

Música de cámara colombiana para dúo de guitarras:
Propuesta de composición, transcripción, arreglo, edición e interpretación de un repertorio
diverso

Cristian Camilo Tobón Ramírez
Samael Dileán Robledo Villada

Trabajo de grado en investigación-creación para obtener el título de:
Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música
Coasesora: Ana María Orduz Espinal, Doctor of Musical Arts

Facultad de Artes
Universidad de Antioquia

Medellín

2020

Resumen

Este trabajo de investigación artística se centra en la creación, edición e interpretación de un nuevo repertorio de cámara para dúo de guitarras, desarrollado mediante la composición (propia y por encargo), transcripción y arreglo de diversas músicas colombianas. Dicho repertorio es descrito y analizado, teniendo en cuenta a los creadores y sus obras, así como a los procesos de creación, montaje e interpretación. El escrito también aclara varios conceptos de la práctica creativa e investigativa, y aborda la fundamentación de la propuesta musical del dúo, que se basa en la forma en que entendemos las músicas colombianas desde la diversidad y desde nuestros tránsitos por diferentes contextos sonoros. Todo lo anterior, se encuentra enmarcado por la identificación de antecedentes artísticos que dan cuenta de las contribuciones de compositores, arreglistas e intérpretes al desarrollo de diversas músicas para guitarra y ensambles de cámara, incluido el dúo de guitarras; así como, de antecedentes académicos investigativos que abordan problemáticas similares a las de este trabajo.

Palabras clave: dúo de guitarras, música de cámara, nuevo repertorio, composición, transcripción, arreglo, edición, interpretación, diversidad.

Abstract

This artistic research paper focuses on the creation, editing and interpretation of a new chamber repertoire for guitar duo, developed through the composition (own and commissioned), transcription and arrangement of diverse Colombian music. The repertoire is described and analyzed, taking into account the composers and their works, as well as the processes of creation, learning and interpretation. This is portrayed in the edition of the scores and the master's degree recital. The paper also discusses several concepts of creative and research practice, and addresses the foundation of the guitar duo musical proposal, which is based on the way in which we understand Colombian music diversity and the result of our transit through different sound contexts. All of the above is framed by the identification of artistic backgrounds that account for the contributions of composers, arrangers and performers to the development of diverse guitar music and chamber ensembles, including the guitar duo; as well as, of academic research backgrounds that address issues similar to those of this work.

Keywords: guitar duo, chamber music, new repertoire, composition, transcription, arrangement, editing, interpretation, diversity.

Agradecimientos

A nuestras familias, por su paciencia y apoyo durante el tiempo que dedicamos a la realización de este posgrado.

A nuestros asesores Juan David Manco y Ana María Ordúz, por sus aportes significativos en el desarrollo de este trabajo.

A los compositores Juan Domingo Córdoba, Gerardo Giraldo, Sebastián Orejarena, Juan David Osorio, Jhonnier Ochoa, Cristian Caballero, Julián Ramírez y Claudia Gómez, quienes contribuyeron desinteresadamente con sus obras a la creación de este proyecto.

A nuestros profesores y compañeros de maestría, con quienes compartimos momentos muy valiosos y de quienes aprendimos mucho.

A la Facultad de Artes y a la Universidad de Antioquia, por permitirnos ser parte de un programa que apuesta por la construcción de país desde el conocimiento.

Índice de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1. Contextualización y fundamentación teórica	2
1.1. Antecedentes	4
1.1.1. Antecedentes artísticos	4
1.1.2. Antecedentes académicos	9
1.2. Fundamentación de la propuesta musical	14
1.2.1. Músicas Colombianas para dúo de guitarras, una construcción identitaria desde la diversidad	15
1.2.2. Tránsitos por diversos contextos sonoros	19
1.3. Conceptos y procesos de la práctica investigativa-creativa del proyecto	22
1.3.1. Música de cámara	23
1.3.2. Composición y colaboración intérpretes-compositores	24
1.3.3. Transcripción y arreglo	26
1.3.4. Edición interpretativa	28
1.3.5. Interpretación en grupo	30
1.3.6. Memorización y análisis para la interpretación	32
1.3.7. Versión como producto musical	35
1.3.8. Creatividad en la práctica musical	37
1.3.9. Proceso de investigación-creación	39
Capítulo 2. Transcripciones, arreglos y composiciones propias	42
2.1. <i>Malvaloca: Danza</i> (ca.1913) de Luis A. Calvo. Transcripción: Samael Robledo (2017)	44

