó mucho en la interpretación de la música colombiana y latinoamericana, participando como requintista en varias agrupaciones.

Actualmente es requintista activo del ensamble *Artes trío*, agrupación con la cual interpreta música latinoamericana y colombiana, con un especial énfasis en la música nariñense, ya que su principal motivación se encuentra en la necesidad de llevar la música de Nariño al mundo a través de las cuerdas y las voces.

Modalidad: Recital de grado

Título: *La guitarra latinoamericana del siglo XX*. Trabajo presentado como prerequisite para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, 2016.

Aporte musical: El trabajo de Barrera busca el encuentro del ser latinoamericano desde su esencia cultural, social y musical, para esto explora la interpretación de la guitarra desde una pluralidad de saberes, por un lado el tradicional, y por el otro el saber académico, dos disciplinas de estudio que hacen del interprete un sujeto completo.

Barrera, busca, además, mostrar las diversas formas en las que el instrumento ha evolucionado, para esto explora la historia del instrumento a través de la interpretación de diversos aires y técnicas especiales para entender a la música latinoamericana.

Así, Barrera presenta un amplio contenido teórico y explicativo de la guitarra en américa latina y la influencia, desarrollo y aplicación que ésta tendrá para la realización del recital de música latinoamericana que eligió ejecutar como trabajo de grado.

5.3 Raúl Fernando Madrid Sanz

Por otro lado, a nivel nacional, el musico Raúl Fernando Madrid Sanz, en su proyecto de maestría del año 2011 titulado “*De La Guitarra Andina Colombiana A La Guitarra Clásica Y Viceversa*” de la universidad Eafit en Medellín-Colombia. Tuvo como objetivo general identificar los patrones rítmicos, melódicos y técnicos propios la interpretación del estilo colombiano, para su realización, sus objetivos específicos fueron, describir los aspectos históricos de la guitarra, describir ritmos colombianos, y resaltar aspectos técnicos e interpretar el repertorio entre otros, en cuanto a su marco teórico abarca de manera sustancial la historia de la guitarra. La metodología, el autor desarrollo su proyecto haciendo uso de los recursos empíricos y técnicos de la guitarra, los cuales aplico en el repertorio para diferenciar el estilo al momento de la ejecución de la música colombiana.

Modalidad: Recital de maestría

Título: *De La Guitarra Andina Colombiana A La Guitarra Clásica Y Viceversa*, de la universidad Eafit en Medellín-Colombia., 2011.

Aporte musical:

Las conclusiones que el músico llegó, fueron, primero, que la música hispanoamericana tiene definitivamente influencia europea, lo cual permitió la hibridación de lo regional con lo occidental, así mismo, asegura, que la interpretación de la música colombiana aporta elementos estéticos, armónicos y rítmicos que se buscan en la actualidad por parte de los músicos guitarristas. La monografía es acorde a esta investigación, por que aporta hechos históricos de la guitarra en Colombia, además de los aspectos técnicos de la interpretación guitarrística.

5.4 Sebastián Rodríguez Rodríguez

Finalizando, a nivel regional se encuentra, el licenciado Sebastián Rodríguez Rodríguez en su tesis de pregrado del año 2013 titulada *“Recital Interpretativo de Guitarra con Obras de los Compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios, Héctor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, León Cardona y Geyler Carabali”* en la Universidad de Nariño en Pasto-Colombia. Propuso generar una plataforma de significado entre la interoperación y el contexto de compositores latinoamericanos, para su desarrollo, llevo a cabo, el análisis de la armonía, la técnica y la interpretación, además, de estudiar el estilo compositivo y el contexto de los compositores.

Modalidad: Recital de grado

Título: *Recital Interpretativo de Guitarra con Obras de los Compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios, Héctor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, León Cardona y Geyler Carabali” 2013.*

Aporte musical:

La metodología empleada, fue de enfoque cualitativo de tipo documental y de aplicación, porque, realizo una indagación exhaustiva de la literatura al respecto de la historia de la guitarra, el contexto social-cultural de los compositores y la técnica instrumental. Fue de aplicación porque empleo su conocimiento en la interpretación y el análisis musical del repertorio seleccionado perteneciente a los compositores latinoamericanos.

Con la conclusión que el musico termina es, que la apropiación de la música tanto a nivel técnico como expresivo se debe a la investigación del contexto socio cultural de las piezas musicales y el compositor, además que la destreza técnica se obtiene durante el montaje consciente del repertorio escogido por el intérprete y su relación con el mismo.

Este recital es adecuado, a este documento, porque permite hacer uso del marco teórico referente a la guitarra, acercarse al análisis musical de tipo interpretativo y técnico, y conceptos de formas musicales empleadas en este proyecto.

6. Marco Teórico

Ahora bien, de acuerdo con la argumentación planteada desde la justificación y la introducción de este trabajo de grado, es necesario tomar como punto de referencia para el análisis unas pautas específicas para realizar un análisis consciente de las piezas a interpretar.

De este modo, tomaré como referentes dos textos en particular. El primero de Jan LaRue *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, y el segundo *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*, un estudio del análisis morfosintáctico de la música realizado por Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal.

6.1 Algunas consideraciones analíticas básicas

En el prefacio a su texto LaRue menciona lo siguiente:

Muchos libros reivindican en el momento de su publicación la virtud de su novedad. Este, sin embargo, es un libro que ha surgido de innumerables fuentes y su principal atractivo estriba, quizá, en la nueva manera de presentarlo. Aunque la gran variedad de procedimientos musicales será tratada en el libro a través del análisis, es decir, desde la propia partitura y signo musical, deberá encontrar su explicación, estructura y sustancia a través de las palabras. (LaRue, 11).

De este modo, enfoca su análisis teórico a través del acercamiento a las obras desde una comprensión del lenguaje, este lenguaje será usado para estructurar de manera esencial al análisis musical. El lenguaje tratará de descifrar a la obra de una manera plural, sin necesidad de cerrar el análisis en ningún punto, puesto que, el análisis es “una destilación de la experiencia” (LaRue, 11), la cual a traviesa siempre una flexibilidad de interpretaciones. Así, LaRue otorgará su propia estructura analítica, la cual servirá como fuente de comprensión de la obra musical:

Entre las diferentes artes, la música tiene un poder especial, debido en parte a que sus materiales y símbolos no tienen unas connotaciones absolutamente fijadas, y dejan a veces amplios márgenes interpretación. Una sucesión de notas puede tener infinidad de significados distintos para el compositor, el intérprete o el auditor. Una frase musical, semántica por naturaleza, puede carecer de significados específicos referidos a la inmediatez de las palabras, pero también puede liberarse de sus limitaciones. Esta sugestiva flexibilidad de las connotaciones musicales implica, sin embargo, cerrar ambigüedades que hacen difícil la tarea de aquellos que intentan explicar qué cosa son el movimiento y las formas musicales. (LaRue. 15)

Así, LaRue, plantea un esquema específico para el análisis, el cual, permitirá generar una ruptura frente a la ambigüedad del estudio de la obra otorgándole una estructura a la reflexión respecto a la forma musical. En la misma dirección se encuentran las autoras De Reizábal cuando en la presentación de su texto afirman la necesidad de una estructuración del análisis musical que permita un análisis concreto de las obras musicales sin necesidad que éste se convierta en un espacio cerrado para una reflexión posterior. Este análisis partirá de la morfosintaxis, es decir, de una comprensión de cada elemento de lo que para ellas pertenece, y es importante, dentro de la forma musical. Este núcleo morfosintáctico dejará de lado la ambigüedad del objeto de estudio y dará luces a la observación de la música como objeto de análisis:

Así, hemos creído oportuno organizar el libro desglosando el estudio de estos parámetros elementales en capítulos independientes pero que no son, en modo alguno, compartimentos estancos; más bien al contrario, lo que se busca es la comprensión de los acontecimientos musicales de una manera sinérgica. De tal modo, a medida que se avanza en el estudio de los diversos elementos musicales, se va introduciendo al lector en la observación de las relaciones que se establecen entre ellos. (De Reizábal, 6).

De este modo, es importante especificar la organización que estos autores realizan para analizar las obras. Se partirá de la organización empleada por LaRue, pues en ella se encuentran todos los elementos que posteriormente se ampliarán en definiciones y conceptos útiles para el análisis de las obras.

- I. ANTECEDENTES (entorno histórico)
 - Marco de referencia
 - Observación significativa: prioridad de la selección sobre la multiplicación de evidencias
- II. OBSERVACIÓN
 - Las tres dimensiones principales del análisis: GRANDES, MEDIAS Y PEQUEÑAS.
 - Los cuatro elementos contributivos: SONIDO, ARMONÍA, MELODÍA, RITMO (SAMeR).
 - El quinto elemento, «crecimiento», es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado.
 1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio
 - a) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional.
 - b) Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario).
 2. Fuentes generadoras de forma:
 - a) Articulación.
 - b) Las cuatro opciones de continuación:
 - Recurrencia: repetición, retorno después del cambio.
 - Desarrollo (interrelación): variación, mutación
 - Respuesta (interdependencia):
 - S : fuerte frente a piano, tutti frente a solo, etc.
 - A : tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.
 - Me : ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a grados disjuntos o saltos, etc.
 - R : estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc.
 - Contraste
 - c) Grados de control: conexión, correlación, superrelación
 - d) Formas convencionales.
 - Aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología, movimiento, forma
- III. EVALUACIÓN
 - Lugar del crecimiento (movimiento, forma, control).
 - Equilibrio entre unidad y variedad.
 - Originalidad y riqueza de imaginación.
 - Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.

Ilustración 1 LaRue, J. (1989b). Estructura del análisis de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.2)

Según LaRue, los elementos musicales de una obra musical pueden ejemplificarse a través de la sigla SAMeRC, pues en ella se hallan los componentes principales y contributivos para el análisis musical: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (LaRue, 2). Sin embargo, LaRue menciona dos aspectos adicionales que le otorgarán mayor rigidez al análisis musical, por un lado, la importancia de un marco de antecedentes históricos claros de la obra musical:

Sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las

analizadas no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia. pues por un lado podríamos llegar a atribuir originalidad e importancia a lo que quizá sea materia común de convención, y por otro, podría pasar completamente inadvertida la hábil sofisticación de una técnica avanzada, al no ser capaces de reconocer el impacto que pudo tener en su propio tiempo. (LaRue, 3)

Y por el otro, el análisis significativo de aquel que desea acercarse al planteamiento analítico de determinada pieza musical:

[...] ya desde el principio hemos de concentrarnos en una observación significativa. Una vez hayamos establecido, desde el marco de referencia que una observación es suficientemente relevante, hemos de aplicar todavía nuevas pruebas y exclusiones hasta estar plenamente seguros de que es válido registrarla. De lo contrario, corremos el peligro de ir acumulando tal cantidad de observaciones que acabemos ahogándonos en nuestros propios datos [...] o. Un análisis acertado en esta primera fase debe combinar la disección con la selección, la profundización con la visión general. (LaRue, 4)

El primer aspecto, enmarca la importancia de la ubicación histórica de determinada pieza musical, puesto que, sin esa enunciación la obra no sería más que un objeto sin contexto, asunto que le restaría valor a todo aquello que se diga la obra musical, mientras que este segundo aspecto, tiene que ver claramente con el hecho de estructurar el análisis através del SAMeRC, pues esta organización busca una eficacia en el análisis, una eficacia que partirá de la búsqueda concreta de cada uno de estos elementos y se dirigirá a la necesidad de considerar la visión de la obra como un todo, del mismo modo, como lo definen las autoras De Reizábal, se estudiará a la obra de arte musical desde la sinergia de sus elementos morfosintácticos (De Reizábal, 6). Además, es interesante observar la postura de las autoras De Reizábal, quienes afirman la necesidad del análisis musical enfocado a la posterior interpretación de las piezas, asunto que en términos de este trabajo es completamente aceptado:

Conseguir que el lector sea capaz de extraer ideas interpretativas fundamentadas y aplicarlas, enriquece el espectro de posibilidades creativas: genera en él juicios críticos, y le facilita la autonomía necesaria para pensar e interpretar la música, sabiendo en cada momento lo que quiere y porqué lo hace. (De Reizábal, 7).

6.2 Dimensiones y SAMeRC

Según LaRue, es posible explorar desde tres dimensiones básicas a una pieza musical. Estas dimensiones, según el autor pueden ser relacionadas a la sintaxis del lenguaje musical del siguiente modo: pequeñas dimensiones, en donde se encontrarían el motivo, la semifrase y la frase; las dimensiones medias, en donde se relacionan el período, el párrafo, la sección y la parte; y finalmente, las grandes dimensiones, donde se ubican el movimiento, la obra y el grupo de obras. (LaRue, 5).

LaRue, menciona respecto a las grandes dimensiones:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura. En su límite extremo ese todo musical podría consistir en un gigantesco ciclo de obras en varios movimientos. como es el caso de una serie de sinfonías. Un enfoque aún más exitoso, como el de la plena comprensión del *leimotiv* wagneriano sólo se podría cimentar sobre unas dimensiones lo suficientemente extensas como para abarcar el ciclo completo del *Anillo del nibelungo*. (LaRue, 5).

Entonces, según lo que el autor menciona, es posible considerar dentro de la observación de las grandes dimensiones aquellas dimensiones más pequeñas de análisis, puesto que, el *leimotiv* de Wagner no es otra cosa que una partícula melódica que en su

pequeña dimensión cobra un sentido totalizante dentro de determinada pieza musical, este análisis totalizador es precisamente aquel que el autor espera a través del SAMeRC:

De este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido): contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y tiempos (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento). (LaRue, 5).

Las dimensiones más pequeñas se esclarecerán partiendo de la visión totalizante de las grandes dimensiones, así, por un lado, las dimensiones medias, las cuales están centradas en el carácter individual de las partes de una pieza entre la totalidad de la obra y sus partes mínimas de análisis, buscan controlar la formación de ideas musicales dentro de los periodos, párrafos, secciones y partes de una pieza, es decir, ese estado analítico en medio de la gran dimensión. El autor define esto de la siguiente manera:

El análisis. en la dimensión media, deberá clarificar el tratamiento de las ideas en el seno de las distintas partes de la pieza. Desde el momento que comparemos el tratamiento de los temas en una exposición con su nueva aparición en la recapitulación; nos estaremos moviendo dentro de las grandes dimensiones, puesto que la comparación de las partes requiere que contemplemos la configuración formal de la pieza como un todo. (LaRue, 6).

Por el otro lado, el análisis de las pequeñas dimensiones centrándose en la búsqueda de la partícula más pequeña llena de sentido musical de la obra, es decir, en el motivo, busca, más allá del detalle exhaustivo de análisis dentro de la pieza, observar al motivo dentro del gran conjunto totalizante que es la pieza musical:

El análisis de la pequeña dimensión lleva, sin embargo, implícito un gran peligro: la excesiva preocupación por el detalle. Puesto que los problemas de ejecución tienden a concentrarse al nivel de la frase, toda nuestra experiencia en el aprendizaje y la práctica de la música refuerza un planteamiento detalladamente fragmentado. Existe entonces la tentación de buscar el virtuosismo analítico a base de amontonar observaciones minuciosas, a veces insignificantes o no siempre necesarias [...] No obstante, el objetivo principal del análisis detallado [...] no reside tanto en admirar el carácter de un único detalle como en descubrir su contribución en funciones y estructuras de más alto nivel [...] la comprensión musical controla las discriminaciones más refinadas mediante la percepción de las relaciones generalizadas. (LaRue, 7).

Esta visión totalizante de la obra musical lleva de nuevo a este apartado de consideraciones analíticas a la explicación de la importancia de los cuatro elementos contributivos y el quinto de combinación (SAMeRC), como los define el autor (LaRue, 7), puesto que, según él además de la necesidad del estudio de estas tres dimensiones que se mencionaron con anterioridad, es importante que la obra musical pueda ser analizada desde una subdivisión más manejable, según el autor: “A fin de obtener un máximo rendimiento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar, tras haberla experimentado concienzudamente, una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento”. (LaRue, 8).

Según LaRue, la división de estos aspectos dentro del fenómeno musical, a pesar de ser artificial, es bastante útil para su comprensión y análisis. Y a pesar, de que en varias ocasiones estos elementos puedan superponerse y encontrarse, existirán dentro de la obra musical momentos en los cuales determinadas tensiones o sucesos musicales sucedan y tengan que ver específicamente con uno de estos aspectos, así el sujeto que analiza podrá relacionar determinados fenómenos con la categoría que más se acerque a su comprensión. El autor agrega un aporte interesante frente a la concepción de estos elementos:

[...] los cinco elementos básicos no están entre sí en un plano de importancia equivalente. Tomados uno a uno, aisladamente, el sonido, la armonía, la melodía, o el ritmo, en muchos casos no pueden mantener con éxito las estructuras musicales. Como resultado dichos elementos funcionan pues típicamente como elementos contributivos El crecimiento como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos: es, por tanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma. (LaRue, 8).

Así, según LaRue, el crecimiento, a pesar de mantenerse un poco alejado de los demás elementos, es justamente el que puede relacionarse con cada uno de ellos de forma aislada y conjunta. Así, el crecimiento, no es otra cosa que la forma de la obra musical, una forma que existe en cuanto a sí misma como contenedor, pero que existe también como un elemento estilístico dentro del análisis musical. El autor afirma la necesidad de analizar al crecimiento como parte del análisis, puesto que, se ha dejado de lado su importancia centrando el contenido analítico de la pieza a su armonía de una manera casi dicotómica:

Estas dos dicotomías académicas, estilo y forma, forma y análisis, derivan probablemente, de manera un tanto tortuosa, de un mismo tronco ancestral: la distinción estética entre forma y contenido. Aunque esta división pueda venir bien a las necesidades de una teoría estética general. cualquier teoría funcional del análisis del estilo musical debe incluir directamente la forma dentro del contenido total que sentimos como proceso de crecimiento de la pieza. Los cambios de contenido los apreciamos, obviamente, en cualquier orden de repetición, contraste, reaparición o de algún otro proceso formal. El contenido, al ser articulado al mismo tiempo por los cambios del sonido, de la armonía, de la melodía y del ritmo, construye y determina realmente la forma. (LaRue, 9).

Así, la forma y el contenido dentro del análisis musical deberían ser dos fuentes de interpretación inseparables a la hora de interpretar el objeto de estudio. El crecimiento es esa

fuentes de interpretación unificadora de la pieza, y reafirma la interacción que existe de todos los elementos dentro del fenómeno musical: el crecimiento recoge cada uno de estos aspectos, los cuales se subdividen para que el analista pueda adentrarse en la pieza y comprenderla desde sus diferentes puntos de vista, puntos que, al final, no dejan de pertenecer a esta visión totalizante de la obra de arte musical.

6.3 Aspectos adicionales

Si bien, es bastante útil la división analítica realizada por LaRue para acercarse al fenómeno musical, pues esto permite clasificar de manera global y particular las características de las obras, la frecuencia de los cambios en música y su grado varían tan constantemente que es preciso definir algunas condiciones generalizadas que permitan reconocer la base de las impresiones generales, a fin de poder buscar confirmaciones y explicaciones analíticas a través de todos los elementos. (LaRue, 10). Estos estados de cambio pueden distinguirse a través de tres acepciones según el autor: La estabilidad, la actividad local y el movimiento direccional.

En cuanto a lo que concierne a la estabilidad, LaRue menciona que su sentido musical no está muy alejado de la definición tradicional del término, la cual se refiere a un fenómeno que carece de cambio, para explicarlo da diferentes ejemplos importantes dentro del análisis:

En contraposición a los rápidos ecos de la resonancia, un acorde mantenido es relativamente estable, aunque sus componentes, acústicamente considerados, se muevan en ciclos vertiginosos. Asimismo, un pasaje temático en una sola tonalidad viene a ser estable en comparación con las rápidas modulaciones de una transición. En un contexto de semicorcheas, un grupo de redondas resulta sumamente estable, del mismo modo que un movimiento por grados conjuntos puede parecer deliciosamente reposado después de la inestabilidad de un pasaje que se ha movido por saltos. (LaRue, 10).

Por otro lado, la actividad local, determina ese acercarse o alejarse de la estabilidad tratada anteriormente. Ese alejamiento del punto de estabilidad, dentro de lo que plantea LaRue, representa el interés que la obra puede generar a medida que cambia su sonoridad, según el autor:

Aquellos cambios que son más o menos regulares (es decir, que vuelven al punto de partida o repiten algún tipo de ciclo) tienden a producir ese efecto de actividad local que cabría denominar *movimiento en equilibrio*. En la sección de desarrollo de un concierto, por ejemplo, los intercambios o diálogos que se producen entre solista y orquesta resultan a veces tan regulares que los escuchamos como auténticas unidades repetidas [...] En el tratamiento armónico existen también muchos tipos de actividad local: pedales ornamentados, oscilaciones de tónica-dominante, secuenciación dentro de la tonalidad, efectos *ostinato* y bajos de todas clases. Asimismo, cualquier diseño melódico o rítmico, consecuentemente repetido, producirá una sensación combinada de actividad y estabilidad, actividad respecto a las variantes que se producen y estabilidad a partir de las reapariciones del diseño (LaRue, 10).

Finalmente, el movimiento direccional, se puede identificar a través del incremento constante y acumulativo, en la frecuencia o grado de cambio, así como en el proceso contrario de decrecimiento: una sensación de actividad que nos sitúa definitivamente lejos del área de los enunciados iniciales en lugar de oscilar o circular cerca de ella:

Podemos encontrar frecuentes ilustraciones de este movimiento direccional en los crescendos, tanto explícitos (escritos) como implícitos (latentes), en las secuencias modulatorias que escapan a la órbita de la tónica, en los perfiles de cúspides melódicas cada vez más altas, así como en la constante disminución de valores rítmicos (intensificación temporal): el aumento de actividad y excitación de cada uno de estos efectos es capaz de proporcionar un gran impulso direccional hacia nuevos objetivos, origen básico del movimiento fundamental del que se sirve el compositor. (LaRue, 11).

6.4 Una profundización detallada de SAMeRC

Ahora bien, se darán detalles útiles para comprender más detalladamente los aspectos que conciernen a los cuatro elementos contributivos (sonido, armonía, melodía y ritmo) y al quinto elemento de combinación (crecimiento); esto permitirá que el lector se acerque más al contenido de cada uno de ellos y pueda apreciarlos dentro del análisis musical que se realizará en el capítulo posterior.

Es interesante mencionar, además, la reflexión que realiza LaRue respecto a la totalidad de estos elementos analíticos, pues menciona que el análisis musical, a partir de todas las herramientas comparativas e intrínsecas del fenómeno de estudio, permiten que el sujeto que se acerca desde el análisis pueda descubrir sus propias reacciones personales frente a la obra. Estas reacciones permiten que tanto intérpretes, como investigadores y oyentes, aprecien, desde su subjetividad, aquello que analizan de las piezas. Esto permite que existan diversas interpretaciones, tanto teóricas como materiales (el acto de la interpretación), de las obras, otorgándole al fenómeno musical una especial y particular ambivalencia. (LaRue, 16).

6.4.1 La sonoridad: En esta categoría analítica se sitúan todos los aspectos del sonido considerado en sí mismo y, según LaRue, son: el timbre; las dinámicas, la textura, y finalmente, la trama, es decir, aquello que enlaza los tres aspectos (LaRue, 17).

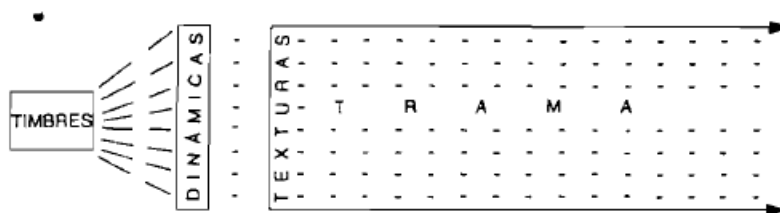


Ilustración 2 LaRue, J. (1989b). Enlace de aspectos, de LaRue. En *Análisis del estilo musical*. (p.17)

El timbre, es precisamente la cualidad acústica del sonido, esta se determina a través de diferentes elecciones del compositor. Por ejemplo, *la elección de timbres*, la cual va desde la elección de diversos instrumentos de cuerda, madera, metales, etc, hasta sonidos electrónicos o voces de determinada índole. Esta elección tiene que ver también con el

ámbito, es decir aquel espacio que determina las frecuencias empleadas de una obra musical. El ámbito define a las frecuencias o registros (tesituras) de determinada pieza, y por supuesto, sus combinaciones las cuales determinan un *grado y una frecuencia de contraste*, puesto que los registros, de acuerdo con la decisión del compositor pueden variar de determinadas maneras y contrastarse de agudos, a medios y graves, en determinadas partes elegidas en la obra. (LaRue, 18).

En cuanto a la dinámica, es decir, la intensidad sonora que determina el compositor en determinados pasajes se tiene en cuenta una categorización implícita de las mismas, es decir, aquella intensidad sonora que, de acuerdo al estilo, existen en la inflexión msucial sin importar si están indicadas o no por signos específicos en la partitura (LaRue, 19).

Finalmente, la textura, o como lo definen las autoras Reizábal el “tejido musical” (Reizábal, 175), es la manera en la que se entrelazan los diversos elementos sonoros de una obra; elementos que describen y enriquecen el carácter de la pieza desde un punto de vista melódico, rítmico, armónico y tímbrico. Es posible definir diferentes tipos de textura, y cada una de ellas está circunscrita de una manera más cercana a una determinada época histórica.

Por ejemplo, desde el punto de vista melódico, la textura monódica, propia de la antigua Grecia consiste en la presentación de una melodía única desprovista de acompañamiento armónico; la textura homofónica, la cual describe a una melodía con acompañamiento es más característica de las piezas a partir del 1700; por otro lado, la textura polifónica, propia del Barroco, se encuentran varias líneas melódicas simultaneas en un punto de vista horizontal, en donde cada una tiene similar importancia (Reizábal, 176-178).



Ilustración 3 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de la monodia. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 176).

Sonatina para piano *L. van Beethoven (1770-1827)*

Rondó

Ilustración 4 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de la homofonía. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 178).

Chanson *G. Dufay (c. 1400-1474)*

Ilustración 5 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de polifonía o contrapunto. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 180).

Por otro lado, desde el punto de vista rítmico, la textura homorrítmica, describe a una célula única que origina a todo el tejido rítmico manteniendo constantemente su patrón de acentuación, mientras que la textura polirrítmica, busca denotar una construcción de varios motivos que se diferencian, ya sea horizontal o verticalmente. (Reizábal, 184). La textura isorrítmica, representa una composición basada en la recurrencia o repetición de fragmentos rítmicamente iguales. (Reizábal, 189). Si observamos las texturas armónicas encontraremos enlaces de acordes que existen predominantemente por cromatismos, otros que se definen por organizaciones tonales, modales y atonales. (Reizábal, 190-195).

Miniaturas para piano

Misma célula rítmica a lo largo de toda la pieza

B. Niewiadowska (1938)

Andantino, molto delicato

Ilustración 6 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de homorritmia. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 184).

Danza del adolescente

Polirritmia Vertical

A. Copland (1900-1990)

Ilustración 7 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de polirritmia. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 185).

Misa a 4 voces (Agnus Dei)

Isorritmos

G. de Machaut (c. 1300-1377)

Ilustración 8 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de isorritmos. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 189).

6.4.2 La armonía

La armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. (LaRue, 31).

Así, LaRue, evidencia las características que la armonía puede contener dentro de una obra, y debido a que en este trabajo se analizarán piezas de distinta índole es muy importante tener en cuenta esta definición que él propone. Los compositores abordan la armonía desde unidades de acordes distintas, agrupan los sonidos, también, de diferentes modos, y esta particularidad de elección es justamente lo que hace la música se manifieste de maneras distintas según su época, creando así los diferentes estilos del fenómeno musical. Las autoras Reizábal, en concordancia con el pensamiento de LaRue exponen la significación de lo armónico de la siguiente manera:

La Armonía está presente en cualquier melodía; subyace siempre en ella, aun cuando no esté explicitada. Esto se explica porque el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica ("fundamental") de atributos (notas del acorde) que le confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada. La Armonía jerarquiza todas las notas de una escala y las relativiza en función de si constituyen la nota fundamental de un acorde (su origen/principio) o no. Por esto, en una melodía aislada, sin acompañamiento, existe Armonía. (Reizábal, 83).