2.1.1. Reseña biográfica del compositor	44
2.1.2. Anotaciones generales sobre la obra	45
2.1.3. Aproximación analítico-descriptiva	46
2.1.4. Montaje e interpretación.....	49
2.2. <i>Pasillo y Bambuco</i> (ca.1945) de Adolfo Mejía. Transcripción: Samael Robledo (2016)	50
2.2.1. Reseña biográfica del compositor	50
2.2.2. Anotaciones generales sobre las obras	51
2.2.3. Aproximación analítico-descriptiva	52
2.2.4. Montaje e interpretación.....	55
2.3. <i>Carriel: Pasillo</i> (ca.1960) de Luis Uribe Bueno. Arreglo: Samael Robledo (2017)	57
2.3.1. Reseña biográfica del compositor	57
2.3.2. Anotaciones generales sobre la obra	58
2.3.3. Aproximación analítico-descriptiva	59
2.3.4. Montaje e interpretación.....	62
2.4. <i>Cumbiano</i> (1989) de Claudia Gómez. Arreglo: Cristian Tobón (2019).....	63
2.4.1. Reseña biográfica del compositor	63
2.4.2. Anotaciones generales sobre la obra	64
2.4.3. Aproximación analítico-descriptiva	65
2.4.4. Montaje e interpretación.....	68
2.5. <i>Bambuco: A los hermanos Robledo</i> (2011) de Cristian Tobón	69
2.5.1. Reseña biográfica del compositor	69

2.5.2. Anotaciones generales sobre la obra	70
2.5.3. Aproximación analítico-descriptiva	71
2.5.4. Montaje e interpretación.....	73
2.6. <i>Preludio</i> (2015) y <i>Sombra</i> (2019) de Cristian Tobón	74
2.6.1. Reseña biográfica del compositor	74
2.6.2. Anotaciones generales sobre la obra	74
2.6.3. Aproximación analítico-descriptiva	76
2.6.4. Montaje e interpretación.....	78
2.7. <i>Impresiones: I. Amanecer</i> (2019) de Samael Robledo	80
2.7.1. Reseña biográfica de la compositora.....	80
2.7.2. Anotaciones generales sobre la obra	81
2.7.3. Aproximación analítico-descriptiva	82
2.7.4. Montaje e interpretación.....	84
Capítulo 3. Composiciones por encargo	86
3.1. <i>Adiós Don Domingo</i> (2009) y <i>Homenaje a Scarlatti</i> (2010) de Juan Domingo Córdoba	87
3.1.1. Reseña biográfica del compositor	87
3.1.2. Anotaciones generales sobre las obras	88
3.1.3. Aproximación analítico-descriptiva	90
3.1.4. Montaje e interpretación.....	93
3.2. <i>El Puente Williamsburg</i> (2019) de Gerardo Giraldo	94
3.2.1. Reseña biográfica del compositor	94
3.2.2. Anotaciones generales sobre la obra	95

3.2.3. Aproximación analítico-descriptiva	96
3.2.4. Montaje e interpretación.....	99
3.3. <i>1492: Negro, Blanco (María) y Mulato</i> (2019) de Sebastián Orejarena	100
3.3.1. Reseña biográfica del compositor	100
3.3.2. Anotaciones generales sobre la obra	101
3.3.3. Aproximación analítico-descriptiva	102
3.3.4. Montaje e interpretación.....	105
3.4. <i>Intersecciones</i> (2019) de Juan David Osorio.....	107
3.4.1. Reseña biográfica del compositor	107
3.4.2. Anotaciones generales sobre la obra	108
3.4.3. Aproximación analítico-descriptiva	109
3.4.4. Montaje e interpretación.....	111
3.5. <i>Tadindina</i> (2019) de Jhonnier Ochoa	113
3.5.1. Reseña biográfica del compositor	113
3.5.2. Anotaciones generales sobre la obra	114
3.5.3. Aproximación analítico-descriptiva	115
3.5.4. Montaje e interpretación.....	117
3.6. <i>Arcturus: El Guardián de la Osa</i> (2019) de Cristian Caballero	118
3.6.1. Reseña biográfica del compositor	118
3.6.2. Anotaciones generales sobre la obra	119
3.6.3. Aproximación analítico-descriptiva	120
3.6.4. Montaje e interpretación.....	122
3.7. <i>Reflejos sobre Madera</i> (2019) de Julián Ramírez	123