De este modo, los autores, proponen una estructuración determinada para clasificar los fenómenos armónicos, fenómenos, que al igual que el lenguaje estructuran sus fuentes de sentido desde las pequeñas células hacia el sentido mayor (del acorde, a la tonalidad). Estas definiciones se utilizarán para el debido análisis de la armonía de las piezas que se tratarán en el próximo apartado.

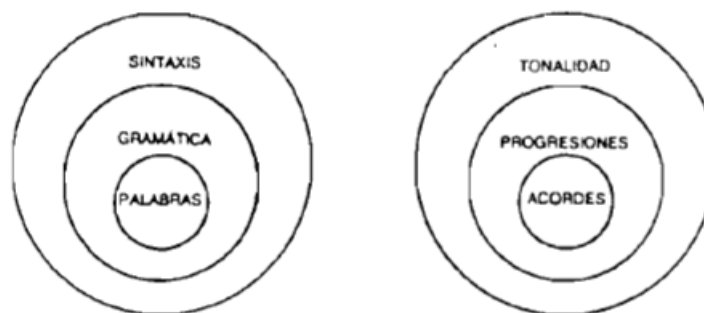


Ilustración 9 LaRue, J. (1989b). Estructura de la armonía, de LaRue. En *Análisis del estilo musical*. (p.31)

Así, es muy importante tener en cuenta al acorde como unidad de sentido, y por supuesto, su funcionamiento, el cual representa una función armónica específica dentro de la pieza. Los acordes triada, cuatriada, quintíada y sextíada en su estado fundamental o en inversión, las duplicaciones de determinadas notas del acorde y su disposición determinarán, en gran medida, la intencionalidad del compositor y su necesidad de reflejar cierta dirección musical en su obra: “La disposición de los acordes confiere a la música una especial ductilidad: la capacidad de "expandir" y "contraer" los elementos sonoros en función del modo en que se encuentren agrupados los sonidos (en ámbitos pequeños o muy amplios), dotando a la música de colorido y expresividad”. (Reizábal, 84).

Minuetto W. A. Mozart (1756-1791)

Ilustración 10 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Armonía implícita de una melodía. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 84).

La función de cada acorde como ente individual representa en la obra una funcionalidad tonal, la cual determina una clasificación sonora que permite la observación de los enlaces armónicos, visualizar detalles cadenciales, progresiones, resoluciones, cambios de función tonal, y por supuesto, es un parámetro analítico que permite al sujeto que se acerca al análisis comprender los procesos que rigen armónicamente a la pieza. Así, vale la pena mencionar la aclaración que realizan las autoras Reizábal respecto a las cadencias:

Centrándonos en el contexto de la música tonal, se pueden encontrar procesos cadenciales repartidos a lo largo de toda la extensión de una obra musical. Interesan aquellas cadencias que delimitan estructuras (períodos, semifrases, frases, secciones, etc.), es decir, las que participan en la direccionalidad de la música. Interesan también aquellos procesos cadenciales que comprometen la tonalidad, dando lugar a modulaciones (o cambios de centro tonal) y cambios de modo. (Reizábal, 95).

Las cadencias conclusivas (perfecta: V-I y plagal IV-I); las suspensivas (imperfecta V-I; la semicadencia: reposo en la dominante, y la cadencia rota: usualmente V-VI), no se reducen a su enlace entre dos acordes, habitualmente van precedidas de acordes característicos que completan el proceso cadencial (II, V, I: cadencia perfecta conclusiva): “Cualquier cadencia puede presentar un mayor o menor grado de elaboración. Por esto, será de interés realizar un esquema de las fórmulas cadenciales empleadas. Además, cada compositor emplea fórmulas cadenciales similares de manera reiterativa, formando parte de su estilo compositivo”. (Reizábal, 97).

W. A. Mozart (1756-1791)

II V I

Ilustración 11 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Cadencia perfecta conclusiva. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 96).

Semicadencias

J. S. Bach (1685-1750)

IV VII I V

W. A. Mozart (1756-1791)

I II I V

Ilustración 12 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Semicadencias. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 97).

Así, las cadencias al tener una función contextual determinan también que los movimientos armónicos de la pieza varíen y se transformen, de este modo, aparecen las modulaciones en las obras, las cuales, a través de la interacción de determinados acordes resultan en cambios de tonalidad. Existen varios tipos de modulaciones, los cuales son descritos uno a uno por las autoras Reizábal.

Las modulaciones diatónicas son aquellas que cursan con la intervención de la dominante de la nueva tonalidad, pueden ser intratonales, las cuales consisten en modular a una tonalidad cercana a la de la tonalidad principal. Es, por tanto, modular a una tonalidad cuyo acorde de tónica es uno de los acordes de la escala de la tonalidad de origen. Por otro lado, las modulaciones extratonales, usualmente, más largas que las intratonales, se mantienen en una tonalidad alejada a la principal. La elaboración previa no suele existir, ya que al ser una modulación a una tonalidad alejada a la de origen, no tiene acordes comunes que puedan preparar el cambio. Por otro lado, las modulaciones cromáticas realizan un paso de una tonalidad a otra mediante enlaces acordales de una amplia gama, cuya característica es la unión o resolución de las notas del acorde cromáticamente. Finalmente, las modulaciones enarmónicas son modulaciones sin preparación o elaboración previa, que no cursan con la dominante como mecanismo modulante. (Reizábal, 99-105).

Sinfonía n° 1 *L. van Beethoven (1770-1827)*
Adagio molto

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. It features a chromatic modulation from F major to D major. The score includes dynamic markings (*fp*, *cresc.*, *f*, *p*) and Roman numeral chord symbols (*V*, *I*, *V*, *VI*, *V*, *I/IV*) below the bass staff. The modulation is achieved through a series of chromatic steps in the bass line.

Ilustración 13 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Modulación intratonal. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 100).

Sinfonía n° 2, Introducción

L. van Beethoven (1770-1827)



Ilustración 14 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). *Modulación extratonal*. En *Análisis Musical*. Claves para entender e interpretar la música. (p. 102).

Lied (Les Matelots)

G. Fauré (1848-1924)



Ilustración 15 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). *Modulación cromática*. En *Análisis Musical*. Claves para entender e interpretar la música. (p. 103).

Así, las cadencias, como las modulaciones, representan algunas de las características específicas que se pueden encontrar dentro de la armonía de una pieza, armonía que se desarrolla a través de las progresiones armónicas (repetición de tramos armónicos (enlaces) en los que la disposición de los acordes en las voces se repiten exactamente igual a diferentes alturas), o del ritmo armónico de la misma, es decir, la frecuencia con la que cambian los acordes y sus funciones armónicas en un texto musical: el pulso armónico de la obra.

Es muy interesante el comentario que realizan las autoras Reizábal frente al valor del ritmo armónico en la interpretación de una pieza: “El ritmo armónico empleado en un determinado pasaje forma parte del plan arquitectónico de la obra y, por tanto, influye directamente, al igual que otros parámetros musicales, en la interpretación”. (Reizábal, 111).



Ilustración 16 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de ritmo armónico de blanca con puntillo. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 108).

Así, por ejemplo, el ritmo armónico influye en la velocidad, en el carácter, en la dirección de la música, en la dinámica y en el fraseo, aspectos muy importantes para el interprete a la hora de dar vida a la pieza. Esto es muy significativo, pues refleja la importancia que posee en análisis armónico previo a la interpretación, precisamente porque el análisis permite ejecutar a las obras de una manera consciente. LaRue menciona respecto a esta intervención del ritmo armónico, en las dimensiones: “[...]La contribución de la armonía en las pequeñas dimensiones, a la forma, toma varias perspectivas. Para empezar. una simple progresión puede tener un carácter tan original e hipnótico, que funcione por sí misma temáticamente, requiriendo apenas soporte alguno de la melodía y el ritmo [...] El ritmo armónico, además de su efecto sobre el flujo interior de la frase, ejerce una función formal en dos aspectos. Igual que en las dimensiones medias, los contrastes en el ritmo de los acordes producen articulaciones admirablemente claras”. (LaRue, 51).

6.4.3 La melodía

La gente, en general, responde mejor a la melodía que a cualquier otro elemento musical; quizá porque accede a ella muy pronto a través de las canciones de cuna y continúa más tarde en contacto con ella, bien sea en los canturreos que expande bajo la ducha o en los cantos de la taberna. Esta grata y hasta entrañable familiaridad, puede que vaya, sin embargo. en contra del análisis, puesto que sólo pone de manifiesto una única faceta de la melodía. Ocurre, pues, que, pensando generalmente la melodía en términos de canción y tema, podemos descuidar fácilmente otros aspectos fundamentales suyos.

Considerada así. dentro del análisis del estilo, la melodía se refiere al perfil formado por cualquier conjunto de sonidos. (LaRue, 52).

Así, el autor decide a través de su definición no dejar de lado todos los elementos primordiales que en cada una de las dimensiones tiene la melodía como significante analítico. Según LaRue, la melodía como sucesión de sonidos con determinada intencionalidad compositiva, es decir, con determinado sentido de unidad expresiva, a pesar de tener un papel manifiesto mucho más específico en las medias y pequeñas dimensiones, en la gran dimensión puede representarse a través de puntos agudos y graves que a lo largo de la obra elaboren un macro esquema de la misma, es decir, como marco de referencia de los sonidos que posteriormente se observaran en fenómenos musicales más pequeños. (LaRue, 55). Esta descripción explicaría otros puntos de relación de la gran dimensión como lo son el contorno melódico, la función rítmica y armónica de la obra:

Tanto las progresiones que sirven de soporte a las melodías como las implicaciones armónicas de más alcance deben confirmar los aspectos rítmicos y melódicos compartidos por los materiales que están supuestamente relacionados. La memoria auditiva responde fuertemente al color armónico, una fuerza poderosa de relación y diferenciación de áreas temáticas. Para resumir. Podemos afirmar que: las relaciones temáticas significativas dependen de la superrelación existente en las semejanzas estilísticas, unificadas por la fuerte semejanza y sin distorsiones en, al menos, un elemento. (LaRue, 56).

Si se piensa en las dimensiones medias y pequeñas, en estas la melodía tiene un papel más importante, pues es en ella en donde se reconocen las características sonoras de la misma, es decir, es allí en donde se reconoce la respuesta más cercana que tiene el oyente frente a la música. Por ejemplo, en la media dimensión, la melodía proporciona la vista de un conjunto de partes, pues en ella es posible visualizar la organización escalística que proporciona la melodía, ya sea tonal o atonal, mientras que en la pequeña dimensión es posible visualizar el perfil melódico de ésta, analizando aspectos como el ámbito de tesitura, es decir la gama de sonidos empleada en la construcción de la melodía, en donde la distancia entre el sonido más

grave y el más agudo de la melodía debe ser medido; o el estudio de la interválica, en donde los intervallos pertenecientes a la melodía aportará los datos básicos para el análisis melódico en la pequeña dimensión. (Reizábal, 16). De este modo, una melodía vocal, seguramente tendrá saltos menos pronunciados a diferencia de una melodía instrumental, tema que en este trabajo se ejemplificará con el análisis melódico de las obras, en donde, se apreciará ciertamente que las melodías presentan saltos más pronunciados, figuraciones más libres y un ámbito mayor.

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The top section includes woodwinds: Clarinetes en Do, Fagotes, and Cornos en Sol. Below them are the strings: Violín solo, Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello y contrabajo. The piano part is also present. The score is in 2/4 time and marked 'Larghetto'. The woodwinds have rests. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part (Violín solo) plays a melodic line with slurs and accents.

Ilustración 17 LaRue, J. (1989b). Repetición y desarrollo (variación, mutación, secuencia) en el tratamiento de un motivo temático inicial, de LaRue. En *Análisis del estilo musical*. (p.61)

El análisis global de la melodía en las tres dimensiones permite la posibilidad de visualizarla desde el crecimiento, es decir la forma de determinadas piezas, por lo tanto, en un análisis melódico es primordial encontrar el sentido interpretativo, sea desde el ejercicio de la interpretación musical como tal, o desde la composición, de determinada pieza. Este

discurso se evidencia a partir de la forma de la pieza, o de su visualización a gran escala, puesto que la dirección melódica está presente desde la gran dimensión, hasta la pequeña dimensión en aquellos sonidos que describen la formación de la melodía. Así, en la construcción melódica existirán sonidos en los que se encuentren énfasis mayores, y existirá uno que representará al punto culminante: “El punto culminante melódico suele ser el sonido más agudo de la melodía y generalmente sólo es abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma. El resto de los sonidos de la melodía se organizan en torno a este punto culminante marcando la dirección de llegada a él”. (Reizábal, 20).

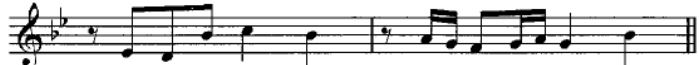
Así, se evidencia que la melodía desde su composición macroestructural, se dirige a una composición interna, en donde a través de puntos de reposo, repeticiones, variantes, notas de adorno y giros melódicos (aumentación, imitación, disminución), desarrolla un interés interpretativo particular, estas características de la melodía, se reflejan de maneras diversas no solo en sí misma, sino en el funcionamiento del ritmo y la armonía, haciendo de la melodía una fuente compleja dentro de la interpretación musical, puesto que, la melodía deja de ser solamente esa expresión sonora de sentido dentro la pieza y comienza a indicar aspectos dinámicos, de tempo, carácter y direccionalidad que determinan la sonoridad de la pieza, sus puntos de inflexión, fraseos y carácter. Es decir, la melodía comienza a conjugarse, de una manera bastante directa, con otros elementos como la armonía y el ritmo, involucrándose en su desarrollo, y, por supuesto, afectando al análisis particular de cada uno de los elementos:

Está claro que cada una de esas perspectivas de la melodía no puede producir otra cosa que un angosto ángulo de acceso a ella, aparentemente el más familiar; y accesible de los elementos musicales. aunque en realidad es sumamente esquiva y ambigua e incluso misteriosa. Existe la impresión de que la familiaridad que tenemos con este elemento no ha suscitado un desprecio, sino un complejo: la melodía ha ido más allá de sí misma, absorbiendo sutiles influencias del ritmo, la armonía e incluso del sonido mismo, que convierten cada progresión en un venero de peligro analítico, y al mismo tiempo, de deleite estético. (LaRue, 66).

Sujeto de Fuga de J.S. Bach (1685-1750)

MODELO 

Mov. Directo 

Mov. Contrario 

Mov. Retrógrado 

Mov. Retrógrado Contrario 

Mov. Directo y Aumentación 

Mov. Directo y Disminución 

Ilustración 18 LaRue, J. (1989b). Algunos modelos de variación, de LaRue. En *Análisis del estilo musical*. (p.21)

6.4.4 El ritmo

Enfrentados a la más fascinante, aunque a menudo frustrante, inescrutabilidad de la música, se siente la tentación de identificar al ritmo como el más ambiguo, el más misterioso y problemático de todos los elementos musicales. Sin embargo, conscientes de las casi absolutas interconexiones que existen entre los distintos elementos (de cómo unas observaciones del contorno pueden revelarnos de pronto la existencia de un diseño macrorrítmico, de cómo una serie de contrastes orquestales pueden incubar implicaciones de movimiento) podemos concluir a lo sumo que las enigmáticas facetas del ritmo ilustran con particular nitidez esa ambigüedad general y fundamental que es característica de la música. (LaRue, 67).

De este modo, el ritmo como estructura misteriosa, según el planteamiento de LaRue, representa una existencia propia independiente de la armonía y la melodía, puesto que, su

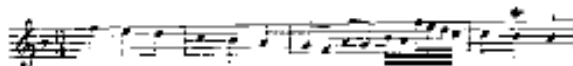
observación detallada en el tiempo es lo que permite que los sucesos musicales tengan un sentido dentro de las piezas, otorgándole así a la música una composición particular. Las autoras Reizábal mencionan: “Si la melodía constituye la horizontalidad del discurso musical y la armonía la verticalidad, el ritmo impregna ambas dimensiones, ya que ordena todos los elementos sonoros a través del tiempo. El ritmo representa la transversalidad de la música”. (Reizábal, 47). Así, el ritmo como estructura generadora de orden comienza a convertirse en una base para la acentuación del lenguaje musical, de la misma forma en que las sílabas en el lenguaje poético escrito tienen una acentuación, un orden y una disposición, el ritmo musical deriva su significado de la métrica del lenguaje escrito:

Así, el ritmo musical es la ordenación de los sonidos en el tiempo y viene determinado por la acentuación. El ritmo se caracteriza, por tanto, por la secuenciación de acentos fuertes y débiles. La métrica es la medida del movimiento, esto es, la agrupación del ritmo en unidades standard que llamamos compases. La métrica, evidentemente, está supeditada al ritmo, ya que, en definitiva, refleja la periodicidad en la acentuación rítmica. Así, por ejemplo, aunque un compás de 4/4 equivale a la suma de dos de 2/4, rítmicamente son inconfundibles debido a la diferente acentuación. El ritmo es la ordenación del movimiento y depende de la acentuación. La métrica es la medida del ritmo y se expresa por medio de los compases. (Reizábal, 47).

Así, el acercamiento al análisis de los parámetros rítmicos aporta criterios importantes para la interpretación, puesto que, el ritmo y la métrica, inciden de maneras particulares al carácter, la dinámica, agógica y, por supuesto, al tempo del discurso musical, elección que puede cambiar la expresividad de determinada pieza de manera explícita. Por ejemplo, es bastante usual que las piezas presenten en su partitura indicaciones precisas de compases escritas por los compositores, que, sin embargo, no corresponden al ritmo intrínseco de la música, para esto, el análisis métrico de las piezas es muy importante de determinar, pues, la tipología de acentuación permitirá una interpretación de los fraseos de la forma más correcta posible.

Según LaRue, el ritmo, a diferencia del sonido y la armonía, cuyos fenómenos respectivos como el timbre, o los acordes, se pueden codificar en vocabularios específicos, se parece más a la melodía, en cuanto requiere la conjunción de varios acontecimientos antes de percibir el sentido del movimiento (LaRue, 74). Esto quiere decir, que el ritmo necesita de una construcción de modelos, que permitan al sujeto que escucha descubrir e identificar los diseños rítmicos de los cuales la obra se compone, estos elementos determinarán las duraciones métricas, y darán una información eficaz respecto a las tipologías y acentuaciones de determinada obra.

EJEMPLO 5.8. Mozart: Minueto. K. 1: compases 1-4.
Contorno rítmico producido por una constante aceleración en el medio de la frase y deceleración al final: negras, corcheas, semicorcheas, fusas y volviendo a negras.



la personalidad de Haydn al elegir el metro ternario en casi la mitad de su producción. Algo que podemos hacer también para lograr una diferenciación estilística más afinada es adaptar la tipología anterior a cinco partes para estudiar las correlaciones entre tempos y metros del modo siguiente:

1. Disposición de los tempos en un metro específico.
2. Disposición de los metros en un tempo específico.
3. Tratamiento adecuado a los tipos específicos de movimiento, por ejemplo un presto 3/8 en lugar de un moderado 3/4 en los minuetos.
4. Evidencia de planificación tal como alternancia, intensificación, etc.
5. Correlaciones significativas entre los cambios internos del tempo y el metro.

Ilustración 19 LaRue, J. (1989b). Ejemplo de análisis de una célula rítmica, de LaRue. En Análisis del estilo musical. (p.31)

El ritmo, dentro de su construcción emplea pequeñas células: incisos o motivos, para, precisamente elaborar esos diseños, estos los definen las autoras Reizábal: “[...] Son las células rítmicas, los elementos rítmicos primarios más pequeños de la composición musical. Comprenden un acento o ictus fuerte con su respectivo reposo o ictus débil”. (Reizábal, 51). De esta manera, esta pequeña unidad rítmica, si posee un acento fuerte y uno débil dentro de su composición se conoce como *inciso*, y si ésta contiene dos acentos fuertes se denominará, dentro del diseño rítmico, como *motivo*.

Quinteto de cuerda en Sol m, K. 516

W. A. Mozart (1756-1791)

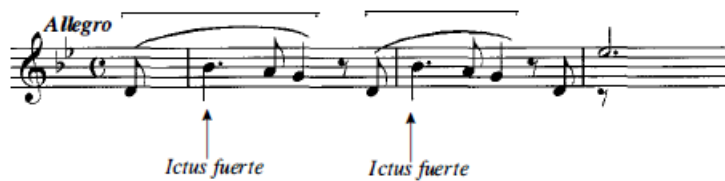
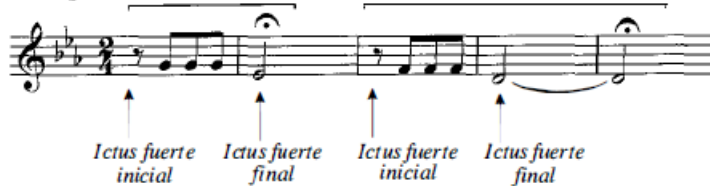


Ilustración 20 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo inciso. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 51).

Sinfonía n° 5

L. van Beethoven (1770-1827)

Allegro con brio (I)



Andante (II)

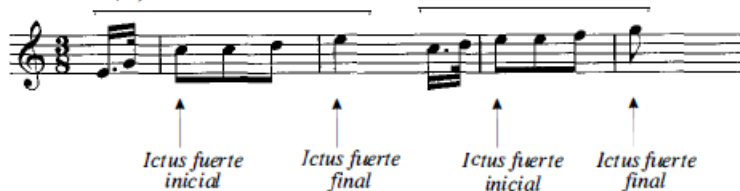


Ilustración 21 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo motivos. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 52).

Así, el ritmo configura desde su diseño formal diversos detalles de una pieza, afirmando nuevamente, que gracias a la estructuración que el ritmo les otorga a los demás elementos musicales, la pieza puede expresarse como unidad musical. El ritmo en sus contrastes en la duración produce a las articulaciones y configura los perfiles rítmicos. Además, los motivos rítmicos, los cuales como pequeñas formas en sí mismos, enriquecen la tipología de las frases y de la totalidad de la pieza, la cual, a través de la elección de tempo efectuada por el compositor en determinados fragmentos de la obra estructura su variabilidad, asunto que en las piezas de música latinoamericana es muy importante, pues el ritmo es, sobre todo, aquello que le otorga un lugar de enunciación a los diversos aires de América Latina. El ritmo de acordes, por ejemplo, es fuente de articulación y de patrones o diseños; el ritmo de contorno, es decir, el ritmo de determinado patrón rítmico, puede reforzar la

formación de frases y subfrases; y, finalmente, el ritmo de textura, es decir, la elección de determinada dinámica en determinado espacio temporal de la pieza (por ejemplo, *forte-piano*) constituye uno de los principales recursos para la individualización de las frases y de las subfrases, y de esta manera, de la diferenciación del carácter rítmico de la obra.

6.4.5 El crecimiento

La idea estilo analítica de la forma musical, tomada como elemento resultante y a la vez combinador, requiere un término nuevo y estimulante que sirva para expresar la inmediatez y vitalidad de una propuesta funcional, así como para disolver las rigideces sugeridas por la palabra *forma*, lamentablemente estática. Por fortuna, la palabra *crecimiento* satisface admirablemente estos requisitos, puesto que sus connotaciones incluyen el sentido de continuación expansiva tan característica de la música y, además, la sensación paralela de ir logrando algo permanente. Ambos aspectos del crecimiento, aunque delicada y decisivamente interactivos, pueden ser separados por razones analíticas en dos funciones paralelas: movimiento y forma. Aunque al realizar este tipo de separaciones, útiles pero artificiales, deberemos ser plenamente conscientes de esa comunión ineludible de unidad más dualidad: *la forma musical es la memoria del movimiento*. (LaRue, 88).

Así, la forma en cuanto a crecimiento determina esa no quietud del sentido de continuación que presenta una obra en su composición formal, por esto mismo, el crecimiento justamente es la interacción de la totalidad de los otros elementos, es su combinación y su multiplicidad. Entonces, es importante determinar las estructuras formales simples en este apartado, pues es en ellas en donde esta multiplicidad existirá específicamente en las dimensiones de la pieza, dimensiones que se explicarán a través de las relaciones melódicas, armónicas, rítmicas y de sonido de las obras.

Toda obra musical está diseñada gracias a este crecimiento, gracias a una estructura arquitectónica que determina su existencia, de ese modo, los compositores al organizar los elementos creativos de otros indoles dentro de la gran estructura formal construyen y fundamentan sus piezas. Los recursos compositivos utilizados por los creadores determinan la función y el movimiento de las formas musicales, logrando que los espacios musicales de la obra participen en ella de maneras diversas.

Las autoras Reizábal muestran en su texto, desde la estructura formal más básica, las definiciones de cada organización formal (crecimiento) de las obras, comenzando por la forma binaria simple, la cual analizan desde el siguiente esquema:

La estructura binaria tiene dos secciones que pueden ser complementarias o contrastantes. Los esquemas estructurales pueden corresponderse con alguna de las siguientes variantes:

- **A - A** : cuando las dos secciones son idénticas. Es la menos frecuente.
- **A - A'** : cuando las dos secciones son de similar contenido temático, si bien la segunda aparece ligeramente modificada con respecto a la primera.
- **A - B** : cuando ambas secciones resultan contrastantes.

Ilustración 22 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Esquema de la forma binaria. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 230).

Según lo que las autoras explican, las formas binarias simples pueden constar de una duración de 16 compases (8+8), generalmente, sin embargo, pueden ser más largas (8+16), esta distribución formal determina si la forma binaria es simétrica o no. Esta forma también se ve determinada, y diferenciada gracias a los procesos tonales que ocurren internamente, de este modo, las secciones, las cuales por lo general están separadas cadencialmente, también dentro de su movimiento, entiendo la palabra desde la definición de crecimiento propuesta por LaRue, donde las interacciones tonales generan un movimiento al interno de la pieza musical más allá de su supuesta forma estática, pueden aparecer modulaciones, o movimientos armónicos que determinen la llegada o el alejamiento de la obra al tono de origen.

Sonata para violín (Sarabanda) *A. Corelli (1653-1713)*

Re menor V Sol mayor Fa mayor Re menor

Ilustración 23 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de modulación en la forma después de semicadencia]. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 232).

Así, las formas binarias simples, gracias a la modulación, pueden presentar una sección **A**, bastante contrastante a la **B**. Este contraste, además de ser posible gracias a la modulación, puede serlo también a través de la elección motivica del compositor. Los motivos melódicos pueden ser modificados a través del ritmo o la variación de las notas. Sin embargo, a pesar de estas variaciones en las secciones, cuando la segunda parte desarrolla una idea temática diferente de la primera, ambas presentan perfiles rítmico-melódicos diferentes y su concatenación contribuye a crear contraste entre ellas. A menudo, la segunda sección presenta una función de respuesta, especialmente en los casos en los que el final de la primera sección modula a la dominante y la segunda sección se encarga de la vuelta a la tonalidad de origen (Reizábal, 233). Esta vuelta tonal caracteriza otro detalle de la forma binaria, la cual, puede en su final reexponer su primera sección.

Suite Francesa n° 6 (Minueto) *J. S. Bach (1685-1750)*

Primera Sección A Si mayor (V)

Segunda Sección B Do # menor (La) Mi mayor V

A'

Ilustración 24 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de forma binaria con reexposición. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 234).

Por otro lado, la estructura formal de las piezas también puede caracterizarse desde una forma ternaria, es decir, una pieza musical estructurada en tres partes. La primera y la tercera suelen ser similares, sin embargo, esta última puede ser más larga que la primera y presentar variaciones de otros elementos (SAMeRC), incluso, la tercera parte puede ser una versión ornamentada de la primera. Las autoras Reizábal ejemplifican la forma ternaria a través del siguiente esquema:

- **A - B - A** : la primera y tercera sección son idénticas con una sección central contrastante.
- **A - B - A'** : la tercera sección difiere en algún aspecto de la primera.
- **A - A' - A** : la sección central difiere poco del comienzo y final, siendo las tres complementarias.

Ilustración 25 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Esquema de la forma ternaria simple. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 234).