3.7.1. Reseña biográfica del compositor	123
3.7.2. Anotaciones generales sobre la obra	124
3.7.3. Aproximación analítico-descriptiva	125
3.7.4. Montaje e interpretación.....	128
Conclusiones	131
Bibliografía	133
Anexos	144

Índice de tablas

- Tabla 1. Estructura formal de *Malvaloca: Danza*
- Tabla 2. Estructura formal de *Pasillo*
- Tabla 3. Estructura formal de *Bambuco*
- Tabla 4. Estructura formal de *Carriel: Pasillo*
- Tabla 5. Estructura formal de *Cumbiano*
- Tabla 6. Estructura formal de *Bambuco: A los hermanos Robledo*
- Tabla 7. Estructura formal de *Preludio*
- Tabla 8. Estructura formal de *Sombra*
- Tabla 9. Estructura formal de *Impresiones*
- Tabla 10. Estructura formal de *Adiós don Domingo*
- Tabla 11. Estructura formal de *Homenaje a Scarlatti*
- Tabla 12. Estructura formal de *El Puente Williamsburg*
- Tabla 13. Estructura formal de *1492: Negro*
- Tabla 14. Estructura formal de *1492: Blanco (María)*
- Tabla 15. Estructura formal de *1492: Mulato*
- Tabla 16. Estructura formal de *Intersecciones*
- Tabla 17. Estructura formal de *Tadindina*
- Tabla 18. Estructura formal de *Arcturus: El Guardián de la Osa*
- Tabla 19. Estructura formal de *Reflejos sobre Madera*

Índice de anexos

Anexo 1. Marco legal (sobre derechos de autor, uso de obras y ejecución pública)

Anexo 2. Partituras revisadas, digitadas y editadas

Luis A. Calvo: *Malvaloca: Danza* (ca.1913). Transcripción: Samael Robledo (2017)

Adolfo Mejía: *Pasillo y Bambuco* (ca.1945). Transcripción: Samael Robledo (2016)

Luis Uribe Bueno: *Carriel: Pasillo* (ca.1960). Arreglo: Samael Robledo (2017)

Claudia Gómez: *Cumbiano* (1989). Arreglo: Cristian Tobón (2019)

Cristian Tobón: *Bambuco: A los hermanos Robledo* (2011)

Cristian Tobón: *Preludio* (2015) y *Sombra* (2019)

Samael Robledo: *Impresiones: I. Amanecer* (2019)

Juan Domingo Córdoba: *Adiós Don Domingo* (2009) y *Homenaje a Scarlatti* (2010)

Gerardo Giraldo: *El Puente Williamsburg* (2019)

Sebastián Orejarena: *1492: Negro, Blanco (María) y Mulato* (2019)

Juan David Osorio: *Intersecciones* (2019)

Jhonier Ochoa: *Tadindina* (2019)

Cristian Caballero: *Arcturus: El Guardián de la Osa* (2019)

Julián Ramírez: *Reflejos sobre Madera* (2019)

Anexo 3. Partituras fuente para transcripciones y arreglos

Malvaloca: Danza (ca.1913)

Pasillo y Bambuco (ca.1945)

Carriel: Pasillo (ca.1960)

Cumbiano (1989)

Anexo 4. Entrevistas a los compositores

Juan Domingo Córdoba (9 de septiembre 2019)

Gerardo Giraldo (23 de agosto de 2019)

Sebastián Orejarena (13 de agosto de 2019)

Juan David Osorio (17 de mayo de 2019)

Jhonier Ochoa (9 de septiembre de 2019)

Cristian Caballero (2 de septiembre de 2019)

Julián Ramírez (28 de julio de 2019)

Claudia Gómez (12 de septiembre de 2019)

Anexo 5. Reseña sobre el inicio de este proyecto

Introducción

En este trabajo vinculamos la creación e interpretación musical con el análisis, la autorreflexión y la autoobservación, que por complementariedad¹ configuran lo que en el marco de la investigación se conoce como investigación artística en música, o investigación-creación, por lo que desde el presente escrito desarrollamos una reflexión del proceso creativo, fundamentada en la revisión de antecedentes y referentes bibliográficos, e integrada a un registro y análisis del proceso y el producto creativo.

De manera que el presente trabajo da cuenta de la composición, arreglo, transcripción, edición e interpretación de un repertorio de concierto integrado por diversas músicas colombianas para dúo de guitarras; el cual, construimos juntamente con varios compositores que aceptaron nuestra invitación para contribuir en la creación de nuevas obras y que integramos a nuestros propios aportes. Todo esto, estuvo siempre acompañado de un diálogo con los compositores y una búsqueda desde la práctica que nos permitiera acercarnos lo mejor posible a cada obra, proceso que también estuvo ligado a la apropiación de estas desde un análisis que se enfoca en su comprensión con propósitos interpretativos. Por tanto, el resultado del proyecto se evidencia en el corpus de obras creadas, editadas y anexadas al final de este documento, en la interpretación y el análisis musical de cada una, así como en la autoobservación y autorreflexión sobre los procesos de creación, edición, montaje e interpretación.

¹ Componente investigativo por complementariedad: Escrito que desarrolla una reflexión sobre el proceso creativo, fundamentada en una revisión de la literatura y sustentada con datos obtenidos mediante el registro y sistematización de las memorias del proceso, recolectadas a través de diferentes métodos. (Acuerdo del Consejo de la Facultad de Artes No.004-Reglamento Específico de posgrados)

Capítulo 1. Contextualización y fundamentación teórica

El origen de este trabajo de investigación-creación se encuentra profundamente ligado a la actividad artística y a las inquietudes generadas en el ejercicio de esta. Surge como producto de la reflexión compartida en torno a nuestro hacer musical como agrupación y a la pregunta sobre lo que nos identifica como artistas, a la cual hemos encontrado respuesta desde el reconocimiento de lo cercano, al ser parte de un territorio con una gran variedad de músicas, que son muestra de una valiosa diversidad cultural y social (González, 2014; Ochoa, 2003; Ramos, 2012).

La reflexión anterior, nos llevó a una búsqueda de músicas colombianas para dúo de guitarras, formato instrumental que hemos visto como una vía de proyección profesional y al que hemos dedicado ya varios años de estudio, para terminar descubriendo que el repertorio nacional creado exclusivamente para este tipo de agrupación es escaso. Por lo que decidimos realizar un proyecto que nos permitiera acercarnos a distintos procesos de creación e interpretación, proponiendo un nuevo repertorio de diversas músicas nacionales, que pueda proyectarse en el campo de la interpretación profesional, sirva como material académico para la enseñanza y además dé cuenta de nuestra identidad como artistas colombianos.

Por tanto, en este trabajo hacemos una autorreflexión, autoobservación y análisis de los procesos de creación, edición e interpretación de dicho repertorio, el cual se nutre del trabajo cooperativo con varios compositores. Procesos permeados por lo que constituye nuestra identidad como dúo de guitarras y por la manera en que ésta repercute en lo que musicalmente hacemos, ya sea desde la creación, la interpretación o la investigación, teniendo en cuenta que “(...) la práctica musical es fundamental para el desarrollo de la investigación. (...) es lo que distingue la investigación artística de otros modelos de indagación” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p.125).

En consecuencia, planteamos como objetivo general de este trabajo: desarrollar una propuesta de música de cámara para dúo de guitarras, desde la composición (propia y por encargo), transcripción, arreglo, edición e interpretación de diversas músicas colombianas, que consolide la identidad del Dúo Robledo-Tobón como agrupación que fomenta la creación de nuevo repertorio.

Para lograr dicho objetivo, empezamos identificando las contribuciones de compositores, arreglistas e intérpretes al desarrollo de diversas músicas para guitarra y ensambles de cámara, incluido el dúo de guitarras; de manera similar, hicimos un rastreo de antecedentes en trabajos de investigación que abordan problemáticas similares a las de nuestro trabajo. También, realizamos una delimitación de nuestra propuesta musical y una contextualización de los principales conceptos y procesos de la práctica investigativa-creativa del proyecto (capítulo uno).

Después, nos centramos en la descripción y análisis del nuevo repertorio propuesto para este trabajo, dando cuenta de los compositores y los procesos de composición, transcripción y arreglo, así como de la intervención nuestra en cada pieza, en una retroalimentación constante mediada por el análisis, la práctica musical y el diálogo con los compositores, con los textos y con nosotros mismos. De manera similar, abordamos los posteriores procesos de montaje e interpretación, que finalmente se plasman en la edición de las obras y en el concierto de grado de la maestría (capítulos dos y tres).