Por supuesto, la forma ternaria también justifica su estructuración seccional gracias a la tonalidad. La primera sección **A** termina generalmente en la tónica principal, mientras que la segunda **B** se desarrolla en una tonalidad cercana a la primera, permitiendo a la tercera sección retornar al tono principal **A'**.

Forma ternaria: Modulación a la dominante en la segunda sección y vuelta al tono principal en la tercera

Album de Ana Magdalena (Musette) J. S. Bach (1685-1750)

Ilustración 26 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de forma ternaria. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. (p. 180).

A Partir de la estructuración de estas formas es posible descubrir los elementos que dentro de la pieza componen una función definida, elementos que demuestran otras estructuras de movimiento: la exposición, el desarrollo y la recapitulación.

Primero la exposición temática como parte primordial que muestra al tema principal de la pieza, este tema debe tener un sentido musical completo y tener características relevantes que permitan reconocerlo a lo largo de la obra ya que, sobre el tema principal, el compositor realiza desarrollos, modificaciones y repeticiones posteriores que van configurando la forma musical. En las formas simples (binarias y ternarias) la exposición temática corre a cargo de la primera sección A. (Reizábal, 238).



Ilustración 27 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Exposición del tema. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. (p. 238).

Una obra musical puede contener uno o varios temas. Por ejemplo, la forma Sonata clásica tiene invariablemente en su estructura dos temas, denominados generalmente A y B, contrastantes en tonalidad y con perfiles distintos, desarrollándose ambos a lo largo de toda la obra, combinados entre sí o separadamente. Así mismo, pueden aparecer completos, modificados o acortados en el transcurso de la composición. (Reizábal, 238).

De este modo, el tema, puede desarrollarse, siguiendo las ideas de crecimiento de LaRue, a través de diferentes características que convierten a la obra en una creación totalizante, y a la forma, en una estructura de movimiento Imitación por movimiento directo; motivo en otra tonalidad; imitación por movimiento retrógrado; distinta armonización; ampliación o disminución de valores; distinto ritmo y/o métrica; motivo en espejo; distinto carácter; ornamentado; distinta articulación, etc. De la misma manera en que puede existir

este tipo de tratamiento dentro de un tema secundario, la pieza al dirigirse a su desarrollo, precisamente, busca extraer del tema principal y secundario motivos rítmico-melódicos sobre los cuales construir desarrollos musicales llamados desarrollos temáticos. Los desarrollos se caracterizan por una reelaboración del material temático con procesos modulantes de alejamiento del tono principal. (Reizábal, 239).

Sonata para piano en Do M (I) *J. Haydn (1732-1809)*

1ª SECCIÓN: EXPOSICIÓN TEMÁTICA

Moderato

DESARROLLO

Ilustración 28 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). *Visualización del desarrollo. En Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música.* (p. 239).

En el ejemplo observado anteriormente es posible detallar al final del fragmento a la reexposición, en donde se evidencia un regreso a **A**, es decir a la exposición temática, pero de una manera ornamentada, sin embargo, esta ornamentación nunca hace que el tema principal se pierda para el oyente:



Ilustración 29 Ilustración 28 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Visualización de la reexposición. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música.* (p. 239).

Finalmente, es importante mencionar la definición que las autoras Reizábal realizan de la coda: “El término 'coda' tiene un sentido funcional y estructural. Se trata de un pasaje cadencial elaborado a base de enlaces cadenciales que cierra una idea musical completa. Sirve de conclusión final a una sección completa de la obra o a la obra entera”. (Reizábal, 242). De este modo, la coda, a diferencia de una cadencia, representa un final estructural de una pieza musical.

Balada para saxofón y piano H. Tomasi (1901-1971)

Ilustración 30 Lorenzo De Reizábal, M. A. (2004b). Ejemplo de coda. En *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música.* (p. 243)

7. Marco conceptual

A continuación, se definirán algunos conceptos adicionales, los cuales serán útiles para comprender la terminología usada en el análisis de las obras.²

Melodía principal:

Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento. La melodía principal se caracteriza por ser sonoramente evidente e identificable.



Ilustración 31 Pesares, melodía principal 1-3

Contramelodía:

Frecuentemente la Contramelodía está escrita por debajo de la melodía, y decora a ésta a través de intervalos consonantes.



Ilustración 32 Pesares, contramelodía 1-3

² Las definiciones que se darán acá serán tomadas, en su mayoría, del diccionario de la Real Academia Española, y tendrán algunas agregaciones de mi parte.

Armonía:

Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes.



Ilustración 33 Enlace armónico Preludio de Adiós 24-25

Compás:

Esta palabra puede referirse al espacio del pentagrama en que se escribe determinado grupo de notas limitándolas por cada lado con una raya vertical, sin embargo, también se refiere al ritmo o cadencia de una pieza musical.



Ilustración 34 Ejemplos del compás

Ante-compás:

Compás incompleto que aparece antes del primer compás de la pieza. Se puede decir que el ante-compás hace parte de un compás al aire.



Ilustración 35 Mestizajes 1-2. Entrada con ante-compás

Movimientos melódicos y armónicos³:

Existen diferentes combinaciones melódicas y armónicas que permiten a las melodías existir en las obras musicales, algunos de los más comunes son:

Movimientos melódicos:

Grados conjuntos:

En este tipo de movimiento pasamos de una nota a otra sin saltos, siempre nos moveremos a la nota continua o siguiente ya sea de forma descendente o ascendente.

Este tipo de movimiento es el más común, en algunos instrumentos como la voz humana donde los saltos pueden resultar problemáticos se le da prioridad a los grados conjuntos.



Ilustración 36 Ejemplo de movimiento por grados conjuntos

³ Las definiciones de los movimientos musicales, y sus ilustraciones, fueron tomadas de la página web <https://clasesdeguitarra.com.co/los-movimientos-melodicos/>

Movimiento por salto:

En este tipo de movimiento melódico nos moveremos de una nota a otra por medio de salto, este movimiento es muy común en los arpeggios y maneja algunas reglas sencillas, si el salto es igual o superior a una cuarta preferiblemente debe resolver en dirección contraria. En algunos instrumentos como el piano los arpeggios son de fácil ejecución, por ello en este instrumento es común encontrar este tipo de movimiento.



Ilustración 37 Ejemplo de movimiento por salto

Movimientos armónicos:

Cuando tenemos dos notas trabajando de forma simultánea tendremos movimientos de tipo armónico, estos movimientos se catalogan de la siguiente forma:

Movimiento directo o similar

Dentro del movimiento directo tendremos dos melodías que se mueven en la misma dirección, en este caso los intervalos entre las notas pueden variar siempre y cuando la dirección en el movimiento sea la misma.



Ilustración 38 Ejemplo de movimiento directo

Movimiento paralelo

Este tipo de movimiento melódico es muy similar al directo, la diferencia radica en que la distancia entre las notas siempre va a ser constante, en el ejemplo vemos un movimiento paralelo constante por terceras, muy común en la música popular.



Ilustración 39 Ejemplo de movimiento paralelo

Movimiento oblicuo

En el movimiento oblicuo una de las notas se queda estática mientras la otra realiza diferentes movimientos melódicos, usualmente la voz que debe quedar estática es la voz inferior.



Ilustración 40 Ejemplo de movimiento oblicuo

Movimiento contrario

En este tipo de movimiento las voces van en direcciones contrarias, lo que hace un poco complejo este tipo de movimiento es el hecho que los intervalos entre las voces deben ser consonantes la mayor parte del tiempo.



Ilustración 41 Ejemplo de movimiento contrario

Trémolo:

Sucesión rápida de muchas notas iguales, de la misma duración. En la guitarra este efecto se crea cuando el intérprete ataca una nota sucesivamente con diferentes combinaciones de secuencias de sus dedos, esto causa que el efecto se mantenga en el tiempo con una intensidad ornamental o de acompañamiento.



Ilustración 42 Trémolo en Ilusión compás 19-21

Armónico:

Sonido agudo, que se produce naturalmente por la resonancia de otro fundamental, como en los instrumentos de cuerda cuando se apoya con mucha suavidad el dedo sobre los nodos de la cuerda.

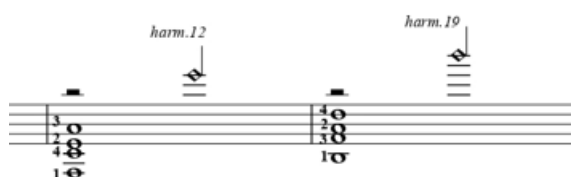


Ilustración 43 Preludio del adiós compás 54-55

Vibrato:

Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono. En la guitarra el vibrato se genera cuando el intérprete presiona la cuerda con un movimiento oscilante, el cual decora a la nota sin perder su afinación.

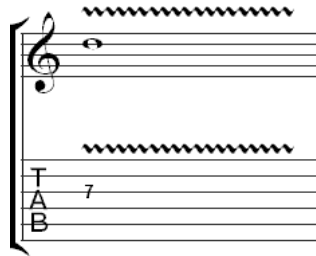


Ilustración 44 Ejemplo de la escritura del vibrato.

Apoyatura:

Nota pequeña y de adorno, cuyo valor se toma del signo siguiente para no alterar la duración del compás. En las partituras para guitarra se representa en una escala más pequeña que las demás notas y tiene, precisamente, una función de ornamento.



Ilustración 45 Apoyatura II. Palermo

Mordente:

Notas de adorno que acompañan una principal. En la interpretación guitarrística se ataca la nota principal alternativamente con una nota extraña a la armonía, generalmente inferior o superior.



Ilustración 46 Ejemplo de la escritura del mordente

Glissando:

Este término que se deriva de la palabra italiana “glissare”, que significa “pasar por alto”, es justamente un adorno sonoro que consiste en pasar de forma veloz de un sonido determinado a otro que puede ser más agudo, o más grave. Guitarrísticamente se ejecuta cuando el dedo pasa deslizando sobre una cuerda de sonido a sonido.

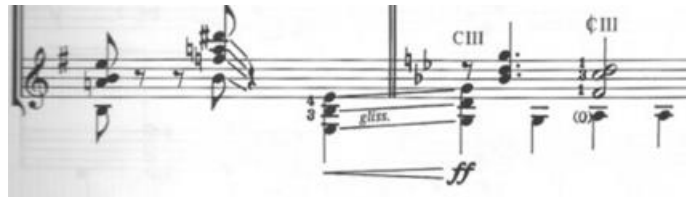


Ilustración 47 Glissando en 1. Pompeya compás 7-8

Pizzicato:

Este término italiano derivado del verbo “pizzicare”, traduce “pellizcar”, y musicalmente se refiere a la acción de pellizcar con las puntas de los dedos las cuerdas de ciertos instrumentos. En la partitura esta indicación se muestra abreviada “pizz”, y en el caso de la guitarra las cuerdas se pellizcan con los dedos produciéndose un sonido un poco sordo.



Ilustración 48 Pizz, Fantasía Mulata

Staccato:

Término italiano que traduce “separar”, hace referencia a una articulación musical que representa a un sonido más corto del que está escrito, generalmente esta reducción sonora es de la mitad de la nota real en la partitura. Para generarse en la guitarra el intérprete debe atacar la nota pronunciadamente para luego apagar el sonido.



Ilustración 49 Staccato en Fantasía Mulata

Tambora:

Técnica extendida que en la guitarra se ejecuta golpeando con las manos la caja de resonancia del instrumento, con el fin de imitar la sonoridad percutida de los tambores.

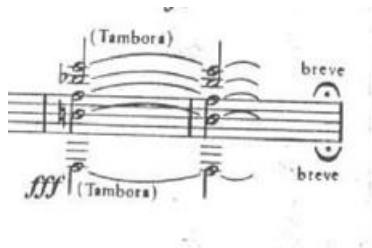


Ilustración 50 Tambora, Danza característica

8. Metodología

- A partir de los conceptos explorados en el marco teórico se realizará el análisis de las piezas elegidas para el recital de grado. Así, los conceptos de LaRue y de las autoras Reizábal serán el punto de enunciación analítico que dará estructura al análisis.
- Cada pieza partirá de un pequeño análisis de antecedentes, es decir, de su entorno histórico, y luego se realizará una observación de cada obra a través de los aspectos que conciernen a los cuatro elementos contributivos (sonido, armonía, melodía y ritmo) y al quinto elemento de combinación (crecimiento).
- Toda la terminología utilizada en el análisis se explicó con anterioridad, el fin de esto es que el análisis pueda fluir en sus explicaciones teóricas, dando por sentado que desde el marco teórico y conceptual, se elaboró una guía para comprender los conceptos que explican los dos autores enunciados con anterioridad.
- Es muy importante recordar que esta metodología de análisis se eligió precisamente porque los autores encaminan sus metodologías hacia una comprensión totalizante de las obras, comprensión que no deja de lado las futuras interpretaciones y nuevos análisis de estas.
- La finalidad de esta elección metodológica de comprensión de los fenómenos musicales es que se entienda, que a través del análisis particular de los elementos que componen una obra, es posible descubrir nuevas interpretaciones del instrumento, en este caso, de las obras latinoamericanas para guitarra.

9. Análisis de las obras

Continuando con el planteamiento realizado en el apartado metodológico, se realizará el análisis de las piezas, teniendo en cuenta las particularidades estructurales tomadas de los dos textos elegidos en el marco teórico para efectuar el análisis.

9.1 Pesares

9.1.1 Antecedentes (entorno histórico): Obra vocal compuesta en la primera mitad del siglo XX por José Barros, uno de los compositores más prolijos que la música colombiana tuvo en dicha época, cuyas creaciones fueron grabadas por artistas de gran trayectoria como Julio Jaramillo, La Sonora Matancera, entre otros más, Rocio Durcal. Pesares es un pasillo de carácter sentimental que fue dedicado a Amelia Caraballo, su segunda esposa, quien, en palabras de su hija, fue razón de gran sufrimiento al abandonarlo. De tempo lento, esta pieza de ritmo ternario es muestra de una gran expresividad lograda a través de los recursos estructurales y tipológicos más incipientes. El arreglo que se ha incluido en el presente trabajo de grado fue realizado por el maestro Rolando Chamorro, guitarrista y compositor nariñense que en su obra y bagaje creativo condensa las características más representativas de dos corrientes musicales muy importantes: La música vocal popular colombiana y latinoamericana, y la música para guitarra; producto de este trabajo de influjos confluyentes surge el estilo del presente arreglo para guitarra solista, el cual mantiene la sonoridad característica de la música popular a la vez que está a la altura de un discurso musical para instrumento solista lo suficientemente interesante en su discurso de sonoridad (trama y textura), armonía, melodía y ritmo.

9.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura es posible decir que a lo largo de las distintas secciones de la obra se encuentran dos tipos distintos: Melodía con acompañamiento y polifonía, si se tiene en cuenta el comportamiento dialogado del bajo ante el desarrollo melódico.

Melodía: Se observa una organización tonal también en el desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza. Así mismo, el ámbito de tesitura va desde Mi2 hasta Fa5, y existe un predominio de bordaduras y apoyaturas como notas de adorno.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es La menor, pero que presenta una modulación en una de las secciones de la misma, hacia el relativo de dicha tonalidad.

Ritmo: Se observa un compás ternario simple de 3/4 característico del pasillo colombiano en la presente obra, así mismo el tempo es de negra a 90 bpm, y tiene un solo ritardando y posterior calderón al finalizar la sección introductoria.

- **Crecimiento:** De acuerdo con su gran dimensión, esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como binaria reexpositiva **A – B – A'** que es asimétrica y que además posee una breve introducción. Continuando con su dimensión media, es posible determinar que la sección introductoria con la que la pieza comienza, de 8 compases de duración y cuya estructura es una sumatoria de dos frases paralelas de 4 compases cada una, presenta un centro tonal en La menor (tonalidad axial de la obra), un desarrollo armónico dado por acordes por terceras (tríadas y tétradas) que aparecen desplegados, y un predominio de cadencias auténticas en los finales de las dos frases, cuya diferencia esencial entre sí es que la melodía principal se toca una octava más arriba en la segunda de ellas. En su *pequeña dimensión*, se observa dos incisos acéfalos que, desarrollados por la melodía principal mientras el bajo acompaña describiendo el patrón rítmico característico del pasillo, nutren el contenido motivico de las dos frases de esta corta sección y dirigen el discurso musical hacia las cadencias auténticas que en los compases 3 y 7 concluyen las frases ya mencionadas. (fig. 1).

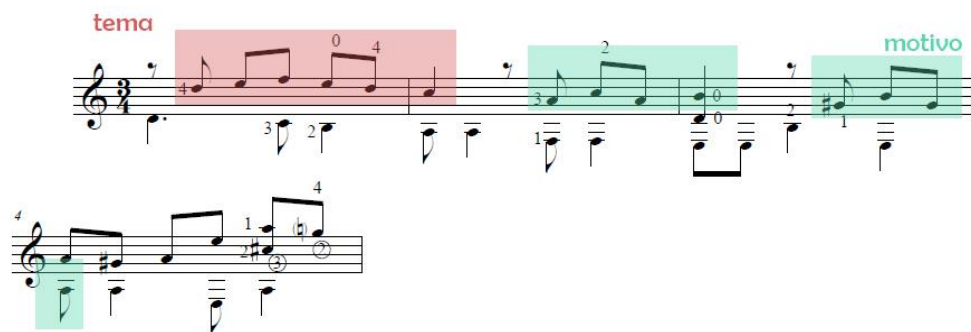


Figura 1 Pesares, compases 1-4

Comenzando en el compás 9, la sección **A** de la pieza posee 20 compases organizados de la siguiente manera: 8 en el primer periodo, 8 en el segundo y 4 que corresponden a la reiteración de la frase final de dicho segundo periodo. El material motívico de la primera frase se desprende de dos motivos acéfalos de dos compases cada uno, a cuyo final les corresponde una respuesta polifónica del bajo que enriquece la trama (fig. 2).

mf a tempo

10

13

mf

16

Contramelodías de bajo
Tema
Desarrollo melódico

Figura 2 Pesares, compases 9-16

A su vez, el material de la segunda frase corresponde a un desarrollo melódico por reiteración, directamente derivado de la primera. Con respecto al material armónico del primer periodo es posible decir que se desarrolla solamente entre tónica y dominante, así, el interés estilístico de esta sección se encuentra en las características polifónicas de su textura, y en la forma en que las notas de adorno del desarrollo melódico destacan, siempre como apoyaturas y bordaduras, como fue antes mencionado. En el compás 17 se encuentra el inicio del segundo periodo de **A**, cuyo desarrollo melódico se caracteriza por presentar apenas una actividad local en relación con la del primer periodo al verse afectada por la que sería el verdadero cambio que va en movimiento direccional: El desarrollo armónico. En este se alcanza un puerto solo esbozado en la introducción, pero de ninguna forma en lo ya visto dentro del desarrollo: La función subdominante en los compases 20 y 25 a la que se llega por medio de una dominante secundaria. Así mismo, desaparece la textura contrapuntística que previamente se vio en el primer periodo, y así el desarrollo de esta parte de la sonoridad se centra en el de melodía con acompañamiento, sin desaparecer nunca el característico patrón ritmoarmónico del pasillo. El movimiento melódico de la reiteración de la última frase de esta sección ubica el discurso en La mayor, tonalidad sobre la que se desarrolla la sección **B**. (fig. 3).

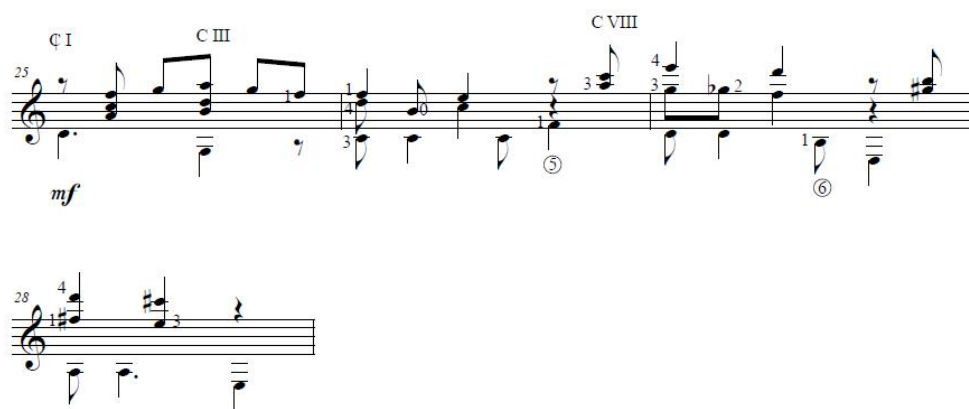


Figura 3 Pesares, compases 25-28

La *pequeña dimensión* de la sección **B** de esta pieza tiene plena correspondencia con la de la segunda frase del primer periodo de **A** (compases 13 a 16) pues la organización de sus incisos es idéntica, así mismo su desarrollo armónico que se mantiene itinerante

solamente entre tónica y dominante, y su textura de melodía y acompañamiento. Así pues, la única característica que diferencia a esta sección de la anterior, como se ha mencionado previamente, es su tonalidad: La mayor. (fig. 4).

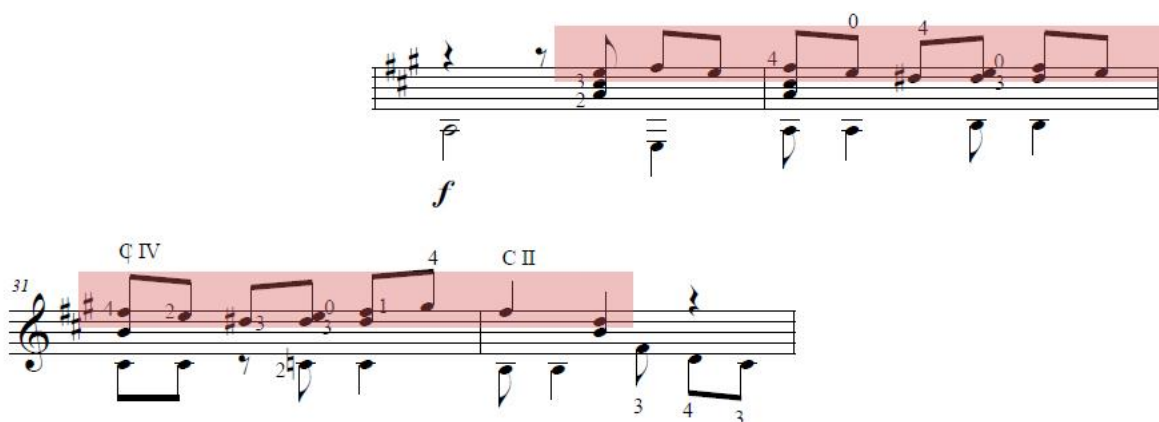


Figura 4 Pesares, compases 29-32

Como último elemento del *crecimiento* de esta obra se presenta la reexposición de **A'**, la cual corresponde a los compases 17 a 27, más la coda. Esta extensión inicial de 11 compases corresponde a la segunda mitad de **A** menos un compás, el cuál es sustituido en la coda, pues el rumbo del discurso melódico, armónico y de textura no se dirige hacia **B** como previamente se vio, sino hacia la conclusión final de la obra, la cual tiene lugar a través de una cadencia auténtica en el último compás de la misma, en total concordancia con lo que se vio a través de su desarrollo. (fig. 5).

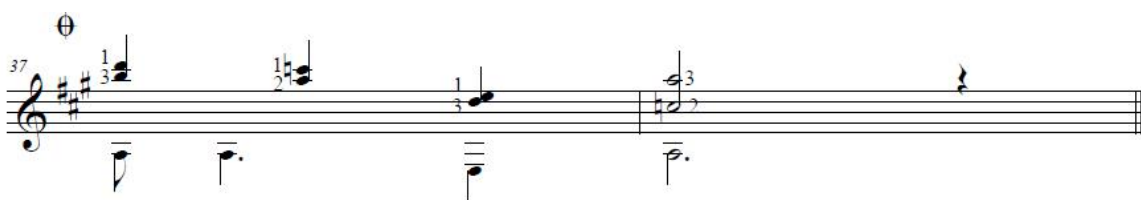


Figura 5 Pesares, compases 37-38

10.1 Preludio del Adiós

10.1.1 Antecedentes (entorno histórico): Alfonso Montes, compositor de esta pieza, es un gran guitarrista venezolano que, tras destacarse en sus estudios musicales en Caracas, gana una beca para estudiar composición e interpretación en Londres. Este es un hecho que influye de forma trascendental en su estilo y sus recursos compositivos, pues se desenvuelven dentro de la sonoridad de la tradición venezolana, pero de la misma forma están permeados por una identidad eminentemente europea, dado que vivió muchos años en Inglaterra y Alemania. Así, Preludio del Adiós es un claro ejemplo del hecho anteriormente descrito si se habla del hecho meramente estilístico, pero además de ello es una composición que según el propio Montes guarda un profundo sentimiento de evocación y nostalgia, pues fue compuesta cuando, por razones políticas, él deja su país natal por segunda vez sabiendo que quizá no podría regresar de nuevo en el futuro. Es pertinente anotar que, si bien el preludio es una forma que funge como una especie de “introducción” a una composición a su vez de mayor envergadura, esta pieza se concibe como ente musical completamente independiente, no está ligado ni antecede ningún otro discurso o gran sección posterior.

10.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura se observa que existe una clara división en tres niveles que se extiende a lo largo de toda la obra, y que a su vez representa una de las características más marcadas de la misma: Melodía, acompañamiento y bajo, lo cual correspondería con la categoría denominada melodía con acompañamiento.

Melodía: Se observa una organización tonal en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza. Así mismo, el ámbito de tesitura va desde Mi² hasta Do⁵, y existe una tendencia marcada a hacer uso de las apoyaturas como nota de adorno característica cuando las cadencias conclusivas llegan a su resolución.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es La menor, pero que presenta una modulación en una de las secciones de la misma,

hacia el paralelo de dicha tonalidad. El aspecto armónico es quizá el de mayor interés y desarrollo dentro del crecimiento y el discurso musical de esta pieza.

Ritmo: Se observa un compás cuaternario simple de 4/4, así mismo el tempo es indeterminado en la partitura, sin embargo, se deduce por la unidad de pulso, la figuración rítmica de la dimensión que en la textura corresponde al acompañamiento y por la descripción evocativa y nostálgica hecha por el mismo compositor, que éste debería oscilar entre negra a 95 y 105 bpm. Se considera pertinente anotar también que el carácter estilístico de la obra vuelve el tempo muy proclive a la inestabilidad intencional, con la intención de aumentar la expresividad de la misma.

Crecimiento: De acuerdo a su gran dimensión, esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como binaria **AA – BB** que presenta una breve introducción.

Continuando con su dimensión media, es posible determinar que la sección introductoria con la que la pieza comienza no representa una construcción sintáctica en sí misma, sino que corresponde a una especie de esbozo tímbrico cuya función es anticipar lo que más tarde se escuchará en la pieza. Estos tres compases carecen de desarrollo melódico (solo poseen bajo y acompañamiento) y en su desarrollo armónico conducen el discurso desde un La menor con séptima hasta un Fa mayor con bajo en La mediante el movimiento cromático de una nota intermedia en el arpeggio que corresponde al espacio textural del acompañamiento. (fig. 6).



Figura 6 Preludio del adiós, compases 1-3

Comenzando en el compás 4, la sección **A** de la pieza posee 16 compases organizados en dos subsecciones que bien podrían ser denominadas **a** y **a'**, esto debido a que su contenido temático no varía, repitiendo constantemente frases paralelas que encuentran su movimiento direccional en el desarrollo armónico de la sección más que en el específicamente melódico. Así, si se hace mención del hecho melódico, la subsección **a** desarrolla dos frases con inicio tético y finales masculino y femenino, y como se dijo antes, el aspecto a destacar se encuentra

en el aspecto armónico, pues la primera de ellas se dirige hacia la tónica La menor, y la segunda hacia el acorde relativo mayor de ésta, Do mayor. Así mismo, es preciso mencionar que en esta subsección al igual que en toda la pieza es un permanente recurso utilizado por el compositor el de las superestructuras en función de dotar de color a los acordes en uso (tanto a los de tensión como a los de reposo), empleando sextas, séptimas menores y mayores, novenas, y onceavas justas y aumentadas. Así pues, el desarrollo melódico y los acordes de color se mantienen como elementos característicos de esta subsección **a** de cara a la siguiente subsección **a'**. (fig. 7).