1.1. Antecedentes

En este punto hacemos un recuento de la significancia histórica de la guitarra y el dúo de guitarras como agrupación de cámara, exponemos la manera en la que se ha dado la construcción de su repertorio, tanto en ámbitos globales como locales, como forma de reconocer a nuestros principales referentes artísticos. También, desde lo académico, encontramos una cantidad considerable de

trabajos de investigación y artículos especializados que se enfocan en temas de interés para el proyecto y que nos muestran distintos enfoques metodológicos.

1.1.1. Antecedentes artísticos.

La guitarra, elemento central de nuestra labor artística, es un instrumento polifacético y de gran popularidad que ocupa un lugar significativo en la historia de las músicas tradicionales de Colombia, que desde la época de la conquista ha sido parte esencial de numerosas agrupaciones musicales en toda Latinoamérica, ya sea para acompañar infinidad de canciones, así como para interpretar incontables piezas instrumentales, y que se mantiene vigente en la actualidad (Guestrin, s.f; Yepes, 2001). Según Londoño y Tobón (2004):

Tal vez ningún otro instrumento haya sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en el Nuevo Mundo como la guitarra. Comunidades aborígenes, afrodescendientes, mestizas, rurales y urbanas, así como personas letradas e iletradas de la más diversa índole y condición han hecho de ella oportunidad de comunicación y vehículo de cultura. (p.45)

Como instrumento solista, principalmente desde ambientes más académicos, en Colombia y el resto de América Latina posee un amplio repertorio enriquecido por compositores como Gentil Montaña, Antonio Lauro, Agustín Barrios, Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Leo Brouwer, Ernesto Cordero, Roberto Sierra, Sergio Assad, entre otros; quienes también, han hecho aportes al campo de la música de cámara, incluido el dúo de guitarras, en donde ha sido fundamental la cooperación con diferentes intérpretes para la creación y difusión de sus obras (Cruz, 2008; Guestrin, s.f; Kacherski, 2017)

Esto último, el asunto de la cooperación compositor-intérprete, nos ha llevado de manera consecuente a observar cómo dicha relación ha aumentado la producción de nuevas músicas, en un redescubrimiento de las potencialidades sonoras y expresivas de este instrumento. De modo que, músicos de todo el mundo han venido trabajando en la creación de nuevas obras, transcripciones y arreglos, en busca de acrecentar cada vez más el repertorio de distintos tipos de formatos que incluyen a la guitarra (Adkins, 2015; McCallie, 2015; Schroeder, 2015; Vera, 2008; Woodruff, 2011).

En lo concerniente al dúo de guitarras, también se pueden identificar aportes importantes al repertorio por parte de compositores, transcriptores, arreglistas e intérpretes durante los siglos XX y XXI, y se han conformado varias agrupaciones en torno a esta labor de creación e interpretación (Assad, 2013; Bartoloni, 2016; Cruz, 2008; Emilfork, 2014; Silva, 2007; Vincens, 2009). No obstante, es una contribución que hemos querido ampliar desde nuestro entorno, desde el reconocimiento de músicas de compositores colombianos, de un país que hasta ahora no ha tenido mucha influencia en este formato (Perilla, 2015). Previo a esto, hacemos a continuación un repaso por la historia del dúo de guitarras y planteamos un acercamiento a su estado actual en el mundo de la música profesional.

En esta pesquisa, ubicamos unas primeras composiciones, a finales del siglo XVII en Europa, con las obras para dúo de guitarras de cinco órdenes del italiano Francesco Corbetta (Duarte, J., y Bellocq, E., 1999). Luego, encontramos que en los siglos XVIII y XIX se empezó a escribir para dúo de guitarras de seis cuerdas, destacándose las obras para dúo de Carulli, Diabelli, Giuliani, Sor y Mertz, compositores italianos y españoles; no obstante, por la ausencia de dúos de guitarra con proyección internacional conformados de manera estable, este repertorio no tuvo un amplio desarrollo y su popularidad con el público fue escasa (Gaviria, 2014; Wade, 2015).