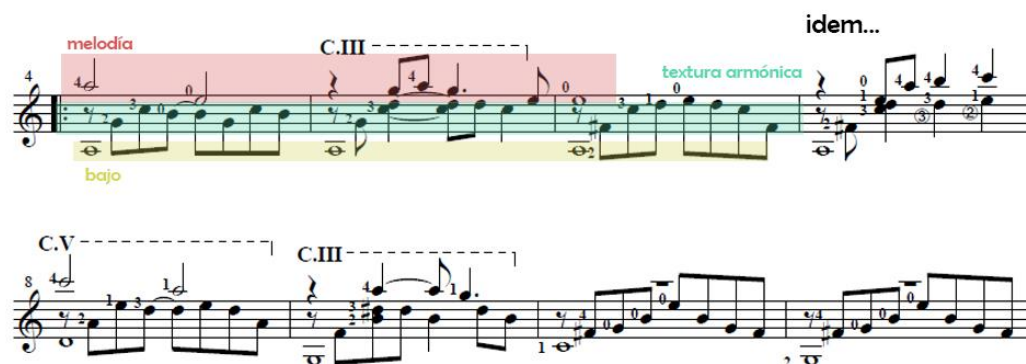


Figura 7 Preludio del adiós, compases 4-11

El crecimiento en ésta última se manifiesta específicamente en el desarrollo armónico: En la primera repetición de la sección **A** se resuelve la última frase en una cadencia auténtica (conclusiva) sobre la tónica que a su vez dirige el discurso a una semicadencia auténtica (no conclusiva) que prepara la repetición de la sección completa (compases 18 y 19); y en la segunda repetición de **A** se resuelve la última frase en una cadencia auténtica sobre La mayor y se presenta adicionalmente un corto material melódico que funge como una especie de anacrusa o preámbulo, de cara al paso a la sección **B** (compases 22 y 23). (fig. 8).



Figura 8 Preludio del adiós, compases 16-23

La pequeña dimensión de esta sección, como se mencionó anteriormente, no presenta un crecimiento significativo, presentando cuatro frases de idéntico desarrollo temático.

Continuando con la dimensión media de la sección **B** de la presente pieza, se observa que posee 16 compases y se organiza estructuralmente en dos subsecciones de 8 cada una. La primera de ellas se denominará **b**, pues se desarrolla en el contexto tonal de La mayor – tonalidad paralela de la tonalidad axial de la pieza – sin embargo, la segunda mitad de esta sección evoca a la anterior, pues vuelve a ser literalmente **a'**. La pequeña dimensión y el desarrollo de la sonoridad (textura y trama) de esta sección resultan aspectos idénticos a los de la inmediatamente anterior, siendo el desarrollo armónico el aspecto principal que les diferencia. La subsección **b** está conformada por 2 frases de 4 compases cada una, y en la descripción de su desarrollo armónico se describirá lo que caracteriza a cada una de ellas: La primera, inicia en La mayor y termina en una semicadencia subdominante-dominante de Re mayor con sexta, el cual es el primer acorde de la frase siguiente (a su vez subdominante de La mayor); y la segunda frase, que como se dijo antes inicia en Re mayor, y termina con un Do mayor con séptima mayor, un acorde que se presenta con un préstamo modal y que sirve a su vez de conexión con y/o transición hacia La menor, tonalidad axial de la pieza y en la que se desarrolla la subsección **a'**. (fig. 9).

Figura 9 Preludio del Adiós, compases 40-47

Como fue dicho anteriormente, el crecimiento de la sección **B** finaliza con la misma segunda mitad que la sección **A**, es decir, **a'**; simplificando de esta manera el discurso musical y haciendo una referencia al sentido evocador al que hace mención Montes. Sin

embargo, en la última repetición de esta sección final, la subsección en mención no se repite como originalmente es presentada en sus tres apariciones anteriores, es decir, Fa mayor sustituyendo tónica, Mi mayor con séptima y La menor o La mayor como tónica, sino que presenta una ligera variación de cara a la conclusión de la obra: La menor con sexta mayor y doble suspensión, Mi mayor con séptima como dominante y una resolución, no hacia la tónica axial de la obra, sino hacia Fa mayor con séptima mayor como una cadencia rota que sorprende, y finaliza la frase en una especie de semicadencia sobre un acorde de Si menor con séptima menor y quinta disminuida. (fig. 10).



Figura 10 Preludio del Adiós, compases 52-55

Como último elemento del *crecimiento* de esta obra se observa que, tras la semicadencia antes descrita, ésta termina con los mismos tres compases que en principio aparecían como introducción, esta vez a modo de coddetta y concluyendo en un acorde de tónica con séptima menor y onceava que finalmente da conclusión a la misma. Esta recapitulación de la introducción no deja de ser un hecho simbólico que manifiesta el perenne carácter nostálgico de Preludio del Adiós, cuyo discurso musical se empeña permanentemente en retornar.

11.1 Ilusión

11.1.1 Antecedentes (entorno histórico): Pieza creada por el prolijo – pero lastimosamente poco conocido en la actualidad – compositor nariñense Jesús Maya Santacruz. Según biógrafos de este importante músico, quién también fue arreglista, instrumentista y director, esta fue una de sus primeras composiciones, quizá de hecho, la primera; compuesta en 1922. Teniendo en cuenta el nacionalismo que empezaba a sentirse con fuerza en los ámbitos artísticos de la época, y siendo Maya Santacruz uno de los músicos más influyentes en el contexto musical pastuso del siglo pasado, la música

colombiana fue material y tema recurrente en sus composiciones. Muy seguramente esa sea la razón para que esta pieza sea una danza, ritmo tradicional de la región andina de nuestro país. Por otra parte, el arreglo para guitarra solista incluido en el presente trabajo fue escrito recientemente por el guitarrista y compositor también nariñense Rolando Chamorro, en él utiliza el recurso interpretativo denominado scordatura, mediante el cual indica afinar la sexta cuerda del instrumento en Re de cara a, por un lado, abarcar mayor registro en concordancia con la tonalidad del arreglo, y por el otro, buscar más comodidad en la digitación de determinados pasajes.

11.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre dos categorías texturales distintas: Melodía con acompañamiento, y polifonía, si tenemos en cuenta los diálogos y contrapuntos que existen entre las líneas melódicas de los distintos niveles de estratificación a lo largo del crecimiento de la obra.

Melodía: Se observa una organización tonal en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza. Así mismo, el ámbito de tesitura va desde Re₂ hasta La₅, y existe una tendencia marcada a hacer uso de las apoyaturas y las notas de paso como notas de adorno características a lo largo del desarrollo melódico de la obra.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es Re mayor, pero que presenta una modulación en la sección final de la misma, hacia Sol mayor, subdominante de la tonalidad inicial, muy a la usanza de las composiciones colombianas de danza de salón de la época.

Ritmo: Se observa un compás cuaternario simple de 4/4, como es característico del ritmo colombiano de danza, así mismo el tempo indicado por el arreglista en la partitura es de negra a 90 bpm. No presenta ninguna variación en su tempo más allá de la que de manera libre el intérprete tenga a bien incluir en función de la expresividad de su ejecución.

Crecimiento: De acuerdo a su gran dimensión, esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como ternaria canción **AA – BB – C** de secciones irregulares entre sí. Los tres niveles de estratificación, melodía, bajo y

acompañamiento están presentes y diferenciados en las tres secciones de la pieza; así, de su organización se deduce el uso de las dos categorías texturales antes mencionadas: Melodía con acompañamiento en la mayor parte del crecimiento (así como mayormente expuesta) y la polifonía apenas esbozada cuando la línea melódica del bajo describe respuestas y notas de paso en los descansos de la melodía principal.

Continuando con su dimensión media, se observa que la sección **A**, desenvuelta en un ámbito tonal del Re mayor, tiene una duración de 16 compases, dividida en 2 periodos de 8 cada uno. Y en cuanto a la pequeña dimensión de esta sección, se deduce que existe un incipiente desarrollo temático, pues el mismo se desprende solamente desde un motivo de 2 compases, de inicio acéfalo y de finales masculino y femenino (se verá después cómo son distribuidos) y se mantiene isorítmico durante toda la sección, relegando el desarrollo –como es característico en la música colombiana de esta época – al aspecto armónico. Así, en el caso del primer periodo **a**, es pertinente anotar que la armonía se desenvuelve solamente en las funciones de tónica y dominante, con una breve ampliación del arco de tensión hacia la subdominante en el tercer motivo del mismo. Los cuatro motivos que componen este periodo poseen final masculino el tercero y el cuarto, mientras que el primero y el segundo tienen un final femenino, haciendo uso de apoyaturas como recurso ornamental, determinante característica melódica de las danzas colombianas (fig. 11 y 12).

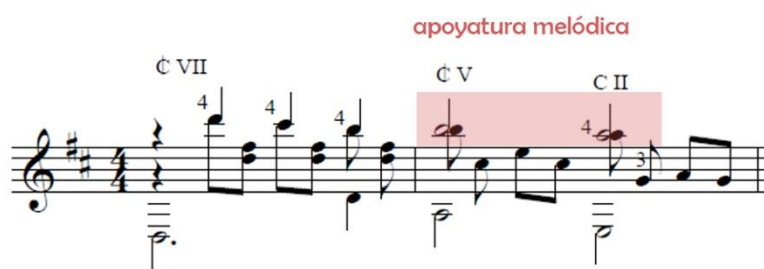


Figura 11 Ilusión, compases 1-2



Figura 12 Ilusión, compases 5-6

Por su parte, el segundo periodo **a'** de esta sección tiene un desarrollo armónico ligeramente más amplio usando en repetidas ocasiones la subdominante del segundo grado menor de la tonalidad, e incluso la dominante secundaria de éste acorde, sin embargo, esta es la única diferencia sustancial que lo distingue del primero, pues su desarrollo temático es idéntico, al punto que incluso el detalle relacionado con las apoyaturas melódicas descrito anteriormente tiene lugar una forma idéntica (solo desaparece la resolución de los dos motivos finales).

Dando continuidad a la dimensión media de la obra, la sección **B**, de 12 compases de duración, se constituye como una sumatoria de 6 motivos de 2 compases cada uno, en correspondencia evidente con el desarrollo temático presentado en **A**. A excepción del cuarto de ellos, el cual tiene final femenino, todos los motivos de esta sección tienen inicio acéfalo y final masculino. El aspecto armónico, a diferencia de la pequeña dimensión de esta sección, es el primer aspecto que manifiesta un contraste de cara al crecimiento de la obra. Éste se desarrolla en pares de motivos, así, los dos primeros tienen centro tonal en Si menor (tonalidad relativa de la axial de la pieza), los dos siguientes tienen un desarrollo armónico que es transitorio de cara a Re mayor, y finalmente los últimos dos motivos confirma el retorno final hacia la tonalidad inicial de Ilusión. Teniendo en cuenta este desarrollo, el arreglista adecúa el desarrollo de la sonoridad en su textura y su trama y hace que de desenvuelva en función de él. Así, los dos primeros motivos presentan una estratificación totalmente contrastante con la que aparece en **A**, desarrollando la melodía en la que sería la voz del bajo, un acompañamiento armónico intermedio a modo Alberti y una voz superior complementaria muy en estilo de trémolo; el segundo par de motivos, por su parte, plantea un retorno progresivo a la estratificación de **A**; y el tercero, tal como pasaba con el desarrollo armónico, es totalmente correspondiente con dicha sección. Tras sus dos repeticiones (fig.13). La sección **B** finaliza con una escala en el bajo que deja el discurso

armónico en la dominante que prepara la entrada de la sección **C**, cuyo centro tonal, como se dijo antes, muy al estilo de las danzas de salón de la época en Colombia, es el cuarto grado de la tonalidad axial, es decir, Sol mayor.

Figura 13 Ilusión, compases 18-21

Terminando con la dimensión media, es pertinente decir que la sección **C** es la más corta de la pieza. De 8 compases de duración, mantiene el desarrollo temático que han presentado las dos secciones previas, es decir, por motivos de dos compases de duración, los cuales, al igual que en **A** y **B**, son de inicio acéfalo y final masculino y femenino (solamente el último de ellos es femenino), sin embargo, difieren de estos al presentar corcheas en su inicio en vez de negras (fig.14).

Figura 14 Ilusión, compases 35-36

El desarrollo armónico de esta sección se relaciona con el del segundo periodo **a'** de **A**, y se distribuye así: El primer motivo se dirige a la tónica Sol mayor, el segundo hacia la subdominante La menor, el tercero hacia la dominante Re mayor con séptima y el último de ellos de nuevo a la tónica Sol mayor. Y por su parte, el desarrollo textural se corresponde con el que ha tenido toda la obra hasta ese punto.

Finalizando con el crecimiento de la obra, tras la breve sección **C** aparecen tres

12.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre dos categorías texturales distintas: Melodía con acompañamiento y polifonía, si tenemos en cuenta los diálogos y contrapuntos que existen entre distintas líneas melódicas que, aunque el compositor no estratifica en distintos niveles de la textura en el presente arreglo, en la obra original eran descritas por distintos instrumentos y aporta al crecimiento de la obra. El arreglista no ha proporcionado indicaciones demasiado específicas en la partitura con respecto a las dinámicas de la obra.

Melodía: Se observa una organización tonal en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza, y se encuentra enriquecida en un considerable nivel con notas de color que pertenecen a la superestructura armónica de la misma. De igual forma, el ámbito de tésitura va desde Mi2 hasta Mi5 y el desarrollo melódico va muy en función del armónico.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es Re mayor, y a pesar de que no manifiesta ninguna modulación de forma explícita, en distintas secciones de la obra desarrolla distintos pasajes que se desenvuelven en regiones tonales distintas, como se verá posteriormente.

Ritmo: Se observa un compás binario compuesto de 6/8, como es característico del ritmo colombiano de bambuco, así mismo la indicación de tempo presente en la partitura es allegro, en concordancia con el carácter festivo de dicho ritmo tradicional colombiano. No presenta ninguna variación en su tempo más allá de la que de manera libre el intérprete tenga a bien incluir en función de la expresividad de su ejecución.

Crecimiento: De acuerdo a su gran dimensión, esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como ternaria reexpositiva **AA'BC – AA'BC** que tiene una introducción, y donde la última de esas secciones es irregular por su duración.

En torno a su dimensión media, se inicia observando la sección introductoria de esta obra, la cual se desarrolla en Re mayor, tonalidad axial de la pieza, y tiene una extensión de 8 compases (se repite dos veces de forma idéntica). En su pequeña dimensión, su crecimiento se genera mediante una sumatoria de dos frases paralelas de 4 compases cada

una que describen un ostinato melódico (de carácter anacrúsico) que se repite a cada compás y cuyo desarrollo armónico se da moviendo la línea del bajo de manera descendente sobre el acorde de tónica. Desde esta sección de preámbulo, debido a la poca claridad del presente arreglo en la escritura de la estratificación en distintas voces, resulta difícil identificar qué es melodía y qué es acompañamiento, haciéndose necesario recurrir a la revisión de la versión original de la obra para hacer dicha identificación (fig.16).

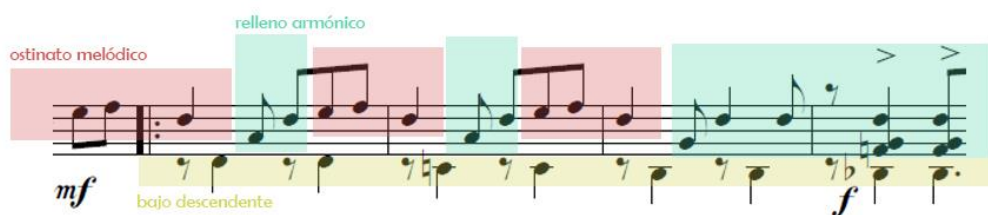


Figura 16 Mestizajes, Compases 1-4

Al terminar los 16 compases que abarcan las dos repeticiones de la introducción se ubican dos compases de transición que resultan clave, pues proporcionan un descanso al discurso melódico, y, además, en ellos tiene lugar un cambio de patrón rítmico en el acompañamiento del bajo, haciendo explícito y evidente el cambio de sección (fig.17)



Figura 17 Mestizajes, Compases 18-19

Continuando con la dimensión media de la obra, se observa que la sección **A**, de 16 compases de duración, va de los compases 20 a 35, y 36 a 51 (se repite dos veces). Ésta, haciendo referencia a su pequeña dimensión, está conformada por dos periodos asimétricos de 8 compases cada uno y con materiales motivicos relacionados entre sí, pero con tratamiento melódico, textural y armónico distintos. El primer periodo **a** se caracteriza principalmente por presentar dos sujetos melódicos distintos que tienen un carácter contrapuntístico, complementándose entre sí; a su vez, el bajo cumple el rol de acompañamiento ritmoarmónico (siempre dentro de los patrones rítmicos del bambuco) que establece el desarrollo armónico solamente en la tónica. De esta forma, teniendo en cuenta

lo estático de la armonía en esos 8 compases, es de destacar lo colorido que resulta el movimiento direccional de la melodía, permanentemente bordeando notas no cordales que pertenecen a superestructura del acorde de Re mayor. En los últimos dos compases, los tres niveles de estratificación textural que se mencionaron inicialmente, se juntan para proporcionar contraste de cara al final del periodo y describir el único pasaje homorítmico de la obra (fig.18).



Figura 18 Mestizajes, compases 19-27

El segundo periodo **a'** de esta sección, también de 8 compases de extensión, presenta en su pequeña dimensión un contraste en relación con el periodo inmediatamente anterior. La densidad melódica en este periodo disminuye, eliminando el elemento contrapuntístico de **a**, pero contrarrestando dicho aspecto con el enriquecimiento del desarrollo armónico, y convirtiéndolo en el principal artífice a su vez del desarrollo melódico. En esta instancia se presentan dos motivos anacrúsicos que evocan lo descrito en la introducción, y un tercero que, mediante un leve desarrollo por reiteración y conduciendo el desarrollo armónico hacia la subdominante y la dominante de la tonalidad axial Re mayor, conduce a la conclusión de la sección. En continuidad con la dimensión media de la obra, la sección **A'** constituye solamente un cambio en sentido de actividad local puesto que se sitúa únicamente en el segundo periodo de la sección y es mínimo: Cada uno de los temas anacrúsicos que la componen se mueven una corchea hacia adelante, desplazando el acento y otorgándole al desarrollo melódico variedad y contraste (fig. 19).



Figura 19 Mestizajes, Compases 28-34

Finalizando con este primer episodio de la obra, se observa que, en términos generales, a pesar del uso de préstamos modales en dos acordes del segundo periodo de ésta (Do mayor con séptima mayor y novena, y Fa menor con sexta), el desarrollo armónico de **A** se mantiene dentro de los límites de la tonalidad axial de la pieza.

De vuelta a la dimensión media de esta obra, la sección **B**, una sumatoria de 2 periodos de 8 compases, continúa con el crecimiento de la misma. Se observa una concordancia temática con lo visto en la sección anterior, sin embargo, el desarrollo melódico en ésta no se desarrolla solamente a través de la concatenación y/o desarrollo de motivos, sino directamente por la articulación de frases: Dos en el primer periodo **b1**, dos en el segundo. El primer periodo tiene dos frases anacrúsicas de mayor desarrollo rítmico que se desenvuelven mediante cadencias ii – V7 – I cada una en dos regiones tonales distintas, la primera en Sol mayor y la segunda en Fa mayor. El segundo periodo **b2**, por su parte, manteniendo la estratificación textural como se trabajó en el primer periodo y en el segundo periodo de la sección **A**, presenta dos frases paralelas casi idénticas (también anacrúsicas) que enriquecen su movimiento direccional a partir del desarrollo armónico, el cual, a través de cadencias ii – V7 constantes, sitúa el discurso armónico en la tonalidad de Do mayor, acorde que termina siendo el eje conclusivo de esta sección (fig. 20).

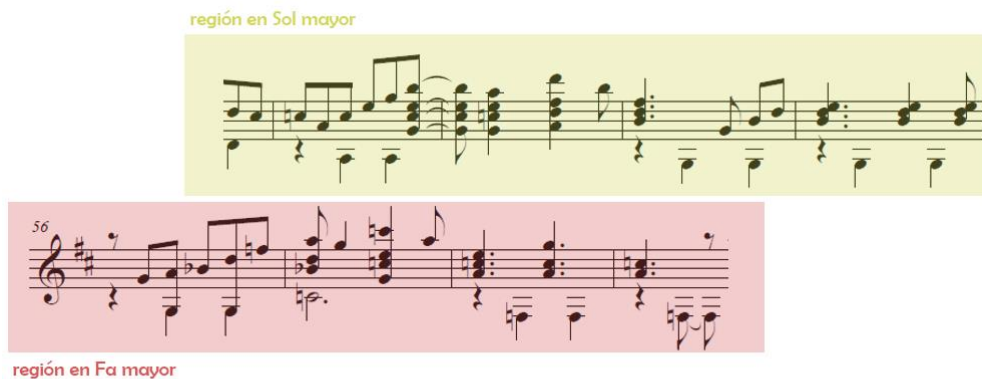


Figura 20 Mestizajes, Compases 44-50, Compases 51-59

Al concluir la sección **B** aparece un compás que extiende el acorde de Do mayor en donde ésta finalizó, y de esa forma da un respiro melódico al discurso, preparando la entrada de la siguiente sección.

De cara a la conclusión de la dimensión media de la obra, a la altura del compás 69 arranca la sección **C** cuya duración es de 24 compases distribuidos en tres periodos de 8 cada uno. Así, teniendo en cuenta la pequeña dimensión de esta sección, como se vio en la sección inmediatamente anterior y como parte del estilo propio del compositor, primer periodo **c1** se conforma por dos frases anacrúsicas paralelas cuyo desarrollo armónico se da a través de cadencias $ii^\circ - V7 - i$ que hacen que cada una de ellas tenga una región tonal distinta: la primera, en La menor y la segunda en Si menor (figura 21).

Figura 21 Mestizajes, Compases 68-76

El segundo periodo **c2**, por su parte, se presenta como un desarrollo melódico del motivo inicial de las frases del periodo anterior, así, dicho desarrollo constituye el eje central del movimiento direccional y no el armónico, como sucede en el resto de la obra, pues de nuevo se observa la aparición de una textura polifónica acompañada solamente por el bajo, describiendo un contrapunto compás a compás durante los 8 por los que se enriende este periodo. El tercer periodo **c3** concluye el discurso simplificando el contenido melódico y dirigiendo el desarrollo melódico hacia una semicadencia auténtica que prepara, tanto la reexposición de **A**, como la aparición de la coda.

Tras reexponer una vez cada una de las secciones como fue especificado previamente en la descripción general del crecimiento de esta obra, la misma finaliza a través de una coda que retoma la progresión armónica y el material motivico de la introducción para, en los compases finales, concluir la pieza a través de una cadencia auténtica (teniendo en cuenta las notas de superestructura del acorde dominante) (fig. 22).

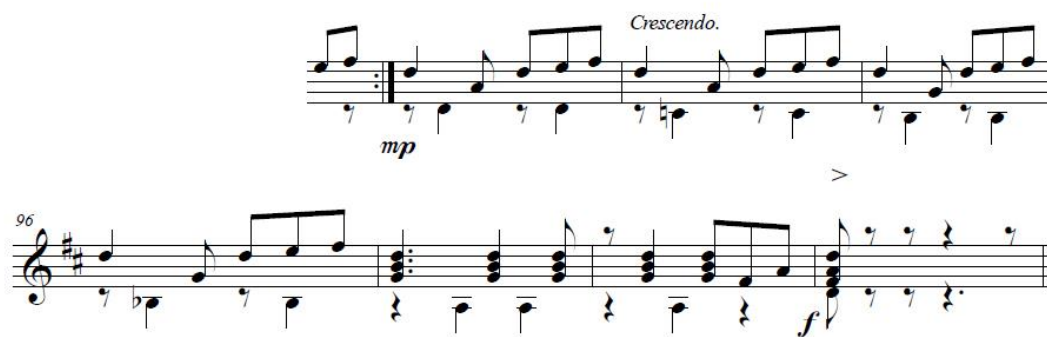


Figura 22 Mestizajes, Compases 92-99

13.1 Media Sangre

13.1.1 Antecedentes (entorno histórico): León Cardona representa una de las figuras más importantes y trascendentales en el panorama nacional de la música andina colombiana debido a su trabajo compositivo e interpretativo a nivel general; pero, sobre todo, gracias a lo disruptivo que resultó todo ese bagaje compositivo e interpretativo. Debido a que su universo musical giró en torno al jazz desde muy joven – fue incluso el primer intérprete de guitarra eléctrica en Colombia según sus datos biográficos – su lenguaje dentro del contexto de la música andina colombiana expandió los límites armónicos y de sonoridad de esta música a ámbitos antes desconocidos y no explorados. En eso precisamente radica la riqueza de su inmenso legado. Compuso y arregló para diversos formatos como estudiantina, trío y cuarteto típico, e incluso para orquesta sinfónica; sin embargo, también escribió arreglos, versiones y composiciones originales para guitarra solista. Este es el caso de Media Sangre, un pasillo para guitarra que escribió a mediados de los años 60s-70s haciendo alusión en su nombre de manera irónica al término “pura sangre”, propio de la caballería. Si bien como se dijo previamente esta obra es un pasillo, y como tal conserva elementos característicos de este ritmo tradicional colombiano como su forma y algunas usanzas melódicas, Cardona impregna en ella una contundente sonoridad jazzística muy al estilo de Joe Pass o Andy Brown que se expresa principalmente por el discurso armónico y por el trabajo textural en cuanto a la disposición de los acordes y de la melodía en función de los mismos.

13.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre dos categorías texturales distintas: Melodía con acompañamiento homofonía y polifonía, categorías que no son exclusivas de secciones enteras, sino que van apareciendo a lo largo de determinados pasajes de las distintas secciones de la obra.

Melodía: Se observa una organización tonal en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza, y

se encuentra enriquecida en un considerable nivel con notas de color que pertenecen a la superestructura armónica de la misma, así como a través de recurrentes cromatismos que terminan siendo una característica determinante. De igual forma, el ámbito de tesitura va desde Mi2 hasta Re5 y el desarrollo melódico va muy en función del armónico.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es Mi menor, y, además de que desarrolla distintos pasajes que se desenvuelven en regiones tonales distintas, como se verá posteriormente, también presenta dos modulaciones, en dos de sus secciones. Así mismo, es pertinente anotar que el aspecto armónico es uno de los mayores conductores del crecimiento en este pasillo.

Ritmo: Se observa un compás ternario simple de 3/4, como es característico del ritmo colombiano de pasillo, así mismo una importante característica de esta obra se manifiesta en sus constantes cambios de tempo, pues prácticamente cada sección de la misma tiene un tempo distinto, llegando incluso la última de ellas a tener en sí misma tres cambios de *tempo* distintos. Cardona se caracterizó siempre por ser muy simétrico y ordenado en los crecimientos rítmicos de sus composiciones, en ese sentido, la distribución de las dimensiones media y pequeña no son la excepción.

Crecimiento: De acuerdo a su gran dimensión, esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como ternaria reexpositiva **AA – BB – CC – A** que posee una corta introducción.

Continuando con la dimensión media de la obra, existe una breve introducción previa al desarrollo de la misma. Esta tiene cuatro compases y su función es esbozar brevemente el desarrollo tanto melódico como armónico y textural de la obra, además de describir una semicadencia auténtica que sitúa el discurso armónico en un acorde de Si mayor con séptima menor (fig. 23).

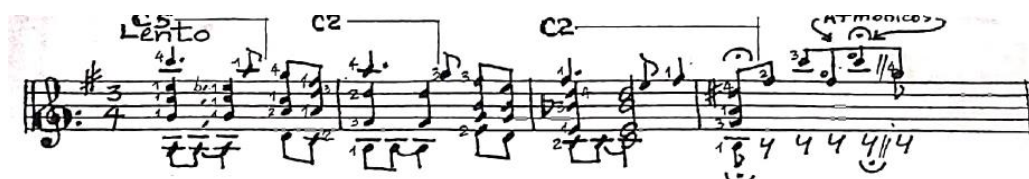


Figura 23 Media sangre, compases 1-4

La pequeña dimensión de esta incipiente sección se manifiesta simplemente como una concatenación de motivos téticos que desembocan en el calderón del compás número 4.

Así, en continuidad con la dimensión media de la obra, La sección **A** de la pieza, de 16 compases de duración, está conformada por dos periodos paralelos **a** y **a'** de 8 compases cada uno. En la pequeña dimensión de esta sección, se observa que existe un contenido temático reducido en los primeros cuatro compases del periodo **a**, pues en ellos se describe solamente un motivo de dos compases, de inicio anacrúsico y final masculino que se repite de manera idéntica dos veces. La segunda mitad del primer periodo, también de cuatro compases, es una frase que centra todo el interés de su contenido en ser un crescendo rítmico y de densidad en la melodía y la textura, partiendo de melodía con acompañamiento claramente diferenciados, y llegando, en su compás final a una densa homorritmia que sitúa el discurso armónico en una semicadencia auténtica sobre La menor, un acorde de Mi mayor con séptima y novena bemol que prepara el periodo **a'**. Por su parte, el segundo periodo de esta sección imita el desarrollo rítmico, melódico, armónico y textural de los primeros seis compases de la anterior sección, pero en la región tonal de La menor, sonoridad subdominante de la axial (fig. 24). Finalmente, teniendo en cuenta que la sección **A** se repite dos veces, el periodo **a'** presenta dos casillas en su final, la primera dirige el discurso hacia una semicadencia auténtica, y la segunda a una cadencia auténtica que concluye la sección.

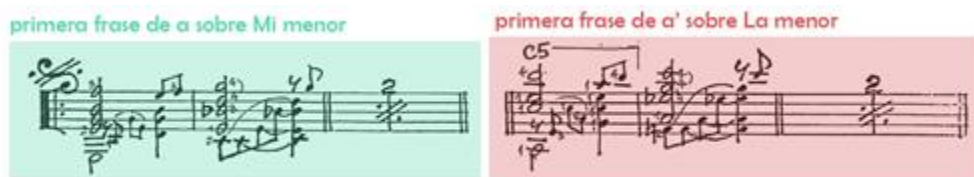


Figura 24 *Media sangre*, compases 5-8

Tras concluir la sección **A**, aparecen dos compases que fungen como una transición hacia el lugar tonal de **B** (Sol mayor) por medio de una cadencia ii – V7 – I en donde la dominante es sustituida por su equivalente tritonal.

Siguiendo con la dimensión media de la obra, se observa que la sección **B** de la misma se extiende por 19 compases que se distribuyen de la siguiente manera: 16 hacen parte del *crecimiento* en su forma estructural, el compás 17 es una extensión de la tónica tras la

resolución y posterior conclusión del crecimiento de la misma; y los dos compases siguientes, como ya es un recurso recurrente en la presente pieza, son una transición que sitúa el desarrollo en la sección que sigue; en la primera repetición lo sitúan sobre la reexposición de **B**, y en la segunda sobre la sección **C**. Esta sección es contrastante con respecto a la anterior en cuanto a su centro tonal, pues el crecimiento armónico modula hacia Sol mayor, y en el tempo, pues la indicación del compositor es allegro, planteando movimiento en la sonoridad y el desarrollo rítmico de la pieza. Con referencia a la dimensión media de la sección, los 16 compases que componen la estructura de la misma se distribuyen en dos periodos **b1** y **b2** simétricos de 8 compases cada uno que se componen a su vez por dos frases casi idénticas en su desarrollo melódico: La primera solamente con notas largas de blanca con puntillo, y la siguiente con un trabajo más desplegado en el arpeggio y el nivel de acompañamiento de la estratificación textural. Así, además de que su centro tonal y su tempo son aspectos contrastantes en esta sección **B**, la textura es un elemento que también plantea un contraste de debida mención, pues en la primera frase de los dos periodos presenta una distribución donde la melodía se toca dos veces, explícita en la voz intermedia e implícita en el arpeggio que describe el nivel textural que debería ser del acompañamiento (fig. 25).



Figura 25 Media sangre, compases 13-16

Por su parte en la segunda frase de cada uno de los dos periodos, como se mencionó anteriormente, la textura se divide claramente en bajo y acompañamiento, quitándole algo de claridad a la melodía. Finalmente, el desarrollo armónico de cada uno de los periodos dirige el crecimiento de esta sección de la obra, el primero finaliza en una semicadencia auténtica, pues el segundo periodo inicia en un acorde de tónica, y este finaliza en una cadencia auténtica, con una sustitución tritonal característica del estilo del compositor (fig. 26).



Figura 26 *Media sangre*, compases 33-36, compases 29,32

Finalizando el crecimiento de la presente obra aparece la sección **C**. De acuerdo con su pequeña dimensión, esta se constituye a través de una sumatoria de frases de cuatro compases cada una. La estética y sonoridad generales de las primeras dos presentan el estilo más guitarrístico de toda la obra; evitando presentar melodías claras o explícitas en la primera mitad, centrando el desarrollo en el aspecto armónico, haciendo una clara evocación del estilo de guitarra jazz lleno de inversiones y sustituciones armónicas que colorean y aportan a la sonoridad de la obra. Así mismo, El tempo es otro aspecto que claramente marca una tendencia al contraste, ya que solo en la mencionada primera mitad de esta sección hay cuatro indicaciones distintas de cambio de velocidad: Allegro en el inicio de cada una de las dos frases, y lento en el compás final de las mismas. El tempo, a su vez, es un aspecto que responde y se articula con el crecimiento armónico, éste sucede en regiones tonales en la primera mitad de la sección: La primera frase inicia en Do menor y se dirige a una semicadencia sobre La mayor con séptima menor, y la segunda inicia en Re menor y finaliza en La mayor con séptima menor (fig. 27). Por su parte, la segunda mitad de esta sección, de 8 compases en la primera repetición y 7 en la segunda, tiene un desarrollo melódico más evidente, presentando motivos claros cuyo crecimiento melódico se encuentra claramente relacionado con el de **A**; y en cuya textura confluyen las tres organizaciones presentes en la pieza: Melodía con acompañamiento en los compases 54, 56, 57 y 61, homofonía en el

compás 55 y polifonía en los compases 58, 59, 60 y 62. Esta sección finaliza su crecimiento armónico en Sol mayor, situándolo de cara a la reexposición de **A** (fig. 28).

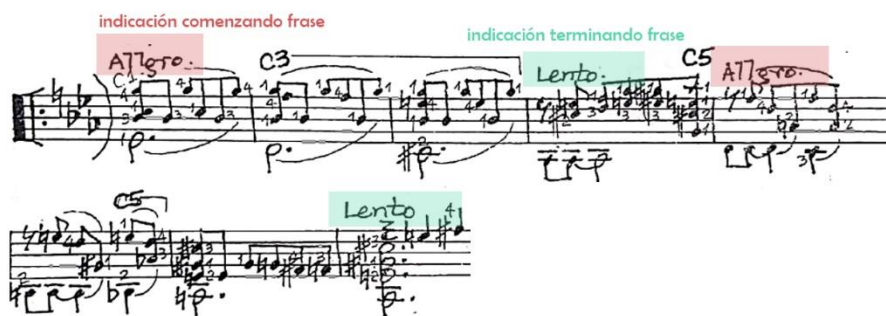


Figura 27 *Media sangre*, compases 46-53

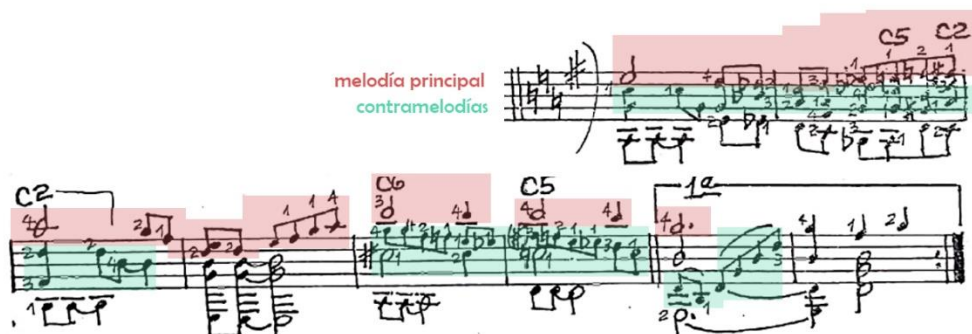


Figura 28 *Media sangre*, compases 54-61

Tras reexponer la sección **A**, ésta finaliza a través de una codetta de dos compases que corresponden exactamente a los dos compases que concluyen con dicha sección en su primera exposición, con una cadencia ii° - V7- i sobre la tonalidad axial de la misma, es decir, Mi menor.

14.1 Danza Característica

14.1.1 Antecedentes (entorno histórico): La música cubana, al igual que la mayoría de las expresiones culturales latinoamericanas recientes, se constituye como una mixtura de influencias de las sociedades que confluyeron en este lado del mundo por muchos siglos después de 1492, en este caso puntual: La africana y la española. Por otro lado, esta música, la cual evolucionó por siglos y se convirtió en una expresión propia de su país natal, constituyó desde la década del 50 el principal contenido de la obra del eminente compositor, pedagogo, guitarrista y director de orquesta cubano Leo Brouwer; quien desde su propio lenguaje creativo ha hecho uno de los más grandes aportes a la guitarra cubana, y en general al repertorio universal de este instrumento. El caso de Danza Característica se ajusta con precisión a lo anteriormente expuesto, pues además de ser una obra que encarna el sincretismo cultural que representa la música cubana, expresa un lenguaje contemporáneo muy característico del siglo XX, siendo estos los dos elementos visibles de su naturaleza bicéfala. Parte del material motivico de esta pieza, tal como se verá posteriormente, está basado en el tema tradicional del folklore cubano llamado “Quítate de la Acera”. Así, en una de sus secciones hay una fuerte evocación a un fragmento melódico del mismo que canta el texto que lleva por título, y permanentemente en toda la obra se referencian patrones rítmicos de aires tradicionales cubanos como el danzón cubano y la conga, sin embargo, el trabajo armónico y textural se mantiene dentro de un contexto contemporáneo.

14.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista cuyo registro es explotado casi en su totalidad por el compositor en este caso. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre dos categorías texturales distintas: Homofonía (acordes figurados o arpegiados) y polifonía, categorías que en esta pieza predominan por secciones, siendo cada una de ellas una característica determinante de una sección específica.

Melodía: Se observa una organización no tonal en cuanto al desarrollo melódico general de la presente obra, sin embargo, se puede decir que la organización por secciones y subsecciones de la misma sí tiene una organización tonal desarrollada por pequeñas regiones.

Ahí, ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza (pentáfonas en su mayoría). Así mismo, como se verá posteriormente con mayor detalle, se hace pertinente mencionar que existen secciones de la pieza en donde el compositor decide no incluir un trabajo melódico explícito y/o específico. De igual forma, el ámbito de tesitura en esta obra va desde Re2 (mediante scordatura) hasta La5 (por medio de armónicos artificiales).

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto no tonal visto desde su gran dimensión, sin embargo, expresa regiones tonales específicas en distintos pasajes de las secciones que la componen: Cada subsección de **A** tiene un centro tonal distinto, y la sección **B**, por su parte, expresa un centro tonal en Mi bemol. Se verá con detalle como parte de la observación del crecimiento, ciertos pasajes en donde se hace uso de armonía cuártica.

Ritmo: Se observa un compás binario simple de 2/4, elemento característico de los distintos ritmos cubanos que se evocan en esta pieza. Así mismo, el compás 24 está escrito en compás de 1/4, sin embargo, este hecho no encarna en sí mismo una polimetría, porque éste se encuentra vacío, de esta forma, su existencia se interpreta solamente como una cesura. Brouwer hace un continuo uso de motivos por compás, que se encadenan para ir desarrollando todo el crecimiento de la obra, el cual encuentra en el ritmo su mayor motor de evolución. Es pertinente mencionar que el elemento rítmico es quizá el eje articulador de la pieza, pues la forma en la que se articulan todos los patrones rítmicos alusivos a los ritmos cubanos ya mencionados está magníficamente lograda, haciendo que la guitarra se convierta en una especie de múltiple tambor cordófono.

Crecimiento: Inicialmente, partiendo de su gran dimensión, se observa que esta obra presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como binaria reexpositiva **A – B – A'**.

De acuerdo a su dimensión media, la sección **A** de esta pieza abarca una extensión que va desde el compás 1 al 53, y se organiza en tres subsecciones que se denominarán **a1** (compases 1 a 14), **a2** (compases 25 a 40) y **a3** (compases 41 a 53). Como se esbozó previamente, la textura de esta sección es homofónica casi en su totalidad, utilizando recurrentemente acordes figurados o arpegiados, dentro de los mismos, la concatenación de los saltos interválicos realizados por la línea del bajo y ciertos sonidos acentuados en la el registro medio y agudo del instrumento, actúan como elementos melódicos implícitos. Así

mismo, se dijo que la sección es homofónica casi en su totalidad, puesto que existe un corto pasaje imitativo que acerca la textura a lo polifónico en los compases 14 a 18. Desde el punto de vista temático, las subsecciones se corresponden entre sí exponiendo siempre la misma frase inicial, pero, hablando del desarrollo armónico, cada una con distinto foco tonal: Primero Sol menor, después Re menor y por último Mi menor. En general la obra, pero más específicamente esta primera sección **A** – y por tal razón su casi homónima **A'** – presenta un discurso musical ceñido a la naturaleza organológica del instrumento, así se puede evidenciar en la primera frase de 4 compases de la subsección **a**₁ (4 motivos de 1 compás de duración), donde se expone un arpeggio de Sol menor con séptima menor desplegado, en donde lo más importante es la línea del bajo, pues expone un patrón rítmico característico determinante que provee una sonoridad especial atacando los grados 1, 5 y $\flat 9$ del acorde, y que proveniente de un ritmo tradicional cubano denominado conga (fig. 29).

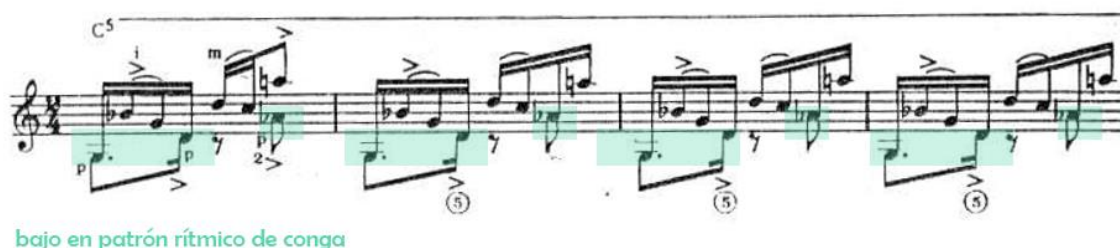


Figura 29 Danza característica, compases 1-4

Por su parte, la frase subsiguiente a la anteriormente descrita, también de 4 compases, presenta dos motivos de 2 compases descritos en forma pregunta/respuesta que también son una clara evocación rítmica a la conga. Describen una armonía de Re menor y La semi disminuido, para finalmente dar paso a dos acordes en Re menor con novena bemol que fungan como transición de cara a la reexposición de la primera frase a la altura del compás 11(fig.30).

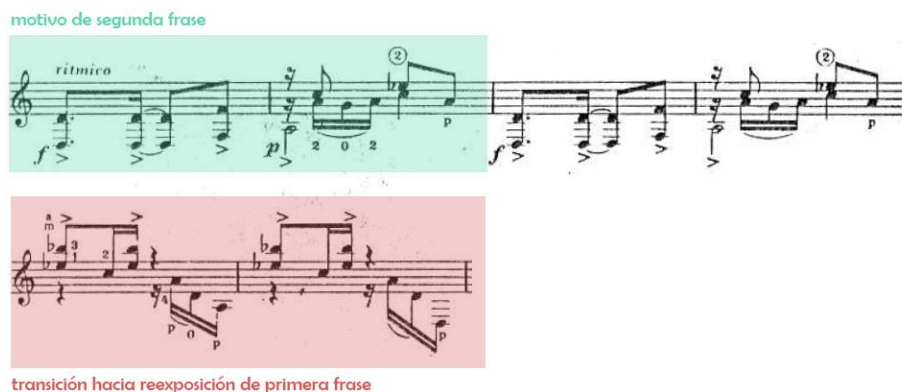


Figura 30 Danza característica, compases 5-10

Después de la mencionada reexposición de la primera frase de esta subsección **a**₁, aparece una frase también de 4 compases que, como se dijo antes, presenta un tratamiento textural y melódico distintos, pues es el único punto de la sección **A** que es de carácter polifónico, pues se constituye como una sumatoria de 4 motivos anacrúsicos de un compás de duración que se superponen entre sí de forma contrapuntística, cada una expuesta en un centro tonal distinto: El primero en La menor, el segundo en Do menor, el tercero en Mi menor y el cuarto de vuelta en La menor pero con el segundo grado bemol (fig. 31).

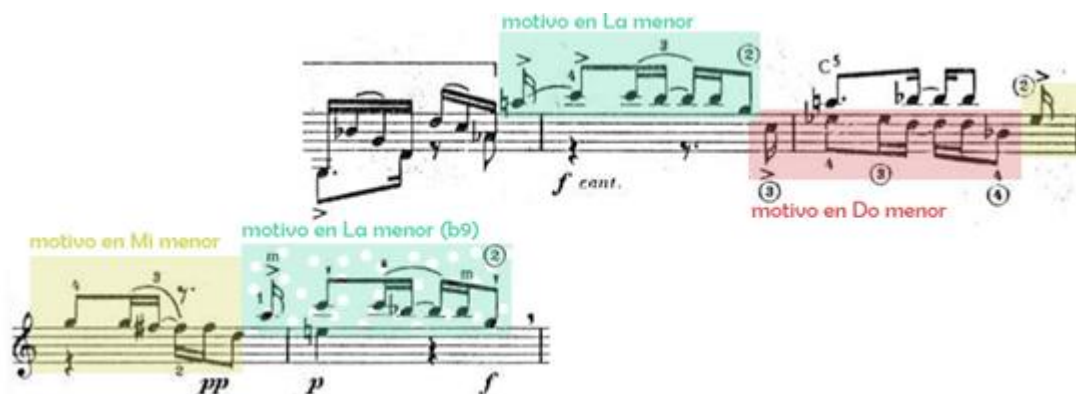


Figura 31 Danza característica, compases 14-18

Terminada esta frase, le siguen cuatro compases que retornan el discurso al ámbito homofónico y correspondiente al ritmo de la conga a través del uso de una técnica de uso propia del instrumento como el rasgado, para así preparar la entrada de la subsección **a**₂. Tras

la exposición de la primera frase de esta subsección **a2**, correspondiente como se mencionó antes a la primera de **a1** pero en la tonalidad de Re menor, aparece una frase que describe patrones rítmicos relacionados directamente con la frase del compás 19 que cerró dicha primera subsección, y que intercala el uso de acordes cuárticos con la tónica axial de esta subsección, para finalizar con una sucesión paralela de acordes cuárticos desplegados y tocados en bloque que llevan el crecimiento hacia la siguiente frase (fig. 32).

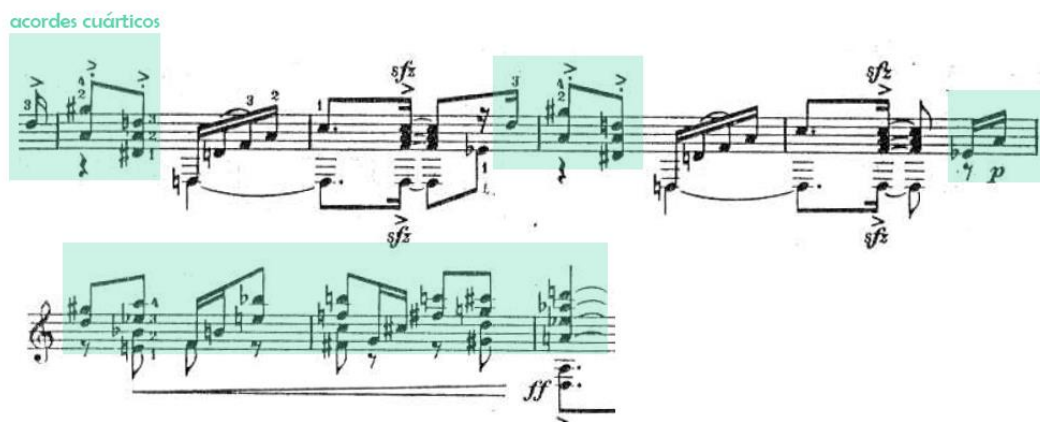


Figura 32 Danza característica, compases 28-35

Continuando con la pequeña dimensión de esta sección, la subsección **a3** inicia reexponiendo la frase que, como se dijo antes, aparece en el fragmento inicial de **a1** y **a2**, sin embargo, esta subsección guarda una relación de mayor correspondencia con la última de ellas. Así, **a3** se constituye como una reexposición casi literal de la sección **a3**, pero transportada una segunda mayor por encima, es decir, con el foco tonal en Mi menor, tal como se dijo anteriormente. Al final de este breve episodio reexpositivo, la sección **A** concluye con un acorde compuesto, el cual tiene en las cuatro primeras cuerdas el acorde cuártico resultante de la progresión cromática de movimientos paralelos ya descrita con anterioridad, y en la quinta y la sexta los sonidos correspondientes a tocarlas al aire: Re y La (por la scordatura); ese acorde se toca con una dinámica de fortísimo, primero rasgado y finalmente mediante tambora, técnica extendida que amplifica el sonido del instrumento además de permitir variedad tímbrica (fig. 33).

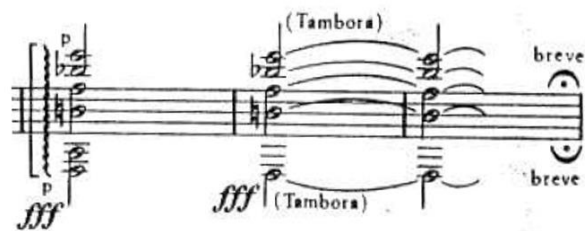


Figura 33 Danza característica, compases 51-53

Continuando con la dimensión media de la obra, se observa que la sección **B** (14 compases) es significativamente más corta que la sección **A** (53 compases). Su principal aspecto contrastante con respecto a la sección anterior es el cambio de discurso textural, pues es completamente polifónico, encarnando una concatenación de la primera sección de un motivo anacrúsico de cuatro compases cuyo material melódico es tomado, como se mencionó previamente, a manera de evocación como una inserción melódica de un tema tradicional de la música cubana llamado *Quítate de la Acera*. Este motivo el cual se expone en los cuatro primeros compases de la sección con centro tonal en Mi bemol, a continuación, en los dos siguientes compases hay una imitación por aumentación del segundo inciso del motivo, pero con foco tonal en Do, los siguientes cuatro compases son dos repeticiones del primer motivo del tema inicial, la primera con foco en La y la segunda con foco en Fa, y finalmente el tema vuelve a sonar completo, pero con foco tonal en La bemol. Al cambio textural en el que se establece a la polifonía como característica principal de esta sección, se suman un significativo cambio en el registro del discurso, así como un cambio de densidad rítmica y de tempo (indicación de poco meno que indica una ralentización) como elementos que caracterizan la sonoridad general de esta pieza (fig. 34).

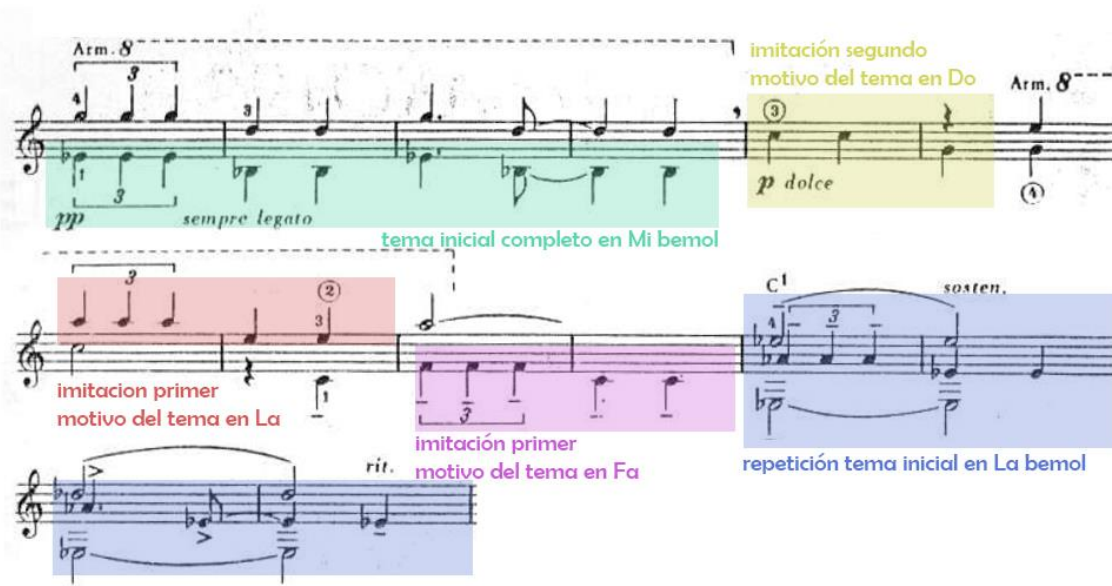


Figura 34 Danza característica, compases 56-68

Finalmente, tras concluir esta sección, existen dos compases cuyo registro de tesitura se conecta con el bajo de la reexposición última del tema previo en La bemol, y que se entienden como una transición hacia la reexposición de A, denominada A' teniendo en cuenta la esencial diferencia que guarda (fig. 35).



Figura 35 Danza característica, compases 69-70

La cual se relaciona por incluir una coda, la cual concluye la pieza. Así entonces, de la pequeña dimensión de la sección A' de esta obra se puede decir que está conformada por la primera subsección de A, y por una coda. Esta coda, a su vez, corresponde con los ocho primeros compases de la subsección de A denominada a2, que en el compás 79 desembocan

en un elemento disruptivo en el trabajo armónico, pues se evita la resolución en Re menor (región tonal en torno a la cual giraba esta subsección) a través de una evitación que deja que el crecimiento del mismo situado en una semicadencia sobre un acorde de La menor con séptima y quinta disminuida. Por último, concluye la obra mediante un intervalo de cuarta justa sobre Re, que hace una evocación casi humorística a los finales característicos de la música popular cubana del tiempo en el que esta pieza fue compuesta (fig. 36).



Figura 36 Danza característica, compases 79-82

15.1 Fantasía Mulata

15.1.1 Antecedentes (entorno histórico): Aún vigente, Ernesto Cordero es un increíble guitarrista y compositor nacido en New York finalizando la primera mitad del siglo pasado. Su ascendencia es puertorriqueña y, gracias a este hecho, desde sus 2 años se muda y crece en el país que él considera como su tierra natal: Puerto Rico; a pesar de que posteriormente, su formación sucedería principalmente en Europa, primero en España y posteriormente en Italia. Este hecho impregnaría toda su obra de un estilo itinerante, cuya sonoridad se mantiene oscilante entre el lenguaje más característico de la música académica del siglo XX y el “sabor caribeño”, como él mismo describe el lenguaje propio de los ritmos tradicionales antillanos y puertorriqueños. Tal es el caso de la presente obra, cuyo nombre incluso, además de su contenido musical neto, es sugerente al hecho descrito anteriormente: Fantasía Mulata. La fantasía, es un tipo de composición que se caracteriza principalmente por ser libre, generalmente desarraigada de otras estructuras que manifiestan mayor rigidez y correspondencia entre sus diferentes secciones; hecho que en ningún momento le quita

concordancia, cohesión o lógica a su crecimiento.

15.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El compositor ha elegido para la presente obra dos instrumentos que se complementan bien en cuanto a sus registros y características tímbricas en general: Flauta traviesa y guitarra. El registro de estos instrumentos es explotado casi en su totalidad, así como sus posibilidades sonoras, pues se hace un exuberante uso de técnicas extendidas de distinta índole que le otorgan variedad y riqueza tímbrica a la obra. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre distintas categorías texturales distintas: Monodia, cuando la flauta tiene extensos pasajes solistas en determinadas secciones de la obra, homofonía (acordes figurados o arpegiados), melodía con acompañamiento y polifonía.