El dúo de guitarras, como formación profesional de música de cámara, es relativamente nuevo en cuanto a su desarrollo artístico y su aparición escénica. Fue en el siglo XX cuando se empezó a consolidar con agrupaciones que además de la interpretación, realizaban un trabajo extra de composición, de transcripción de obras escritas originalmente para otros instrumentos y de encargo de obras nuevas a otros compositores (Assad, 2013; Cruz, 2008; Flynn, 2005). Según Gaviria (2014):

Sólo a principios de la década de 1950, la brillante carrera de los guitarristas Ida Presti (1924-1967) y Alexandre Lagoya (1929-1999) permitió dar a conocer a una audiencia mundial el potencial tímbrico del dúo de guitarras. (...) Desde 1950 y hasta la muerte de Ida Presti en 1967, conformaron el dúo Presti-Lagoya, que sería decisivo para el establecimiento y reconocimiento del dúo de guitarras como lo conocemos hoy en día (...). Como resultado de su presencia en el escenario, el repertorio para dúo se expandió con las obras de, entre otros, André Jolivet, Mario Castelnuovo-Tedesco, Pierre Petit, Federico Moreno-Torroba y Joaquín Rodrigo. Sin embargo, el creciente interés y la necesidad de ampliar su repertorio llevaron al propio dúo Presti-Lagoya a realizar numerosas transcripciones de obras de Bach, Scarlatti, Debussy, Falla y Granados. (p.5)

En Latinoamérica también surgieron varias agrupaciones muy sobresalientes desde mediados del siglo XX en Argentina, Brasil y Venezuela como el dúo Pomponio Martínez-Zárate, el dúo Abreu, el dúo Assad y el dúo Montes-Kircher; quienes, entre otros, han representado maneras distintas de abordar la música de cámara para dúo de guitarras y han sido considerablemente aceptados por el público, teniendo en común el hecho de ser promotores activos de la ampliación de repertorio y convirtiéndose en importantes referentes para nosotros. Varios de ellos fueron también compositores, arreglistas y transcriptores, además de ser receptores de obras de compositores como

Astor Piazzolla, Radamés Gnattali, Guido Santórsola, Federico Moreno Torroba, Willy Burkhardt, Terry Riley, Marlos Nobre, Nikita Koshkin, Roland Dyens, Jorge Morel, Edino Krieger y Francisco Mignone, entre muchos otros.

En Colombia, por el contrario, hemos notado una ausencia de dúos de guitarra conformados de manera estable dentro del campo de la música de cámara, a pesar de que tenemos noticias de la existencia de varias agrupaciones a partir de la década de los setentas en el país, como los dúos de guitarras de Jesús Marín y Darío Betancur, Fernando Restrepo y Hernán Zapata, o el de Luis Uribe con su hijo Guillermo Uribe; quienes, aunque procuraron ampliar el repertorio existente en el medio con arreglos, transcripciones y composiciones, escritas por ellos y para ellos, no tuvieron una trascendencia en el tiempo como dúos profesionalmente establecidos y muchas de sus obras no fueron nunca publicadas.

Lo anterior, podría explicarse por la importancia que se le ha dado en el país a otros tipos de agrupaciones camerísticas, que se han venido desarrollando desde principios del siglo XX y que incluyen a la guitarra, entre las cuales ha predominado el trío instrumental andino (bandola, tiple, guitarra) como principal formato de cámara, con figuras como las de los Hermanos Hernández, el Trío Instrumental Colombiano o el Trío Joyel (Londoño y Tobón, 2004). Aun cuando se ha dado también la conformación de otro tipo de agrupaciones, entre las que cabe mencionar al Cuarteto de Guitarras de Medellín o al dúo de clarinete y guitarra formado por Jaime Uribe y José Revelo, que entre otros, han hecho aportes al repertorio de sus respectivas formaciones instrumentales, con obras como: *Variaciones Lumiere* de Luis Ochoa; *Aire de Danza* de Jesús Marín; *Tres Bichos Colombianos* de Bernardo Cardona; *Fantasia en 6/8, Mestizaje y Mitología* de José Revelo; entre otros.

En los últimos años, han emergido varios dúos de guitarras de los que tenemos noticia, como los dúos: Actus, Austral, Jacarandá, Saboya-Martínez y Zaitania; quienes desde ciudades como Medellín y Bogotá han emergido en el campo de la interpretación nacional, y que, en mayor o menor medida, han incluido en sus programas músicas de Colombia y Latinoamérica. También hemos identificado algunas colecciones de obras para dúo de compositores colombianos, como un libro publicado recientemente con el nombre de *Música de cámara para conjunto de guitarras* (Martínez-Navas, 2018), en el que hay cien piezas de cámara entre dúos, tríos y cuartetos de guitarras, basadas en ritmos de músicas tradicionales colombianas y que además fueron escritas con propósitos de enseñanza, por lo que son piezas cortas para leer a primera vista. También, encontramos una colección de acceso libre en línea con obras para guitarra solista y diferentes ensambles con guitarras, incluido dúo de guitarras, de Jaime Romero, basadas también en aires tradicionales colombianos y latinoamericanos (Romero, s.f). Así como una *Antología de música para guitarra* de compositores vinculados a la Pontificia Universidad Javeriana, en la que se encuentran piezas para guitarra sola, duetos y ensambles con guitarra (Valencia-Rueda, 2003).