Melodía: Se observa tres tipos de organización, modal, tonal y atonal (en secciones distintas de la pieza) en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde éstas son diatónicas teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza, y cromáticas en secciones donde los linderos de la tonalidad pierden claridad. De igual forma, el ámbito de tesitura que se maneja melódicamente en esta pieza va desde Mi² (guitarra) hasta Do⁶ (flauta) y el desarrollo melódico tiene una predominancia fundamental en el crecimiento de esta obra.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en dos contextos, modal y tonal, cuyos focos o centros varían entre Si menor y La eólico. Estos contextos se desenvuelven y desarrollan en regiones distintas del crecimiento de esta obra. Así mismo, se observa que el desarrollo armónico se ve supeditado y se desenvuelve en función del melódico.

Ritmo: Se observa una polimetría, de acuerdo a la cual, en distintas secciones de la obra se emplean dos tipos de compás: Cuaternario simple de 4/4 y binario simple de 2/4. Así mismo, de acuerdo a la forma a través de la cual se entiende el crecimiento de esta obra, razón por la que la misma posee un buen número de secciones con características sonoras disímiles entre sí, se observa una gran variedad de indicaciones de tempo; las cuales irán analizándose a detalle en el ítem siguiente. Finalmente, es un hecho destacable el apego que esta pieza tiene a patrones rítmicos de distintos aires de la música puertorriqueña, elementos constituyen la materia prima del trabajo motivico y ritmoarmónico de esta obra y que, gracias a eso, le agregan dinamismo y autenticidad a la misma.

Crecimiento: Teniendo en cuenta que esta pieza es una fantasía, no se describirá la gran dimensión de la misma a través de un esquema específico, pues este, en esta obra es

muy libre; sin embargo, a través de la descripción del crecimiento de la misma, se hará énfasis en la manera en la que la exposición recurrente de una sección específica da la idea de que el compositor quiere esbozar sutilmente una forma rondó.

Así, de acuerdo a su dimensión media, se observa que la obra arranca con una sección que podría considerarse introductoria, y se extiende desde el compás 1 hasta el 11. Inicialmente, la flauta en desempeño solista describe una breve célula motívica (fig. 37) de un compás de extensión desenvuelta en la tonalidad de si menor, la cual es ornamentada y posteriormente desarrollada con el trasegar de los compases, expandiendo su ámbito de tesitura y nutriendo el crecimiento monódico del inicio de la obra (fig.38 fig.39 y fig.40) La aparición de la guitarra sucede en el tercer tiempo del compás número 6. De esta forma, tras brevemente describir algunos acordes, la guitarra toma el desarrollo motívico que venía desarrollando la flauta hacia el compás 8(fig.41). para ser retomado por esta última en el compás 9 (fig.42), llegando a un punto álgido de la densidad rítmica del crecimiento melódico que se venía desarrollando, concluye. Esta especie de sección introductoria a la que se le llamará **A**, finaliza con dos compases en donde el tempo disminuye de golpe, (esto se anota con la indicación de religioso, y tras describir la guitarra unos acordes que desembocan en una semicadencia no conclusiva, a un acorde de subtonica mayor, acompañando la melodía que la flauta describe, esta introducción concluye (fig.43).



Figura 37 Fantasia Mulata, compás 1



Figura 38 Fantasia Mulata, compás 5



Figura 39 Fantasia Mulata, compás 6



Figura 40 Fantasia Mulata, compás 7



Figura 41 Fantasia Mulata, compás 8

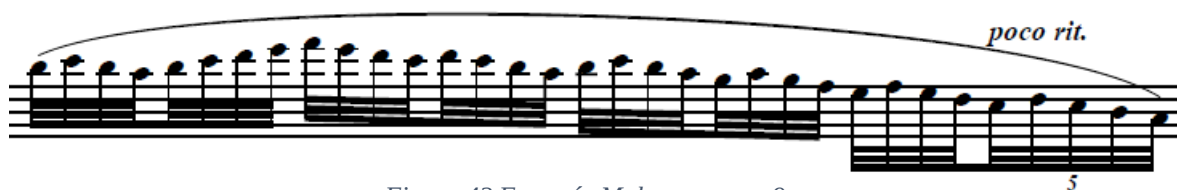


Figura 42 Fantasia Mulata compas 9



Figura 43 Fantasia Mulata, compases 10-11

Continuando con su dimensión media, el primer momento posterior a la introducción tiene ya un desarrollo melódico y estructural cuyo contenido motivico y ritmoarmónico (tanto en la melodía de la flauta como en el acompañamiento de la guitarra) corresponde a patrones rítmicos pertenecientes a la plena, un aire tradicional puertorriqueño que, como sucedió a lo largo de toda Latinoamérica, surgió de la integración de elementos de la música africana,

española y nativa de la región. Este primer momento, que en función de lo anteriormente descrito se desarrolla en un compás binario simple de 2/4, se divide a su vez en dos secciones claramente visibles: La primera, que abarca los compases 12 a 29, y la segunda, que abarca los compases 30 a 41. En los cuatro primeros compases de la primera sección, la guitarra describe un patrón ritmoarmónico propio de la plena, con un acento característico en la última semicorchea del primer tiempo y que se desarrolla en la tonalidad de Si menor. En los 8 compases siguientes la guitarra repite el patrón ritmoarmónico y el desarrollo tonal que antes describió, y sobre estos elementos la flauta describe dos frases de cuatro compases cada una, cuya pequeña dimensión se nutre de motivos téticos de un compás de extensión; de estas dos, la segunda frase tiene una densidad rítmica y desarrollo melódico mayor que la primera como parte de su desarrollo (fig.44). Posteriormente, a la altura del compás 24, se presenta un eminente desarrollo rítmico, textural y motivico completamente correspondiente con el material de las frases previas, pero describiendo una armonía que empieza a alejarse de la región tonal ya vista, moviéndose solamente por dominantes secundarias hasta llegar al acorde de Si mayor con séptima menor, cuya función es preparar la segunda sección del primer momento.



Figura 44 *Fantasía Mulata*, compases 16-17, compases 20-21

Así, la segunda sección el primer momento de esta obra se torna en un estilo textural que evoca una dinámica pregunta-respuesta entre la flauta y la guitarra: Ésta primera (quien responde), a pesar del evidente cambio motivico desprendido de lo textural, no deja de moverse melódicamente en puntos específicos y característicos de los acentos rítmicos de la plena; y la guitarra (quien pregunta), por su parte, describe constantemente una progresión armónica de Mi menor con séptima menor y La mayor con séptima menor (esta progresión puede ser entendida bien dentro del contexto tonal de Si menor como subdominante menor y subtónica mayor, o bien podría ser entendida como tónica y subdominante mayor dentro de un contexto modal de Mi dórico). Es de considerable importancia anotar que, desde el quinto compás de esta sección final del primer momento, el compositor empieza a incluir técnicas extendidas de orden percusivo que complementan el trabajo ritmoarmónico de la guitarra, y que serán tímbricamente tan determinantes a lo largo de esta obra (fig.45).



Figura 45 *Fantasía Mulata*, compases 34-35

Tras finalizar este primer momento, los diez compases siguientes son una suerte de reexposición de la sección introductoria, cuya concordancia motivica y textural es evidente a pesar de que el desarrollo melódico de la flauta es menos extenso, y cuya principal diferencia con la sección que da inicio a la obra se encuentra en la extensión del fragmento de *tempo* lento: El compás 48 se corresponde idénticamente con el compás 10, sin embargo los tres que siguen repiten y hacen énfasis en una cadencia que incluye los acordes de La menor, Re menor y Mi mayor con séptima menor, hecho que vaticina lo que sucederá en el momento siguiente de la obra, tanto armónica como melódicamente. Esta especie de

reexposición, como se mencionó anteriormente, da una ineludible sensación de que la obra podría tener una forma rondó, sin embargo, se observa que el mismo es muy característico entre los cantos tradicionales de la plena y distintos ritmos afroantillanos, dando validez y contundencia al sincretismo musical que plantea Cordero en su estilo compositivo. En este punto, el compás de la pieza vuelve a ser cuaternario simple.

Continuando con la estructura media de esta obra, el segundo momento se presenta como un punto de eminente contraste tímbrico y armónico (no así melódico) al que se llega luego de ciertos esbozos encontrados en los compases finales del primer momento. Así pues, los elementos motivicos que nutren el contenido melódico de este momento, que abarca los compases 52 a 70, presentan solamente una actividad local a través de dos cambios mínimos: Primero, el hecho de que el material motivico antes incluido en un compás binario ahora debe presentarse en uno cuaternario, y segundo, el hecho de que, al cambiar radicalmente el estilo guitarrístico, el contenido melódico se ve fuertemente influenciado por la descripción armónica casi literal a través de arpeggios interpretados dentro de los patrones rítmicos pertinentes por la flauta. Dentro de la textura planteada por Cordero en este momento de la obra (melodía con acompañamiento), la guitarra desarrolla un acompañamiento que está notablemente atravesado y definido tímbricamente por el uso permanente de técnicas extendidas de orden percusivo que hacen una evocación a los instrumentos tradicionales que se emplean en la interpretación de la música afroantillana, alternándoles con el eficiente uso que aprovecha las cuerdas entorchadas al aire para emular los bajos de las funciones armónicas desarrolladas en cada compás (tónica mayor y menor, subdominante mayor y menor, y dominante con séptima) (fig 46). Así, como parte de su pequeña estructura, y sin tener en cuenta los 4 primeros compases que fungen como una introducción de orden rítmico y tímbrico en donde la guitarra y la flauta hacen uso de técnicas extendidas, este momento es una sumatoria de 4 frases, cuyo contenido melódico, como se dijo antes, se nutre de células motivicas de un compás de extensión que rítmicamente permanecen cercanas a la música afroantillana, y cuyo centro tonal es La mayor en el caso de la primera frase, y La menor en el caso de la segunda y la tercera(fig.47). La cuarta frase, asimétrica pues tiene solamente tres compases, cierra este segundo momento de la obra con contenido que se corresponde con todo lo descrito anteriormente.

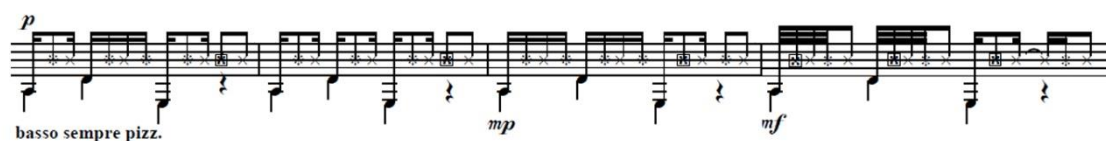


Figura 46 *Fantasia Mulata*, compases 52-55



Figura 47 *Fantasia Mulata*, compás 56, compás 60, compás 62

La transición hacia la sección final, de los compases 71 a 80 es quizá la más libre y la menos correspondiente a la música puertorriqueña, acercándose muchísimo más al a música vanguardista de pleno siglo XX, con la que Cordero ha manifestado en distintas ocasiones no estar directamente relacionado, pero cuyo uso en su labor compositiva ha sido evidente. En esta transición se observa un diálogo entre la flauta y la guitarra en donde se evidencia una extensa exploración del ámbito de tesitura de los dos instrumentos, además del permanente uso de técnicas extendidas, en concordancia con el trabajo tímbrico previamente desarrollado. Así mismo, se observa que el centro tonal desaparece, así como el exuberante desarrollo motivico y rítmico que se venía presentando en los dos momentos anteriores, reafirmando que el eje central del crecimiento de esta transición es el elemento tímbrico.

Así, de cara al momento final de la obra, hacia el compás 81, y a lo largo de 4 compases, se describe por última vez un desarrollo melódico concordante con el material de la introducción, insistiendo con la sutil evocación a la forma rondó. Sin embargo, esta vez el

compositor lo hace a través de la guitarra, añadiéndole el uso de técnicas extendidas específicas del instrumento como el ruido controlado sobre los entorchados, y los armónicos; y recortando su extensión(fig.48). La guitarra toma el rol antes descrito para, a continuación, a modo de *coda*, describir una cadenza que encamina el crecimiento de la obra hacia la conclusión final, y que funciona como un *crescendo* tímbrico de 4 compases cuyo climax se encuentra en el final del compás 88, donde un nutrido acorde en cluster pone fin a la sonoridad característica del siglo XX que venía imperando a través de un formidable rasgado.



Figura 48 *Fantasía Mulata*, compases 81-84

Finalmente, luego de esta semiconclusión y volviendo a incluir a la flauta en el discurso, en el penúltimo compás se retoma elementos motivicos, rítmicos, armónicos y tímbricos del segundo momento de la obra para, luego de lo que sería el equivalente a una cadencia auténtica sobre La menor (centro tonal final de dicha sección de *Fantasía Mulata*), concluir el crecimiento, esta vez estando inmerso en la sonoridad tan rica tímbrica y rítmicamente que durante su desarrollo le caracterizó (fig. 49).

Figura 49 *Fantasía Mulata*, compases 89-90

16.1 Caazapá (aire popular paraguayo)

16.1.1 Antecedentes (entorno histórico): Gracias a su prolífica y altamente difundida e interpretada obra, aún a casi 80 años de su fallecimiento Agustín Barrios es quizá la figura más relevante dentro del contexto de la guitarra latinoamericana de primera mitad del siglo XX. Además de tener una alta complejidad técnica, la característica más determinante del trabajo compositivo de Barrios es el fuerte arraigo con la música raíz de su país que éste posee, así como de los países que en a lo largo de su carrera visitaría. Tal es el caso de la presente pieza, pues gracias a elementos clave como el desarrollo armónico, el uso permanente del recurso melódico de los intervalos de terceras o sextas, las células rítmicas, o la métrica que usa, posee una sonoridad especial y muy característica de la música tradicional del departamento paraguayo homónimo de la misma: Caazapá.

16.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El timbre de la obra corresponde al de cuerda pulsada, específicamente, guitarra solista. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre dos categorías texturales distintas: Melodía con acompañamiento y polifonía (en una considerable predominancia, como será visto posteriormente), las cuales aparecen en distintos pasajes de las secciones que hacen parte del crecimiento de la presente obra.

Melodía: Se observa una organización tonal en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde ésta es diatónica teniendo en cuenta el tipo de escalas que se utiliza. De igual forma, el ámbito de tesitura va desde Mi² hasta Mi⁵ y el desarrollo melódico tiene un *crecimiento* muy considerable en los tres niveles texturales que existen en esta obra: Melodía principal, bajo y acompañamiento; definiendo así en sí misma una textura polifónica que, como se dijo en el ítem anterior, es predominante.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto tonal, cuyo centro es Sol mayor, y el crecimiento del mismo resulta incipiente, muy en concordancia estilística con las características de la música tradicional paraguaya a la que claramente referencia Barrios en esta composición. Así mismo, en función de su desarrollo armónico, el compositor utiliza el recurso denominado scordatura, afinando la quinta cuerda de la guitarra en Sol, y la sexta en Re, logrando un acorde abierto de Sol con sexta, una disposición que

favorece la digitación y las posibilidades contrapuntísticas y de acompañamiento de esta obra en la tonalidad en la que está escrita.

Ritmo: Se observa una polimetría si se tiene en cuenta su indicación de compás, pues el compositor aprovecha la correspondencia entre el compás ternario simple de 3/4 y el binario compuesto de 6/8. Así mismo la indicación de tempo de la primera sección es *lento y con alma*, haciendo referencia al carácter sentido de la misma, y la indicación respectiva de las otras dos secciones de esta composición es *animato*, creando un contraste que le da movimiento al crecimiento de esta obra.

Crecimiento: Comenzando con la gran dimensión de esta obra, se observa que presenta una forma de canción ternaria **ABC** (como es característico del folklore paraguayo y latinoamericano en general), donde el número de veces que se repite cada sección, tanto en la exposición como en la reexposición de la estructura completa de la misma, varía según el avance de su crecimiento, y se podría entender de la siguiente forma: **AABBC - AABC**

Continuando con la dimensión media, la sección **A** de esta obra es una sumatoria de cuatro motivos de inicio anacrúsico y de final masculino, de dos compases cada uno, donde el desarrollo armónico se limita a moverse solamente entre la tónica y la dominante de la tonalidad. La característica más determinante de esta sección es quizá su textura, pues a pesar de que se puede definir como melodía con acompañamiento, los tres niveles de estratificación de la misma, melodía bajo y acompañamiento, describen melodías a lo largo de toda la sección, generando de esa forma una textura polifónica que es un recurso compositivo altamente característico de Barrios, y que a su vez nutre el crecimiento de la obra, en contraste con lo incipiente de su desarrollo armónico y melódico (fig.50).

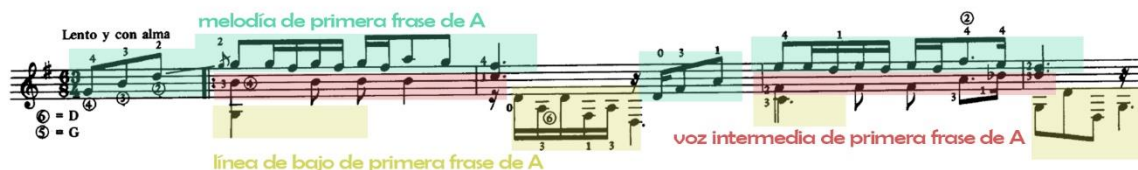


Figura 50 Caazapá, compases 1-4

Inmediatamente después, continuando con la dimensión media de la obra, aparece la sección **B**, cuyo mayor raso contrastante es el tempo, pues la indicación de *animato* que el compositor

utiliza genera un cambio de carácter determinante en la misma. De acuerdo a su pequeña dimensión se observa que esta sección está conformada por dos frases anacrúsicas de 5 compases de extensión cada una, que a su vez se componen de dos motivos, uno de 2 y otro de 3 compases (fig.51). El desarrollo melódico se caracteriza principalmente por el virtuosismo y los ornamentos, característica que se suma al cambio de tempo para definir el carácter vivo de la sección.

Figura 51 Caazapá, compases 9-14

Así mismo, se observa que el desarrollo armónico se mantiene dentro de los límites vistos en la sección inmediatamente anterior, mientras que, en contraposición, la sonoridad cambia, pues la textura presenta una simplificación, acercándose más a lo que corresponde a melodía con acompañamiento y relegando la característica polifónica a cortas apariciones del bajo cuando la melodía principal reposa. La sección finaliza con una cadencia auténtica.

Por su parte, en continuidad con la dimensión media de la obra, la sección C tiene una extensión considerablemente más incipiente si se la pone en contraste con las anteriores, pues sus 8 compases se componen de una sola frase de 4 que se repite dos veces de manera idéntica. En su pequeña dimensión, se observa la concatenación de dos motivos anacrúsicos isorrítmicos para conformar la frase anteriormente mencionada, ambos finalizan en tónica tras un breve pasaje por la dominante, manteniendo la tendencia a la simpleza armónica de la pieza en general. La característica más interesante de esta sección es la relación que la textura tiene con la armonía, pues además del bajo y la melodía (siempre presentes), una voz intermedia que describe un cromatismo – ascendente en el primer motivo y descendente en el segundo – dirige la aparición eventual de la dominante y la tónica, además de caracterizar

la sonoridad de la sección (fig.52).

melodía de frase única de sección C

voz intermedia de frase única de sección C

línea de bajo de frase única de sección C

Figura 52 Caazapá, compases 24-28

Así, tras concluir con la exposición de las tres secciones de la estructura general de la obra, la sección **A** es reexpuesta dos veces con algunas variaciones ornamentales entre ambas repeticiones, y con ella el tempo de la obra vuelve a ser de carácter lento y calmo. Sin embargo, en esta reexposición, la melodía principal es interpretada en un registro superior, la primera mitad de la primera frase una tercera por encima de lo que se vio en la primera exposición, y a partir de la segunda mitad de dicha frase, una octava por encima (fig.53). La textura por su parte tiene una ligera variación, pues la voz intermedia antes protagonista, en esta reexposición desaparece casi por completo, dándole así a la melodía principal mayor protagonismo y posibilidades interpretativas.

semifrase a de primera frase de A, una tercera arriba



semifrase a' de primera frase de A, una octava arriba



semifrase a de primera frase de A, una tercera arriba

Figura 53 Caazapá, compases 29-32

Finalmente, son reexpuestas las secciones **B** y **C** una vez cada una, y tras dicha reexposición aparece una codetta cuya función es dar conclusión al crecimiento de la obra. Mediante dos frases anacrúsicos en su inicio y masculinas en su final de que toma material motivico, así como elementos texturales, armónicos y rítmicos directamente de la sección **A**, el discurso musical concluye en un resplandeciente y definitivo acorde de Sol mayor mediante una cadencia auténtica. El aspecto melódico de esta codetta es de especial interés: Motivicamente, como se mencionó, es correspondiente con la sección antes mencionada, sin embargo, el compositor agrega una melodía implícita en un registro superior al de la principal, enriqueciendo la textura y dándole a la sonoridad de esta sección el carácter conclusivo definitivo (fig. 54).

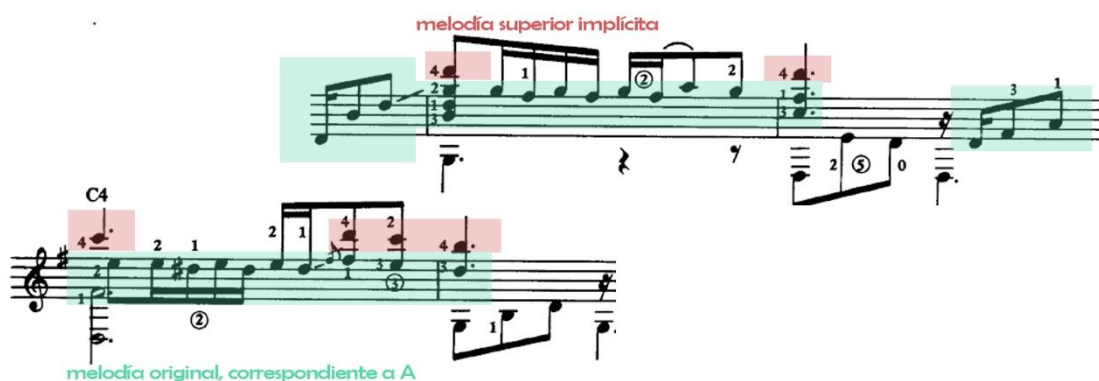


Figura 54 Caazapá, compases 62-66

17.1 Suite Buenos Aires

17.1.1 Antecedentes (entorno histórico): El argentino Máximo Diego Pujol es una de las más prominentes figuras de la guitarra tanguera a nivel mundial. Es y ha sido un destacado intérprete de su instrumento, y su obra compositiva, fuertemente influenciada por artistas como Juan Carlos Cobián, Osvaldo Pugliese, Julián Plaza, Horacio Salgán y desde luego el gran Ástor Piazzolla, ha sido interpretada por importantes guitarristas en muchos

territorios a lo largo del mundo. Fruto de un estudio y admiración profundos y decididos de la obra compositiva de los importantísimos guitarristas Heitor Villalobos y Leo Brouwer, Pujol decidió encaminar su labor creativa y musical en general a una “búsqueda pensada” (como él mismo la define) en su instrumento, aunando en sus composiciones los elementos primigenios más característicos del lenguaje característico del tango y el académico. Así es como se puede evidenciar en esta suite que lleva por nombre el de la capital de su país, ciudad que lo viera nacer y emprender su camino musical a los 8 años, pues es un lugar común donde este compositor explota increíblemente entramados motivicos y texturales, así como discursos tonales y no tonales, con distintos aires argentinos como el tango, el candombe o la milonga. Los cuatro movimientos que componen esta suite llevan el nombre de distintos barrios o sectores de los más característicos de esa Buenos Aires que Pujol se planteó describir y honrar en esta composición (cada movimiento tiene un carácter que se corresponde totalmente con el sector que le da el nombre, dándole a la obra un tinte descriptivo muy eminente e digno de acotación). Así, Pompeya manifiesta un aire tanguero muy típico al tratarse de un sector que al estar a las afueras de la ciudad logra recoger esa esencia del tango, Palermo encarna una calma que se asocia mucho con la del barrio homónimo en Buenos Aires, San Telmo por su parte es el sector más colonial de los descritos en esta suite, y Microcentro, con constantes polimetrías y de una densidad rítmica y textural avasalladoras, evoca el aire concurrido y violento del centro bonaerense.

17.1.2 Observación: Características generales de SAMeRC

Sonoridad: El compositor ha elegido para la presente obra dos instrumentos que se complementan bien en cuanto a sus registros y características tímbricas en general: Flauta traversa y guitarra. El registro de estos instrumentos es explotado casi en su totalidad, así como buena parte de sus posibilidades sonoras: En solamente uno de los movimientos de la obra se hace uso de técnicas extendidas en los dos instrumentos. Al respecto de la textura se observa que existe una itinerancia entre distintas categorías texturales: Homofonía (acordes figurados o arpegiados), melodía con acompañamiento y polifonía.

Melodía: Se observa dos tipos de organización, modal y tonal (en secciones distintas) en cuanto al desarrollo melódico de la presente obra, donde éstas son diatónicas teniendo en

cuenta el tipo de escalas que se utiliza. De igual forma se observa que el ámbito de tésitura que se maneja melódicamente en esta pieza va desde Mi² (guitarra) hasta Sol⁵ (flauta) y el desarrollo melódico se encuentra íntimamente relacionado, y en cierta medida supeditado al desarrollo armónico y textural en el crecimiento de la obra.

Armonía: Esta obra presenta un desarrollo armónico en un contexto principalmente tonal, siendo modal en el último movimiento de la misma. No tiene un eje armónico específico, pues este varía y es uno distinto para cada movimiento (estas secciones, a su vez, presentan modulaciones y cambios de eje armónico internos, por tanto, se enunciarán solamente sus ejes en cuanto a la dimensión media): Pompeya se desarrolla en Mi menor, y su crecimiento concluye en Sol mayor (tonalidad relativa); Palermo se desarrolla y se finaliza en Mi menor, San Telmo se desarrolla y finaliza en La mayor, y Microcentro presenta un desarrollo modal con eje en Mi dórico y un permanente empleo de armonía cuartal.

Ritmo: El contenido rítmico de esta obra, como fue mencionado en los antecedentes, está cercanamente relacionado con la música argentina, sin embargo, dentro de esta premisa, existe un exuberante manejo rítmico lleno de elementos que caracterizan, complejizan y otorgan vitalidad al crecimiento desarrollado en esta suite. Así, si bien en los tres primeros movimientos se observa el uso de un solo compás por cada uno (cuaternario simple de 4/4 en Pompeya y Palermo, y binario simple de 2/4 en San Telmo), en el cuarto movimiento, muy en función de su sonoridad y su carácter frenético y denso, el uso de polimetrías es una de sus particularidades más importantes, en éste se intercala el uso de compases ternarios y cuaternarios simples (3/4 y 4/4) que incluso en un fragmento específico aparecen de manera simultánea, con el ocasional empleo de un compás irregular compuesto de 5/8.

Crecimiento: Como fue dicho antes, dentro de la gran dimensión de esta obra se distinguen cuatro movimientos que componen la forma suite de la misma, premisa bajo la cual es posible entender su crecimiento: Pompeya, Palermo, San Telmo y Microcentro. Estos son movimientos de similar extensión, pero de distinto eje armónico, de hecho, el compositor aprovecha el elemento armónico y lo convierte en un ente cohesionador del crecimiento de la obra, si se tiene en cuenta su notable desarrollo y progresión. Así pues, se realizará la observación detallada de cada movimiento por separado, es decir, de la dimensión media de la obra.

17.1.3 Pompeya: De acuerdo a su dimensión media, este movimiento presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como ternaria reexpositiva **A – B – C – A'**. De tempo allegro, Pompeya es una clara evocación al tradicional tango bonaerense que tanto exalta Pujol en su obra, así, los patrones ritmoarmónicos de la guitarra (con el trabajo textural propio del tango en los distintos ámbitos de tesitura y voces del instrumento), los incisos y motivos que conforman el corpus del trabajo melódico y la notable variabilidad expresada en distintos tempos de este movimiento son muestras de dicho facto. La sección **A**, en su pequeña dimensión puede a su vez dividirse en tres subsecciones **a**, **a1** y **a2** cuyas diferencias son mínimas y manifiestan una actividad local, efectuando pocos cambios entre ellas que serán detallados posteriormente. La subsección **a** está compuesta por dos frases de cuatro compases cada una, el material motivico de la segunda de ellas se presenta como un desarrollo del de la primera. Así, la primera frase se constituye como la concatenación de tres repeticiones de un motivo acéfalo de un compás de duración que reposa hacia el cuarto compás en un final masculino, y en contraste, la segunda se conforma por tres motivos distintos de un compás de duración, los dos primeros conforman una semifrase en los dos primeros compases y se relacionan con los motivos de la anterior frase, y el tercero plantea un contraste que aumenta la densidad rítmica del desarrollo melódico y finaliza la frase en una semicadencia auténtica (después de una dominante secundaria). Teniendo en cuenta la textura (correspondiente a la categoría de melodía con acompañamiento), el rol acompañante de la guitarra es muy interesante: En 6 de los 8 compases que conforman la sección, este instrumento desarrolla melodías, bien con su estratificación de bajo, bien con su estratificación media, que esbozan la aparición de una textura polifónica, la cual se termina de definir hacia el compás 4, cuando se desarrolla una respuesta contrapuntística sobre la melodía principal que reposa. El acompañamiento de la guitarra en los dos compases finales donde la melodía se vuelve más densa en función de aumentar la tensión del desarrollo es también especialmente distinto al del resto de la subsección, ejecutando tres veces la dominante correspondiente (Fa sostenido y Si, ambos acordes mayores con séptima menor y quinta bemol) con acentos e intercalando drásticamente el registro (en el medio primero, y en el agudo después para volver finalmente al registro medio). La subsección **a1**, por su parte, es una repetición casi literal de la previa, su actividad local se basa en un cambio de registro en la flauta, pues el trabajo melódico que esta describe es interpretado esta vez una octava

arriba. Finalmente, la subsección **a3**, de nuevo es una versión de **a** con actividad local que esta vez se manifiesta a través del cambio de eje tonal, yendo de Mi menor (eje tonal de **a** y **a1**) hacia Sol menor. Tras finalizar la sección **A** como tal, en el compás 25 aparece una transición que toma el material melódico del primer motivo de la segunda frase de **A**, y cuya finalidad es modificar el planteamiento armónico de la sección, esbozando a La menor como eje tonal, de cara a lo que aparecerá en **B**. A través de una semicadencia ii° - V7 sobre La menor la transición finaliza para dar paso a la siguiente sección.

Continuando con la dimensión media de este movimiento, se observa que la sección **B**, además de presentar una variación en la indicación de tempo (a andante) y en el eje tonal (a La menor), tiene dos momentos claramente diferenciables: El primero donde se incluye material motivico nuevo, y el segundo donde el aporte consiste en retomar material motivico de **A**. Dentro del primer momento de **B**, se observan dos subsecciones **b1** y **b2**. La subsección **b1** es desarrollada solamente por la guitarra, presenta dos frases paralelas de inicio anacrúsico y final femenino que motivicamente presentan diferencias notables con lo que fue desarrollado en **A**, y que armónicamente permanecen dentro del contexto de La menor. Por su parte, la subsección **b2**, también de dos frases paralelas de 4 compases de extensión, retoma el carácter tímbrico que hasta ahora la obra venía planteando, es decir, melodía con acompañamiento en donde la guitarra desarrolla un rol acompañante al de la flauta que es exclusivamente melódico. El contenido motivico de estas dos frases se corresponde totalmente con el presentado en la subsección previa, difiriendo de la misma en que este dirige el crecimiento del elemento armónico hacia una semicadencia auténtica en el final de la subsección. Posteriormente, los 4 compases siguientes (del 52 al 55) vuelven a cambiar el carácter tímbrico, pues vuelve a ser un pasaje solista para la guitarra, en éste se describen dos motivos de inicio acéfalo y final femenino de dos compases cada uno que, a pesar de que se relacionan con los vistos en la primera parte de esta sección, presentan una actividad local rítmica manifestada en la modificación de los acentos melódicos. Los 8 compases que siguen, ya de vuelta en el tempo inicial, hacen parte del segundo momento de esta sección. Como se dijo antes, en éste se retoma material motivico de **A**, específicamente el correspondiente a la primera mitad de la segunda frase de **a**. Sin embargo, el desarrollo motivico de este momento no es regular, en este se desarrolla, por reiteración, solamente el segundo motivo de la frase ya mencionada, el cual se repite tres veces en vez de una, dando lugar a reiteradas cadencias

evitadas que finalmente resuelven en un acorde de Do mayor en el compás 60. Entre los compases 61 y 62 se hace una última exposición de solamente el primer motivo de la frase que se viene tratando, para finalmente, en el compás 63 finalizar esta parte del crecimiento nuevamente mediante una semicadencia ii° - V7 sobre La menor. Finalmente, la sección **C**, significativamente más corta que **A** y **B**, también puede entenderse dentro de la dialéctica de los dos momentos, y en ese aspecto es muy similar a **B**. El primer momento está compuesto por dos frases cuyo material motivico es extraído del desarrollo melódico que tiene lugar en el compás 52, el cual como ya se mencionó, en ese punto del crecimiento era inédito. Ahora queda develado que lo que pretendía en ese momento el compositor era vaticinar la aparición de estas dos frases, las cuales, a propósito, vuelven a desarrollarse en tempo andante. A pesar de que las dos frases en mención (de inicio acéfalo y final femenino) son paralelas, sus ejes tonales son distintos: El primero es Si bemol menor (aspecto sorpresivo y contrastante del desarrollo armónico), y el segundo es La menor. Los compases 72 y 73 conectan los dos momentos de esta sección. La textura se mantiene, sigue siendo una melodía con acompañamiento con esporádicas melodías contrapuntísticas desarrolladas por la guitarra, e así mismo el desarrollo motivico no es un elemento nuevo, pues se encuentra reiteradamente el motivo que corresponde al primero que aparece en **A**. Por su parte, el segundo momento de esta sección se corresponde, al igual que lo observado en la sección **B**, con retomar el trabajo motivico de la segunda frase de **a**. Y esto sucede de la misma forma que se vio en **B**, sin embargo, esta vez en vez de dirigir el crecimiento del elemento armónico hacia La menor, éste se dirige hacia Mi menor, eje tonal de la reexposición final de la sección **A**.

Concluyendo con el crecimiento de este movimiento tiene lugar la reexposición final de **A**, denominada **A'** pues solamente incluye las subsecciones **a1** y **a2**. Así, a la altura del compás 96, donde finaliza la reexposición antes descrita, aparece una codetta de dos compases de extensión que, con el material melódico del primer motivo de la sección y con una resolución en Sol mayor (acorde relativo mayor de la tonalidad axial), finaliza el primer movimiento de esta obra.

17.1.4 Palermo: De acuerdo a su dimensión media, este movimiento presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como binaria reexpositiva **A – B – A'**. Así mismo se observa que este movimiento, además de presentar una indicación

de tempo de andante, se desenvuelve en una tonalidad axial de Mi menor, presentando una modulación hacia La mayor en la sección **B**. Inicialmente, la sección **A** puede ser entendida como la concatenación de tres subsecciones **a1**, **a2** y **a3** que, al igual que en el caso de Pompeya, presentan pequeñas diferencias entre sí, describiendo solamente una actividad local si se habla de su desarrollo. De esta forma, en su pequeña dimensión, la subsección **a1**, de 8 compases de extensión, se conforma así: Su material melódico es extraído de un motivo acéfalo de final femenino (al recurrir siempre a apoyaturas en su resolución) que se repite tres veces, así, después de la tercera repetición, los dos compases siguientes son un desarrollo por medio de la reiteración del último compás del mismo motivo. El desarrollo armónico de esta subsección se mantiene dentro de los límites de la tonalidad axial del movimiento, presentando como elemento externo solamente un acorde de Fa sostenido mayor con séptima menor y novena bemol en el sexto compás que actúa como dominante secundaria; así mismo, se observa que el elemento tímbrico se caracteriza por ser esta subsección un pasaje solista para la guitarra, donde a través de una textura de melodía con acompañamiento con la estratificación muy bien definida, dota de una sonoridad muy característica a dicha subsección. Entre los compases 9 y 16 aparece la subsección **a2**, esta se presenta como una repetición casi idéntica de la inmediatamente anterior, pero con una diferencia fundamental en su sonoridad: Deja de ser un desempeño solista de la guitarra ya que la flauta pasa a desarrollar todo el trabajo melódico, relegándole al instrumento cordófono el desempeño del acompañamiento. El resto de elementos referentes al crecimiento se mantienen dentro de la estabilidad. Finalmente, tras concluir la subsección **a2**, se observa una transición solamente desarrollada por la guitarra, esta, manteniendo aún el rol acompañante de este instrumento, centra la intención transitoria en cuatro compases donde se lleva el discurso armónico hacia la tonalidad de La menor, vaticinando el eje tonal que tendrá la subsección **a3**. En estos cuatro compases el compositor hace uso permanente de un recurso muy característico del tango si se tiene en cuenta los patrones ritmoarmónicos que emplea: El bajo permanente en negras y las semicorcheas siempre en el último tiempo de cada compás que se dirigen al siguiente acorde. Así, y terminando con la sección **A**, aparece la subsección **a3**, cuya actividad local con respecto a la inmediatamente anterior se ve manifestada, como se mencionó anteriormente, en un cambio de eje tonal, pues esta subsección se desarrolla en La menor, en vez de en Mi menor. Todos los demás elementos del SAMeRC se mantienen absolutamente

idénticos dentro del crecimiento de esta subsección. Al culminar **a3**, la guitarra vuelve a quedar sola manteniendo el acompañamiento tanguero que ya se ha hecho tan característico en este movimiento, y dentro de los esquemas ritmoarmónicos que caracterizan al mismo, describe dos veces la cadencia VI – V7 – i sobre La menor para finalmente darle conclusión a la sección bajo una indicación de molto rallentando.

Dando continuidad a la dimensión media de este movimiento, se observa que la sección **B** está claramente dividida en dos subsecciones **b1** y **b2**. La característica más importante de esta sección está en el elemento melódico, pues se observa que en esta sección éste se mantiene dentro de la estabilidad, pues se nutre del mismo motivo generador que mueve el crecimiento de la sección previa. El elemento que le otorga contraste e identidad a la sección **B** es el armónico, pues se desarrolla envuelto en una sonoridad de tonalidad mayor, aportándole lo necesario al crecimiento de este movimiento y de la obra en sí. De esta forma, la subsección **b1** de 8 compases de extensión, es una concatenación de dos frases dentro de las cuales aparece dos veces el motivo generador del desarrollo melódico, la primera frase se desarrolla solamente en el acorde de tónica, y la segunda concluye en una cadencia rota sobre un acorde de Fa mayor con séptima mayor, el cual se interpreta como un préstamo modal que vaticina el desarrollo armónico de la siguiente subsección **b2**. El compás 41 se mantiene por fuera del discurso, pues aparece solamente como una imitación de la respuesta contrapuntística que la guitarra desarrolla en función de la conclusión de la última frase de la subsección y como una extensión del acorde de resolución anteriormente descrito. De esta forma, en concordancia con el préstamo modal de la frase final de la subsección **b1**, el eje tonal de la subsección **b2** presenta un desarrollo armónico más inestable, pero muy bien logrado en función de la estabilidad del elemento melódico: La primera frase se mantiene y se desenvuelve en el acorde de Do mayor (como tónica transitoria), y la segunda retoma a La menor como eje tonal. Los siguientes 4 compases, del 50 al 53, son una transición, pues durante este breve pasaje el desarrollo armónico se conduce de nuevo hacia la tonalidad de Mi menor (finalizando en una semicadencia ii° - V7 sobre dicha tonalidad), y el desarrollo melódico sigue presentando una actividad local con base en el motivo generador, aumentando levemente la densidad rítmica en función del suceso armónico que está teniendo lugar,

A la altura del compás 54 tiene lugar la reexposición de la sección **A** del movimiento, en correspondencia con la preparación propiciada por la transición antes descrita. Así, esta

sección enunciada como **A'** (debido a que no es una reexposición literal, sino que solamente incluye las dos primeras subsecciones de **A**, de las cuales la segunda presenta leves variaciones en el acompañamiento desarrollado por la guitarra) se extiende desde el compás 54 al 68. El crecimiento de esta sección finaliza cuando, en la última frase de la reexposición de la subsección **a2**, el acorde al que se resuelve no es un Mi menor (tonalidad axial) sino Do mayor con séptima mayor, como parte de una cadencia rota V7 – VI. Esta resolución se constituye como el primero de los cuatro compases que hacen parte de la coddetta de esta sección, la cual, tras disminuir la densidad textural del crecimiento, finaliza en un acorde de Mi mayor, el cual puede ser tomado de manera ambivalente, bien como una resolución que pretende sorprender con una tercera de picardía, o bien como un acorde de dominante que prepara la sonoridad del movimiento siguiente.

17.1.5 San Telmo: De acuerdo a su dimensión media, este movimiento presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como rondó **A – B – A – C – A'** que presenta una introducción.

Desarrollándose en un tempo de indicación *allegro moderato*, este movimiento encarna en sí mismo un contraste si se tiene en cuenta los dos inmediatamente anteriores, pues abandona la sonoridad y evocación tangueras, y propone un desarrollo rítmico distinto mucho más cercano al candombe (de ahí que su indicación métrica sea un compás binario simple de 2/4). El movimiento arranca con una introducción de 8 compases en donde a modo de monodia, la guitarra expone, en un registro medio, de manera literal la melodía que se desarrollará en la sección **A** una vez iniciado como tal el crecimiento del mismo. Así, de acuerdo a su pequeña dimensión, la sección **A** de este movimiento se encuentra a su vez seccionada en tres subsecciones **a1**, **a2** y **a3**. La primera subsección está constituida por dos frases de inicio anacrúsico y final femenino de 4 compases cada una cuya principal característica radica en las permanentes síncopas que, correspondiéndose con el desarrollo melódico propio del candombe, son uno de los principales elementos del crecimiento del movimiento en sí. Por su parte, el desarrollo armónico de esta sección es un elemento atípico: Permanentemente el acompañamiento que desarrolla la guitarra se mantiene ejecutando patrones ritmoarómicos característicos del candombe, sin embargo, el desarrollo textural de este instrumento se presenta bifurcado, pues el bajo se mantiene permanentemente tocando

La (poniendo una parte de estabilidad pues se trata de la nota tónica del movimiento) y el acompañamiento describe inversiones de las funciones armónicas que, como se verá a continuación en la subsección **a2**, se desarrollan propiamente en este fragmento. Por su parte, **a2** presenta un desarrollo melódico totalmente idéntico al de la subsección inmediatamente anterior, no así sus desarrollos armónico y textural. Sus diferencias podrían describirse de la siguiente manera: Dentro del elemento armónico se describen en la guitarra ya de manera literal, con bajo y acompañamiento, los acordes que generan su crecimiento, estos se organizan en cuatro cadencias subdominante-dominante-tónica (dos por frase) sobre distintas funciones de la tonalidad (el primer inciso sobre La mayor, el segundo sobre Mi mayor, el tercero sobre Fa sostenido menor y el último de nuevo sobre La mayor. Por su parte, el elemento textural presenta una diferencia que podría definirse como una actividad local, pues sin dejar de ser melodía con acompañamiento, cada vez que la melodía principal descrita por la flauta reposa, la guitarra desarrolla cortas respuestas contrapuntísticas, de la misma forma que en movimientos previos ya fue visto. La última subsección **a3** presenta una diferencia principal en cuanto a su sonoridad (teniendo en cuenta tímbrica y textura): Es un pasaje en donde la guitarra es solista. Aun así, los demás elementos se mantienen dentro de la estabilidad, pues el desarrollo armónico continúa idéntico al de la subsección anterior, y los incisos que nutren el desarrollo melódico, si bien no son exactamente los mismos que describió la flauta previamente, presentan aún claras concordancias rítmicas y de alturas. Finalmente, a modo de transición, los compases 33 a 35 son una extensión del acorde de tónica, el cual tras la conclusión de la sección **A** se convierte en La mayor con séptima menor, dominante de la tonalidad que se desarrollará en la sección **B**.

Continuando con el crecimiento de este movimiento, en el compás 36 inicia la sección **B**. En ésta se plantea una serie de cambios en distintos elementos, de los cuales el primero que vale la pena resaltar es el que tiene que ver con el elemento armónico, pues el eje tonal de esta sección es Re mayor, función subdominante de la tonalidad axial. Esta sección está constituida por dos subsecciones paralelas **b1** y **b2**. Así, la primera subsección se constituye por dos frases de inicio tético y final femenino de cuatro compases cada una, donde el desarrollo armónico se caracteriza por presentar en cada una de ellas una cadencia ii – V7 – I sobre tónica. Sin embargo, a nivel textural se observa un elemento nuevo, pues mientras la primera frase se mantiene con estabilidad presentando la categoría de melodía (flauta) con

acompañamiento (guitarra), la segunda frase, a pesar de seguir siendo melodía con acompañamiento, moviliza el trabajo melódico principal a la guitarra además del nivel acompañante, mientras que la flauta, de manera homofónica, se suma con una voz secundaria que se desarrolla un intervalo de sexta por debajo de la principal. La subsección **b2** por su parte, al ser paralela, presenta también dos frases de cuatro compases de duración que además tienen el mismo desarrollo melódico (con incisos idénticos) de la subsección anterior. Textualmente, en la primera de estas frases también se observa una complementación melódica entre guitarra y flauta de la misma forma que se vio en la última frase de **b1**, sin embargo, en esta frase el rol acompañante de la flauta es mucho más interesante al ser más denso rítmicamente; la textura de la segunda frase, por su parte, se corresponde con la de la primera frase de la primera subsección de **B**. A pesar de lo mencionado anteriormente con respecto a la textura, se observa que el principal rasgo diferencial entre las dos subsecciones que conforman esta segunda sección del movimiento es el aspecto armónico, pues mientras la primera de ellas se desarrolla en Re mayor, la segunda hace lo propio en Fa mayor, como un préstamo tonal sobre la tonalidad relativa de La mayor (Fa sostenido menor). Finalmente, de los compases 52 a 55 se ubica un corto fragmento transitorio que desarrolla una especie de deconstrucción de lo que hasta ahora había sido textural y tímbricamente este movimiento, separando los discursos de flauta y guitarra, y esbozando con esta última el discurso basado en técnicas extendidas que será desarrollado con mayor profundidad más tarde.

De esta forma, después de la corta transición ubicada al final de la sección **B**, tiene lugar la primera reexposición de la sección **A**, la cual sucede de manera literal y se extiende desde el compás 56 hasta el 79. Los cinco compases contiguos a esta reexposición se manifiestan, como ya es común dentro del estilo compositivo de Pujol, como una transición, y se distribuyen así: El primero es una extensión de la tónica, y los cuatro siguientes son una frase cuyo material motivico se relaciona directamente con **A**, pues se compone de incisos que se encuentran en esta sección, sin embargo el crecimiento que estos suscitan dirige el desarrollo melódico hacia Mi mayor, vaticinando la modulación que tiene lugar en el compás 85 de cara a la sección **C**.

La sección **C**, por su parte, es muy irregular y se aleja considerablemente del crecimiento que hasta ahora venía presentando este movimiento. Inicia con un pasaje en el cual se presenta una fragmentación motivica a través de la cual se deconstruye de a poco el

desarrollo melódico, además del textural y armónico, que se había acabado de describir antes de la modulación a Mi mayor. Posterior a ello, a la altura del compás 93 inicia lo que podría considerarse como el crecimiento propio de la sección **C**. En los cuatro primeros compases de este momento de la sección se presenta en la guitarra el corpus acórdico que se desarrollará posteriormente (dos compases de Do mayor con novena agregada, y dos compases de Mi menor con séptima menor y novena), mientras la flauta describe notas largas en un segundo plano, justo antes de propiciar de nuevo un fragmento solista para la guitarra. Posterior a esta presentación aparecen dos frases de cuatro compases que, volviendo a referir la armonía antes descrita, presentan en sus dos primeros compases un inciso motivicamente correspondiente con el desarrollo melódico de **B**, y en los dos compases siguientes el mismo arpeggio sobre Mi menor con séptima menor y novena que se presentó anteriormente en los compases 95 y 96. Es pertinente hacer una anotación primordial: Las dos veces que los incisos provenientes de la sección **B** son presentados, aparecen en registros distintos, con una octava de diferencia. De esta forma, entre los compases 105 y 108 se da conclusión a este momento tan contrastante armónica y tímbricamente mediante un acorde abierto de La menor con sexta mayor y séptima menor sobre el cual se describen unos acentos clave sobre la primera y la séptima semicorchea del compás, preparando así el suceso percusivo que tendrá lugar a continuación. Los cuatro compases que aparecen en seguida son una imitación de los acentos que previamente fueron descritos, pero ejecutados a través de técnicas extendidas percusivas sobre la tapa de la guitarra. De la misma forma, los cuatro compases siguientes continúan desarrollando ese patrón percusivo ya descrito a través del aumento de la densidad rítmica hacia semicorcheas y timbres percusivos distintos aún sobre la tapa de la guitarra para concluir con dicha sonoridad de manera contundente en el compás 117. Terminando con la irregular y contrastante sección **C**, entre los compases 118 y 126 tiene lugar una transición en todos los sentidos del SAMeRC: En este pasaje se mezcla la tímbrica y la textura residuales del momento percusivo que la guitarra protagonizó en los apenas descritos anteriormente, junto con la sonoridad característica de las secciones previas de este movimiento; así mismo, se vuelven a incluir incisos propios de la sección **A**, preludiando la reexposición que tendrá lugar a continuación; y armónicamente se describe un retorno hacia el eje tonal de La mayor.

Finalmente, en el compás 127 tiene lugar la última reexposición de la sección **A**, la

cual se denomina **A'** pues solo incluye las subsecciones **a2** y **a3**. Posterior a esta reexposición, los cuatro compases finales de este movimiento conforman la coddetta que lo concluye, extendiendo el desarrollo motivico de dicha sección y finalizándola a través de una cadencia auténtica sobre La mayor.

17.1.6 Microcentro: De acuerdo a su dimensión media, este movimiento presenta un crecimiento cuya manifestación en la forma puede ser entendida como una forma libre, dentro de la cual se distinguen secciones claras que serán denominadas como **A**, **B**, interludio y coda.

Dentro de la suite Buenos Aires, Microcentro es quizá el movimiento más complejo e interesante en todos los aspectos. En primer lugar, como parte del aspecto armónico, se observa que su eje es itinerante, aunque en términos generales es posible afirmar que gira en torno a un desarrollo modal alrededor de Mi dórico. La sección con la que inicia este movimiento, que se denominará en adelante **A**, abarca desde el inicio del mismo hasta el compás 20. Su metría presenta una indicación de compás ternario simple de 3/4 y su indicación de tempo se corresponde con allegro. Inicia con dos compases idénticos en donde la guitarra desarrolla en su registro superior una concatenación frenética (el compositor incluye una indicación interpretativa que anota “*obsesivo*”) de intervalos melódicos descendentes de tercera en semicorcheas, mientras que en el registro inferior complementa con un bajo en la sexta cuerda al aire que abarca todo el compás y reafirma el eje modal de esta sección. A continuación, aparecen cuatro compases que inician como tal con el crecimiento de esta sección. Es posible afirmar que, de acuerdo a su contenido, constituyen en suma una frase que resulta generadora. Los dos primeros compases reiteran de manera exacta el fragmento inicial que describe la guitarra, pero a ello se le suma un desempeño melódico complementario de la flauta desarrollado una tercera mayor por encima de manera simultánea. De modo similar, los dos compases siguientes reiteran la idea frenética de las terceras en semicorcheas, pero esta vez el fragmento correspondiente al registro superior de la guitarra es transportado una tercera mayor por encima, y en consecuencia se modifica de la misma forma la parte de la flauta, sin embargo, el compositor lo escribe todo como si fueran cuartas disminuidas paralelas en vez de terceras mayores (su enarmónico). Esta primera frase de la sección concluye mediante un cambio de compás (de ternario simple de

3/4 a irregular compuesto de 5/8) que aparece para darle irregularidad y asimetría al discurso, hechos que se complementan con la sonoridad agresiva de una serie de acordes en cluster en sentido ascendente que describe la guitarra en este compás. Los cinco compases descritos con detalle anteriormente se reexponen inmediatamente después entre los compases 8 a 12, con la diferencia de que los acordes en cluster esta vez aparecen en sentido descendente. A continuación, es reexpuesta una vez más la frase generadora de esta sección, la cual fue descrita anteriormente, para, inmediatamente después, concluir **A** mediante cuatro compases en los que la guitarra reitera repetitivamente el primer compás de la obra, y la flauta ataca melódicamente con un Si bemol y su intervalo de cuarta justa ascendente (Mi bemol), sonidos que resultan disonantes y desestabilizadores.

La sección **B** de este movimiento presenta, de nuevo, un cambio de compás: De ternario simple de 3/4 a cuaternario simple de 4/4; y en función de este cambio, todo su crecimiento en general presenta una sonoridad muy relacionada con el primer y segundo movimiento de la suite, los cuales, como en su momento fue detallado, tenían una cercanía evidente con elementos rítmicos, melódicos, armónicos y texturales del tango. Así mismo, se observa que esta sección está claramente dividida y conformada por tres subsecciones paralelas **b1**, **b2** y **b3**. La subsección **b1** tiene una extensión de 10 compases, los cuales pueden entenderse de la siguiente manera: Dos compases iniciales en donde la guitarra, en desempeño solista, expone los dos acordes que nutrirán el desarrollo armónico de la subsección (Mi menor con séptima menor y quinta bemol, y Re, sin tercera, con séptima menor y onceava aumentada) encarnando una versión alterada de la cadencia i – VII tan común en el tango. Los cuatro compases que siguen son la concatenación de cuatro incisos melódicos de inicio acéfalo, de dos compases de extensión cada uno, que se desarrollan sobre la misma progresión armónica antes descrita. Finalmente, los cuatro compases restantes desarrollan una conclusión, otra vez presentada mediante una sumatoria de incisos acéfalos de dos compases similares a los anteriores, pero esta vez se desarrolla una interrupción en los constantes patrones ritmoarmónicos de tango que en los seis compases previos se habían descrito para, en su lugar, dentro del elemento textural, desarrollar una serie de cortes con acordes cuartales, cuya conjunción con el desempeño melódico de la flauta en su registro superior contribuye a darle forma al clímax que pondrá fin a la subsección. El esquema general del crecimiento de las dos subsecciones paralelas siguientes **b2** y **b3** es exactamente

el mismo (dos compases de guitarra sola, cuatro compases de desarrollo melódico y ritmo continuo, y cuatro compases de cortes con acordes cuartales y registro alto en la flauta a modo de clímax), siendo el desarrollo armónico la única y principal diferencia observada; **b2** tiene centro tonal en Sol menor, y **b3** por su parte, en La menor. Tras la presentación completa de un acorde cuartal con raíz en Mi, el cual genera la sonoridad conclusiva de esta sección, junto a constantes intervalos de cuarta disminuida descritos por la flauta en un registro agudo que permite explotar de manera eficiente el rango dinámico del instrumento correspondiente a forte, la sección **B** finaliza, dando paso al interludio del movimiento.