Por nuestra parte, hemos buscado mantener una agrupación estable y proponer un repertorio diferenciado del de otras propuestas, por lo que hemos realizado transcripciones y arreglos de músicas de diversas épocas y lugares, entre los que están: *Troisième Suite* de Louis Claude Daquin (transcripción); *Chaconne BWV 435* de George Frideric Haendel (transcripción); *Bebê* y *Aquella Coisa* de Hermeto Pascoal (arreglos); *Bochica* de Francisco Crisancho (arreglo); *Improvisación* y *El Burrito* de Adolfo Mejía (transcripciones); entre otros; que además hemos complementado con la composición e interpretación de nuevas obras, como: *Bambuco* (2011) y *Preludio* (2015) de Cristian Tobón; *Adiós Don Domingo* (2009) y *Homenaje a Scarlatti* (2010) de Juan Domingo Córdoba. Esta labor la hemos querido continuar en el presente trabajo, teniendo en cuenta algunas

de estas obras, pero centrándonos en las músicas de Colombia y ampliando el repertorio con nuevas contribuciones.

1.1.2. Antecedentes académicos.

Los antecedentes referenciados en esta parte del trabajo abordan diversos tópicos afines al presente trabajo investigativo-creativo y se centran en aspectos como: la relación compositor-intérprete en la creación para guitarra y ensambles que incluyen al instrumento, el aporte creativo de algunos intérpretes mediante transcripciones, arreglos y composiciones, así como diversos aspectos relacionados con la creación, interpretación y edición de música de cámara para dúo de guitarras.

Una temática recurrente en la historia de la guitarra ha estado relacionada con la carencia y la búsqueda de repertorio de calidad para el instrumento. Debido a esto, la composición para guitarra solista y para diferentes ensambles de cámara con guitarra, se ha visto muy estimulada por la colaboración entre intérpretes y compositores en la creación de nuevas obras; al respecto se destaca el tratado doctoral *A Survey of the Solo Guitar Works Written for Julian Bream* (McCallie, 2015), que plantea un análisis descriptivo de las obras solistas escritas para Bream, resalta la importancia de este repertorio y su significancia histórica, y además, hace mención de las contribuciones de Andrés Segovia y los compositores que escribieron para él.

También, en cuanto a la música de cámara, existen varios tratados sobre la producción de repertorio. *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music* (Desmet, 2014), muestra cómo este tipo de agrupación ofrece oportunidades únicas para intérpretes y compositores, debido a la versatilidad y variedad de recursos en ambos instrumentos. Hace también un recuento histórico del repertorio, da pautas para la composición de nuevas obras

y presenta una interesante observación sobre la importancia de la música de cámara en el desarrollo profesional de los guitarristas.

De manera similar, *The Flute and Guitar Duo: The Development of an Equal Partnership* (Schroeder, 2015), rastrea la forma en la que comenzó a desarrollarse una asociación equitativa entre ambos instrumentos y destaca cómo la composición *Histoire du Tango* (1986) de Astor Piazzolla determinó que la música para este tipo de agrupación pudiera tener un tratamiento equilibrado en ambas partes, además, puntualiza la necesidad de seguir componiendo más música con un equilibrio similar. Lo anterior se reafirma en *Performance Practice: An Introduction to the Guitar Chamber Music of Australia* (Ballam-Cross, 2014), que relata cómo el repertorio de cámara para guitarra de ese país se ha enriquecido mucho por las contribuciones de casi todos los compositores australianos más destacados actualmente, en una multitud de estilos y formas diferentes.