El interludio de esta pieza tiene dos momentos principales. El primero inicia como una reiteración no literal de la sección **A**, pues los dos compases con los que éste arranca corresponden a los mismos dos compases con los que inicia el movimiento entero. Pero a continuación, a la altura del compás 53 se presenta un cambio determinante en el crecimiento. En este punto del movimiento se presenta una hemiola a través de una polimetría, pues el compás de la guitarra sigue siendo ternario simple de 3/4, pero el de la flauta pasa a ser cuaternario simple de 4/4. Dentro de este fragmento se pueden distinguir dos frases de inicio tético y final masculino de doce pulsos de duración cada una (no es posible hablar de compases dada la naturaleza de un elemento rítmico atípico como la hemiola), en donde la primera se desenvuelve en un contexto armónico de Mi dórico, y la segunda, paralela y simétrica con respecto a la primera, en un contexto armónico de La dórico (a pesar del desempeño melódico de la flauta, la guitarra permanece desarrollando el ostinato por terceras tan frenético y característico ya de este movimiento). Así, a la altura del compás 59 el desarrollo melódico de la flauta cesa, y la guitarra queda, de nuevo en solitario, describiendo el ostinato ya descrito sobre Mi dórico, cada vez más lento hasta que el discurso cesa en el compás 63. Así, el compás siguiente se presenta como una transición, aún de la guitarra sola, cuyo fin es situar el discurso armónica y texturalmente de cara al segundo momento del interludio, el cual encarna un episodio reexpositivo. Finalmente, de vuelta en un compás cuaternario de 4/4 y de un modo sorpresivo pero coherente y altamente económico en recursos y material compositivo, el segundo momento del este interludio está constituido enteramente por la subsección **a2** de Palermo (y su respectiva conclusión de 4 compases), cuya principal característica era el lirismo y el tempo calmo, descrito por la indicación de andante. Se observa, como un detalle de considerable importancia, que a pesar de que este

fragmento se desarrolla dentro de la tonalidad de Mi menor, el acorde en el que concluye no es éste, sino, de nuevo, un acorde cuartal con raíz en Mi.

Tomando cercanía al final de la obra, como parte de la dimensión media de su movimiento final, a la altura del compás 78 tiene lugar la reexposición de la sección **A** del mismo. Inicialmente, se observa la aparición de 6 compases que fungen como la introducción de esta reexposición: En tres de ellos la guitarra desarrolla, de nuevo, un patrón melódico frenético y punzante que se genera a través de la reiteración y movimiento cromático paralelo de intervalos de tercera mayor; los tres siguientes, por su parte, representan una repetición exacta de lo desarrollado la guitarra, pero adicionando un desempeño melódico de la flauta gestado desde la reiteración de un intervalo de cuarta disminuida. Así, entre los compases 84 y 101 se repite de manera literal y exacta la sección **A** de este movimiento.

Finalmente, en el compás 102, junto con un nuevo cambio de compás a cuaternario simple de 4/4, se encuentra la coda de este movimiento. Esta sección, a su vez, se divide en dos momentos. El primero se presenta como una conjunción del material de **B** con el material de **A**, y puede entenderse de la siguiente forma: La guitarra expone una vez los dos compases con los que inicia la subsección **b1** (en Mi menor), y a continuación, esta vez junto a la flauta, se insiste con el onstinato de terceras que abre y caracteriza la sección **A**, pero esta vez rítmicamente adecuado al compás cuaternario en el que se desarrolla la presente sección; después, los 4 compases siguientes desarrollan la misma idea, pero esta vez con el material correspondiente a **b2** (en Sol menor). Finalmente, se reitera la misma idea, pero, por un lado, con el material correspondiente a **b3** (en La menor), y por el otro, en vez de reiterar el ostinato de terceras tras la finalización de los primeros dos compases, se continua con los cuatro compases que finalizan la subsección ya mencionada, los cuales corresponden a vigorosos cortes sobre un acorde cuartal con raíz en Mi y la repetición del inciso acéfalo que la flauta describe en esa sección. A la altura del compás 106 se podría decir que se encuentra el momento final de la coda, el cual, a través de un nuevo cambio de compás (de vuelta a un ternario simple de 3/4), adecúa a esta nueva indicación métrica el material melódico y rítmico que venía presentándose en los cortes antes mencionados como final de la reexposición del material de la subsección **b3**, en función de propiciar una especie de crescendo rítmico que desemboca en el golpe percusivo con indicación dinámica de fortissimo que aparece en el penúltimo compás. En este compás, ambos instrumentos desarrollan un pequeño inciso

melódico en octavas, de forma homofónica, presentando un cambio textural que supone un cortísimo contraste antes del acorde cuartal final con raíz en Mi que finaliza en un punto álgido el crecimiento de la suite Buenos Aires mediante una indicación dinámica de fortissimo.

CONCLUSIONES

- El músico como intérprete, en este caso de un repertorio latinoamericano para guitarra, necesita de un previo análisis de las obras para ejecutarlas de una manera distinta. Puesto que, es en el análisis musical en donde habitan las diversas características que componen a la música, estas características no están desligadas de la obra y son puestas por el compositor, precisamente, para darle sentido a la obra de arte a partir del texto y hacia el performance.
- Las piezas de compositores latinoamericanos contienen elementos muy interesantes que solo se pueden descubrir a través de una visión total de las obras. Los compositores desarrollan a través de su conocimiento teórico los rasgos particulares de determinados aires musicales de su contexto, y elaboran las piezas con la intención de otorgarle al intérprete esa visión individual de los aires populares. Por esto, es muy importante que el intérprete conozca los rasgos de la música a interpretar.
- A pesar de las características disímiles de cada una de estas piezas, es bastante interesante la manera en la que cada una de ellas cobra un sentido interpretativo, el cual se crea gracias a la observación analítica que se realiza de las piezas. Una observación global que partiendo de los elementos compositivos y de construcción de las obras, va hasta elementos históricos que en su diferencia retratan aquello que, en este caso el guitarrista, busca para otorgar sentido a su interpretación.
- Al haber realizado un análisis a través de la organización, y la visión teórica de dos autores en específico, es posible visualizar al fenómeno musical desde su estructura, y por supuesto, comprender que el análisis es una herramienta que no se limita a la teoría, sino que, precisamente, busca a la interpretación para existir como obra musical.
- En el ejercicio interpretativo de las obras existió una gran diferencia gracias al hecho de conocerlas a profundidad. Se desentrañó cada pieza desde el papel y luego desde

la técnica guitarrística.

Bibliografía

Asociación de Academias De La Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*.

<https://dle.rae.es/diccionario>. <https://dle.rae.es/diccionario>

Barrera, D. (2016). *La guitarra latinoamericana del siglo XX. Trabajo presentado como prerequisite para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño*.

Clases de Guitarra. (2015). *Clases de guitarra*. <https://clasesdeguitarra.com.co/los-movimientos-melodicos/>. <https://clasesdeguitarra.com.co/los-movimientos-melodicos/>

LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor S.A. España.

Lorenzo De Reizábal, M y A. (2004). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. Estudio del análisis morfosintáctico de la música*. Editorial de música: Boileau. Barcelona.

Mesa Martínez, L. G. (2014). *Maruja Hinestroza: la identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Colección Sol de los Pastos. San Juan de Pasto.

Uribe Valladares, C. (2004). “La guitarra en los escritos de la historia musical chilena”. *Revista Musical Chilena*, 202, 26–37.

Anexos

Pesares (Pasillo)

♩ = 90

José Barros
Arreglo para guitarra:
Autor

Guitarra

mf

f

rit. *mf a tempo*

mf

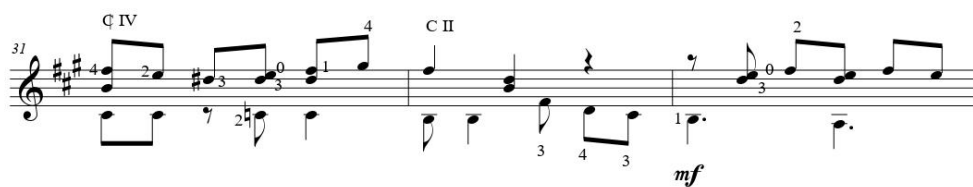
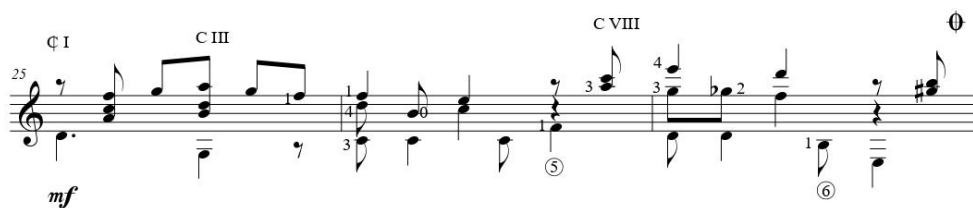
♩ I C I

♩ V C II

Copyright © Anyela Gómez 2020

2

Pesares

*mf*

Fine

Copyright © Anyela Gómez 2020

Preludio de Adios

Music by Alfonso Montes (1955-)

4

C.III

8

C.V

C.III

12

16

20

24

C.II

C.IV

Preludio de Adios - 1/2

28

32

36

C.II

C.IV

C.VII

40

44

48

52

56

C.III

harm.12

harm.19

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Preludio de Adios - 2/2'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/2. The score consists of eight lines of music. The first line starts at measure 28 and ends with a double bar line. The second line starts at measure 32 and ends with a double bar line. The third line starts at measure 36 and ends with a double bar line. The fourth line starts at measure 40 and contains three measures labeled C.II, C.IV, and C.VII, separated by dashed lines. The fifth line starts at measure 44 and ends with a double bar line. The sixth line starts at measure 48 and ends with a double bar line. The seventh line starts at measure 52 and contains two measures labeled harm.12 and harm.19, followed by a double bar line. The eighth line starts at measure 56 and ends with a double bar line, containing a measure labeled C.III. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as fingerings and articulation marks.

Preludio de Adios - 2/2

⑥ = D

Ilusión

(Danza)

Jesús Maya Santacruz
Arreglo para guitarra:
Autor

♩ = 90

Guitar

The score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes a Φ VII chord marking above the first measure. The second staff starts with a *p* dynamic and features a Φ V chord marking above the first measure. The third staff continues with a *mf* dynamic. The fourth staff begins with a *p* dynamic and includes a Φ V chord marking above the first measure. The fifth staff starts with a *mf* dynamic and includes a C III chord marking above the first measure. The sixth staff begins with a *p* dynamic and includes a Φ V chord marking above the first measure. The score includes various musical notations such as chords, intervals, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

mf

p

mf

p

mf

p

1. 2.

Arm. VII Arm. VII

② Arm. XII ③

p

Copyright ©Anyela Gómez 2020

19

22

25

28

31

34

37

mf

f

Arm. XIV XII XIV

1. 2.

Copyright ©Anyela Gómez 2020

Ilusión

3

40 *p*

43 *mf*

46 *C III*

Fine

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system (measures 40-42) begins with a *p* (piano) dynamic. Measure 40 contains a series of sixteenth notes with fingerings 1, 2, 1, 4, 3, and 0. Measure 41 has a whole note chord with a 4th finger on the low E string and a circled 4th finger on the A string. Measure 42 features a *C III* (capo III) instruction and a whole note chord with a 3rd finger on the low E string and a 4th finger on the A string. The second system (measures 43-45) starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 43 has a whole note chord with a 1st finger on the low E string and a 0 on the A string. Measure 44 contains a whole note chord with a 2nd finger on the low E string and a 1st finger on the A string. Measure 45 has a whole note chord with a 3rd finger on the low E string and a 1st finger on the A string. The third system (measures 46-48) begins with a *C III* instruction. Measure 46 has a whole note chord with a 4th finger on the low E string and a 1st finger on the A string. Measure 47 has a whole note chord with a 3rd finger on the low E string and a 2nd finger on the A string. Measure 48 has a whole note chord with a 3rd finger on the low E string and a 0 on the A string, followed by a double bar line and the word **Fine**.

Mestizajes

Bambuco

Obra ganadora Festival Mono Núñez 1997. Colombia

Solo para Guitarra

José Revelo Burbano

Allegro

mf

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

p

f *Crescendo.*

ff

mf

José Revelo Burbano
HJJ Revelo Burbano Records

Mestizajes

2



José Revelo Burbano
HJJ Revelo Burbano Records

66 *p* *mp*

71 *mf*

76 *f* *mf*

81 *mp*

86 *Crescendo.*

91 *ff* *mp* *Crescendo.*

96 *f*

José Revelo Burbano
HJJ Revelo Burbano Records

NOTISTA (Pasillo)
Media Sangre. Pág. 2

C3 C4 C5 C4

Allegro. C3 C5 C2 C5 C2

Lento

Fin

Escudonza

A Isaac Nicola

DANZA CARACTERISTICA

Para el „Quítate de la Acera“

Leo Brouwer
(1957)

Allegro (♩ = 116 - 120)

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It starts with a *C*⁵ chord and includes dynamics like *p* and *f*, and articulations like *m* and *z*. The second staff is marked *ritmico* and *f*, with dynamics *p* and *f*, and articulations like *Har. 7*. The third staff includes a *C*⁵ chord and dynamics *p*, *f*, and *dim.*. The fourth staff starts with *f* and *dim.*, followed by *f cant.*. The fifth staff includes *pp*, *p*, *f*, *rasg.*, and *sfz*. The sixth staff begins with *C*⁵, *rasg.*, and *pesante*, followed by *<sfz>* and *<sfz>*. The score concludes with a final chord and a *1* marking.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1972

Printed in Germany

LB 4

poco meno
Arm. 8

pp *sempre legato* *p dolce* Arm. 8

sosten.

rit. *accel.* *pp*

ritmico *p* *p sempre*

sosten. *poco rit.* *a tempo (humoristico)* *pp*

D.C. al $\oplus - \oplus$

al dúo Schmidt/Verdery

FANTASÍA MULATA

para flauta y guitarra

Teneramente ♩ = ca. 52
senza rigore di tempo

Ernesto Cordero

Flute

Guitar

mf

5

Fl.

Gtr.

mf sonoro

7

Fl.

Gtr.

melodía
arm. 8vados --

mp

8

Fl.

Gtr.

mf

1

9 *poco rit.*

Fl.

Gtr.

5 *poco rit.*

10 *a tempo (Religioso)* *Delicato e sensuale* (♩ = ca. 56)

Fl.

mp

a tempo (Religioso)

Gtr.

p

14

Fl.

Gtr.

mp

18

Fl.

Gtr.

22

Fl. *mf*

Gtr. *mf*

26

Fl. *mp*

Gtr.

29

Fl. *f* *ritmico* *mp*

Gtr. *f* *tutto pizz.* *mp*

33

Fl.

Gtr.

37 *poco rit.*

Fl.

Gtr. *poco rit.*

mp

Teneramente $\text{♩} = \text{ca. } 52$

42 *mf*

Fl.

Gtr. *nat.*

mf

47 *rit.* *più lento e religioso*

Fl.

mp

al estlo del arpa *rit.* *più lento e religioso*

Gtr. *mp*

49

Fl.

Gtr.

52 **Con ritmo e grazia** (♩ = ca. 46) (percusión de llaves)

Fl.

Gtr. *p*

basso sempre pizz. *mp*

55 nat. *mp* cresc. un poco

Fl.

Gtr. *mf* *mp*

57

Fl.

Gtr.

59

Fl.

Gtr.

61

Fl.

Gtr.

63

Fl.

Gtr.

65

Fl.

Gtr.

67

Fl.

Gtr.

69 *molto rall.* *a tempo*

Fl. *mp* *mf* *tr.*

Gtr. *molto rall.* *a tempo* *mp*

71

Fl.

Gtr. *nat.* *f* *mp* *vib.*

74

Fl. *flutter* *pizz.* *p*

Gtr. *canto con arm. 8vados*

77

Fl.

Gtr. *nat.* *arm. 8va* *3* *3* *mf* *p* *mp* *resonanzi*

80

Fl.

Gtr.

f

mf

metallico

nat.

melodía arm. 8vados --

mp

84

Fl.

Gtr.

senza rigore di tempo

arpa

f resonanzi

mp

rit.

arm. 12

86

Fl.

Gtr.

a tempo

arpa

f resonanzi

p

rit.

arm. 12

87

Fl.

Gtr.

cresc. e accel.

mp

6

6

88

Fl.

Gtr.

sfz

ff

89

Fl.

Gtr.

mf

pizz. *mf*

29 de enero de 1986.
Puerto Rico

Caazapá-Aire Popular Paraguayo

(Caazapá-Popular Paraguayan Song)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Lento y con alma

⑥ = D
⑤ = G

Animato

C3 C4 C7 $\frac{1}{2}$ C7

harm. 12th

poco ritard.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12) and fingerings (1, 2, 3, 4). Musical symbols include 'harm 12' (harmonic at the 12th fret), 'C5' (chord), 'C7' (chord), and 'rall.' (rallentando). The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly a fingerstyle or a specific picking pattern. The notation is complex, with many notes and fret numbers, indicating a challenging piece of music.

43

Animato

C3

C4

harm.

C7

1 2 3 4

1/2 C7

poco ritard.

harm 12th

C4

C7

C10

harm. 7th

rall.

Fine

à Julian Byzantine

pour Flûte et Guitare

Máximo Diego PUJOL

Allegro (♩ = 126)

Flûte

Guitare

mf

 $\mathcal{M}$

4

f

1

1-0

f

22

 f

1

31

J

5

1

1997

© Copyright 1995 by Editions Henry Lemoine
24, rue Pigalle, 75009 Paris

26 167 H.L.

Tous droits réservés
pour tous pays

13

mf

mf

f

16

ff

ff

ff

19

ff

ff

ff

Revisado x Autor.

22

ff

ff

ff

25 3

p sub.

27

f

gliss.

ff

30

mf

ϕV

CIII

CII

33

molto rall.

metallico

(puente)

ϕX

gliss.

librement

26 167 H.L.

Andante (♩ = 76)

Handwritten number 36 above the staff. The system contains measures 36, 37, and 38. Measure 36 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled X and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 37 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 1 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 38 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 2 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. The dynamic *mp* is written below the first measure, followed by the instruction *bien cantando*.

Handwritten number 39 above the staff. The system contains measures 39, 40, 41, and 42. Measure 39 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 1 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 40 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled X and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 41 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled VII and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 42 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled V and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. The dynamic *mf* is written below the first measure.

Handwritten number 43 above the staff. The system contains measures 43, 44, 45, and 46. Measure 43 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 4 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 44 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 0 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 45 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 0 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 46 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 4 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. The dynamic *mf* is written below the first measure.

The system contains measures 47, 48, 49, and 50. Measure 47 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 0 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 48 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 2 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 49 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 3 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. Measure 50 has a treble clef with a whole note chord marked with a circled 3 and a bass line with a quarter note marked with a circled 4. The dynamic *f* is written below the first measure.

49 5

rallentando

52

A tempo e ritmico

55

accel. Tempo I (Allegro)

58

61

molto rall. Lento

26 167 H.L.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. The first system (measures 49-51) is marked 'rallentando' and features a treble and bass staff with a 'CII' marking. The second system (measures 52-54) is marked 'A tempo e ritmico' and includes a 'f' dynamic marking. The third system (measures 55-57) is marked 'accel. Tempo I (Allegro)' and includes a 'ten.' marking. The fourth system (measures 58-60) is marked 'molto rall.' and includes an 'A.XII' marking. The fifth system (measures 61-63) is marked 'Lento' and includes a 'gliss.' marking. The score is written in a single key signature with a 4/4 time signature. The page number '26 167 H.L.' is printed at the bottom.

64 Andante (Tempo II) poco rall.

pp *mp*

CVI

pp *mp*

68

f

72 Tempo I (Allegro) accel. *mf*

75

CII Φ III

accelerando Allegro

mf A.XII

Handwritten musical score on page 7, featuring five systems of music. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 80-83): Key signature of one sharp (F#). Measure 80 is marked with a handwritten "80".

System 2 (Measures 84-87): Key signature of one sharp (F#). Measure 84 is marked with a handwritten "84". The system concludes with a glissando marking ("gliss.") in the bass staff.

System 3 (Measures 88-91): Key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 88 is marked with a handwritten "88".

System 4 (Measures 92-95): Key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 92 is marked with a handwritten "92".

System 5 (Measures 96-99): Key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 96 is marked with a handwritten "96". The system includes dynamic markings of *ff* (fortissimo) in measures 97 and 99. A fingering instruction "CIII" is present above the final measure.

At the bottom center of the page, the text "26 167 H.L." is printed.

mp 26 167 H.L.

poco più mosso

a tempo

CV

poco più mosso

molto rallentando

33 a tempo

pp dolce e romantico

36

39

42

45

f

mf

CII

CIII

26 167 H.L.

Handwritten musical score on page 11, featuring five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a forte (*f*) dynamic. Bass staff has a forte (*f*) dynamic. There are some handwritten markings like "47" and "v".

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has a *rall.* (rallentando) instruction. Bass staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. There is a handwritten marking "v-4".

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has an *a tempo* instruction. Bass staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. There is a handwritten marking "v-8".

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a *♩ IV* (quarter note IV) marking. Bass staff has a *♩ II* (quarter note II) marking. There are some handwritten markings like "57".

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a *rall.* (rallentando) instruction. Bass staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. There is a handwritten marking "59".

62

mf

Handwritten circled annotation around measure 63.

Handwritten number 2 above the final note of measure 63.

64

CH

Handwritten number 1 above the first note of measure 64.

Handwritten numbers 1, 2, 3, 2 above the notes in measure 65.

Handwritten number 2 above the final note of measure 66.

67

CH

Handwritten number 2 above the first note of measure 67.

Handwritten number 3 above the first note of measure 69.

Handwritten number 2 above the second note of measure 69.

Handwritten number 3 above the third note of measure 69.

Handwritten number 2 above the fourth note of measure 69.

Handwritten number 2 above the final note of measure 69.

mp

mf

70

rall. -----

p

pp

mp

Handwritten number 3 above the first note of measure 70.

Handwritten number 2 above the second note of measure 70.

Handwritten number 4 above the third note of measure 70.

Handwritten number 2 above the first note of measure 72.

Handwritten number 2 above the second note of measure 72.

Handwritten number 2 above the third note of measure 72.

Handwritten number 2 above the fourth note of measure 72.

Handwritten number 2 above the final note of measure 72.

Handwritten number 2 above the final note of measure 72.

III. SAN TELMO

Allegro moderato (♩ = 96-100)

The musical score for 'III. SAN TELMO' is written for guitar in 2/4 time, key of D major. It consists of four systems of staves. The first system includes a circled '1' above the first measure of the treble staff and fingerings (6) (5) and (5) (6) (5) above the bass staff. The second system includes a circled '4' above the first measure of the treble staff, a circled '4' above the first measure of the bass staff, and a gliss. marking with a circled '0' below the last measure of the bass staff. The third system includes a circled '3' above the first measure of the treble staff, a circled '0' above the first measure of the bass staff, and markings ♯II and ♯IV above the second and third measures of the bass staff. The fourth system includes a circled '13' above the first measure of the treble staff, a circled '16' above the first measure of the treble staff, and markings ♯II, ♯II, ♯IV, and ♯II above the first, second, third, and fourth measures of the bass staff respectively. The score includes dynamic markings *pizz.*, *humoristico*, *mf*, and *f*.

pizz.
humoristico

mf

gliss.
(0)

mf

f

7

2

(32)

6

26 167 H.L.

4

Handwritten circled number 4. This system contains two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a piano sub (*p sub.*) dynamic in the lower staff. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal figures are labeled Φ II and C III.

45

Handwritten circled number 45. This system contains two staves. The upper staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal figures are labeled C I and Φ III.

50

Handwritten circled number 50. This system contains two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal figures are labeled C VIII and Φ II.

55

Handwritten circled number 55. This system contains two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal figures are labeled C VIII and Φ II.

59

Handwritten circled number 59. This system contains two staves. The upper staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Chordal figures are labeled C VIII and Φ II.



Handwritten circled numbers 79, 82, 85, 88, and 90 are present above the first five systems of music.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4.

- System 1:** Treble staff has a whole rest. Bass staff has a triplet of eighth notes (F#, C#, G#) and a half note (F#). Dynamics: *f*. Instrument labels: CV (Cello/Viola) and CII (Cello II).
- System 2:** Treble staff has a half note (F#) and a half note (C#). Bass staff has a half note (F#) and a half note (C#). Dynamics: *mf* and *f*. Instrument label: CII.
- System 3:** Treble staff has a half note (F#) and a half note (C#). Bass staff has a half note (F#) and a half note (C#). Dynamics: *mf* and *f*. Instrument labels: CII and CIV.
- System 4:** Treble staff has a half note (F#) and a half note (C#). Bass staff has a half note (F#) and a half note (C#). Dynamics: *mp*. Instrument label: CII.
- System 5:** Treble staff has a half note (F#) and a half note (C#). Bass staff has a half note (F#) and a half note (C#). Dynamics: *mp* and *p*. Instrument label: CII.

Handwritten circled numbers: 93, 96, 99, 102, 105.

Dynamic markings: *pp*, *f*, *mf*.

Handwritten annotations: (3), (4), (5), (4), (0), (3), (0), (2), (0), (4), (0), (2), (0).

Handwritten circled numbers: 93, 96, 99, 102, 105.

Dynamic markings: *pp*, *f*, *mf*.

Handwritten annotations: (3), (4), (5), (4), (0), (3), (0), (2), (0), (4), (0), (2), (0).

109

pp

113

f *ff*

117

mf *mf* *mf*

a m i Φ II

120 (121)

Φ VII Φ IX Φ IX Φ IX

f *f* *f* *f*

26 167 H.L.

This musical score is for a piano piece, page 20, measures 167-171. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is written for two staves, treble and bass clef. The first system (measures 167-170) begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 171-174) continues the melodic and harmonic development, ending with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 175-178) includes dynamic markings of mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*). It also features performance instructions such as ϕ IV, ϕ II, and CV. The piece concludes with a final fortissimo (*ff*) chord.

IV. MICROCENTRO

Allegro moderato (♩ = 108)

obsesivo

p *mf* *f* *ff*

♩ IV VI VIII IX

♩ IX VI VIII IV

26 167 H.L.

22

17

mf

f

mf

f

16

mf

19

f

f

p sub.

Presto (quasi $\text{♩} = \text{♩}$) = 184-192

22

p

(0) 2 3 (0)

26 167 H.L.

Handwritten musical score on page 23, featuring five systems of music. The notation includes treble and bass staves, dynamic markings (*f*, *ff*, *p*), and fingerings. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 25-27): Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. Bass staff includes fingerings 1, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 3. Dynamics range from *f* to *ff*.

System 2 (Measures 28-30): Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. Bass staff includes fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics range from *f* to *ff*.

System 3 (Measures 31-33): Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. Bass staff includes fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics range from *p* to *ff*.

System 4 (Measures 34-36): Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. Bass staff includes fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics range from *f* to *ff*.

System 5 (Measures 37-39): Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. Bass staff includes fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics range from *f* to *ff*.

Handwritten number 41 in the top left corner.

Measures 24-26 are shown. The score is for piano (p) and violin (v).

Measure 24: Piano part starts with a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *p*.

Measure 25: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *p*.

Measure 26: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *p*.

Measures 27-30 are shown. The score is for piano (p) and violin (v).

Measure 27: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 28: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 29: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 30: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measures 31-34 are shown. The score is for piano (p) and violin (v).

Measure 31: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *ff*.

Measure 32: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *ff*.

Measure 33: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *ff*.

Measure 34: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *ff*.

Measures 35-38 are shown. The score is for piano (p) and violin (v).

Measure 35: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mp*.

Measure 36: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mp*.

Measure 37: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mp*.

Measure 38: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mp*.

Measures 39-42 are shown. The score is for piano (p) and violin (v).

Measure 39: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 40: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 41: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 42: Piano part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Violin part has a half note G4, quarter note F#4, and quarter note E4. Dynamics: *mf*.

Tempo I (♩ = 108) (quasi ♩ = ♩)

mp

rallentando

vibrato

sonoro

mp

Andante (♩ = 76)

ten.

molto rall.

pp

pp

pp

71

poco più mosso

rall. - - - -

rall. - - - -

pp

ppp

26 78

Tempo I (♩ = 108)

Handwritten measure numbers in the left margin: 78, 81, 84, 85.

Dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, *ff*.

Tempo: Tempo I (♩ = 108).

Key signature: One sharp (F#).

Time signature: 2/4.

Handwritten measure numbers at the bottom: 26 167 H.L.

GUITARE

27

94

95

100

103

26 167 H.L.

1

First system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Bass staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Dynamics: *f* (forte) in both staves.

110

112

Second system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Bass staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Dynamics: *p sub.* (piano) in the bass staff, *f* (forte) in the treble staff.

Third system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Bass staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Dynamics: *ff* (fortissimo) in both staves.

Fourth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Bass staff has a whole rest followed by a melodic line starting on a half note. Dynamics: *ff* (fortissimo) in the bass staff, *mf* (mezzo-forte) in the treble staff.