Debido a la creciente demanda de nuevo repertorio para guitarra y ensambles con guitarra, importantes músicos alrededor del mundo se han interesado en la composición para este instrumento, entre los cuales están los mismos intérpretes, quienes además de componer, también han realizado una labor de transcripción y arreglo de músicas de variados estilos. *An Annotated Bibliography of Works by the Brazilian Composer Sérgio Assad* (Cruz, 2008), señala la manera en que el éxito de la carrera del dúo Assad determinó el futuro de Sergio Assad como compositor y arreglista, incluye también una bibliografía comentada de sus obras, habla sobre los compositores, estilos y técnicas que tuvieron una influencia directa en su música, y valora su importancia en la historia de la música brasileña para guitarra. Además, en *Composing for Guitar: From Interpreter to Composer* (Assad, 2013), el mismo Sergio habla de la dualidad de ser un músico que es

intérprete y compositor, y que ha desarrollado una carrera profesional como guitarrista (con su hermano Odair conforma hoy uno de los dúos de guitarra más importantes del mundo), la cual determinó también su futuro como compositor y arreglista.

El arte de transcribir música, en términos generales, así como en su asociación a la guitarra y la música de cámara para guitarra, es tratado en *The Art of Transcription: Original Transcriptions of Erik Satie's Five Nocturnes for Two Guitars [and] Camille Saint-Saëns' Danse Macabre, Op. 40 for Four Guitars* (Adkins, 2015); en este documento, el autor se propone ampliar el repertorio para dúo y cuarteto de guitarras con dos nuevas transcripciones, además, examina el proceso que implica dicha labor y hace un análisis comparativo de su propio trabajo con el realizado por dos guitarristas y arreglistas destacados: Alexandre Lagoya, con su transcripción para dúo de *Clair de Lune* de Claude Debussy, y William Kanengiser, con su transcripción para cuarteto de *Capriccio Espagnol, Op. 34* de Nikolai Rimsky-Korsakov. También, hace un recuento de investigaciones relacionadas, elabora una pequeña historia de la transcripción para dúo y cuarteto a través de las obras, los compositores, los intérpretes y los transcritores, manifestando la importancia de dicho proceso para la guitarra y sus conjuntos de cámara.

Además de lo anterior, existen varios trabajos que se enfocan en transcribir y hacer una contextualización de compositores y obras específicas, como: *Selected Harpsichord Sonatas by Antonio Soler: Analysis and Transcription for Classical Guitar Duo* (Vera, 2008), *Joaquín Rodrigo's Cuatro Piezas Para Piano Transcribed for Guitar Trio* (Woodruff, 2011) y *Christian Gotthilf Tag: Four Sonatas Transcribed for Guitar Duo* (Rożnawski, 2008); que entre otros, giran en torno a la actividad de ampliar el repertorio de conjuntos de guitarras mediante el ejercicio de transcribir y afirman que ésta actividad sigue siendo prioritaria. De manera similar, *Broadening the Repertoire for Guitar and Piano: An Arrangement of Bachianas Brasileiras No. 1 by Heitor*

Villa-Lobos (Bartoloni, 2016), expone que el repertorio para este conjunto instrumental es reducido en comparación con otras instrumentaciones de música de cámara, por lo que considera importante ampliarlo y hace un aporte creativo con el arreglo de una obra extensa, además, argumenta que crear composiciones originales y hacer arreglos de las obras existentes es la manera más directa de contribuir.

La realización de arreglos, como una actividad a medio camino entre la transcripción y la composición, es analizada en *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar* (Vincens, 2009); el cual, aborda la experiencia de músicos que conectan su bagaje en músicas populares con las técnicas estructuradas de tocar y componer para guitarra clásica, plantea un análisis sobre los efectos innovadores y las texturas polifónicas en los arreglos de Assad y Dyens, y da cuenta de la tradición de arreglar y transcribir para guitarra, así como del hibridismo entre el jazz y la música clásica, entre las tradiciones populares y académicas.

Las contribuciones de integrantes de destacados dúos de guitarra son tratadas en varias investigaciones. En *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão* (Silva, 2007), el autor retoma el legado de Sérgio, quien con su hermano Eduardo formó uno de los dúos de guitarras más influyentes del siglo XX, también revisa la historia de la transcripción para la guitarra, reafirma su validez como procedimiento artístico y señala los elementos en los que se basan las referencias poético-musicales del dúo Abreu. De manera similar, en *The revival of the classical guitar duet medium through Ida Presti and Alexandre Lagoya* (Flynn, 2005), se plantea el estudio del dúo de guitarras desde una evolución que pasa por tres etapas: establecimiento, decadencia y reactivación, además, se demuestra cómo el dúo Presti-Lagoya fue el principal catalizador en la reactivación de este medio en el siglo XX.

Otros escritos tratan problemáticas específicas, relacionadas con la creación e interpretación de repertorio de música de cámara para dúo de guitarras. En *Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação* (Biaggi y Pinheiro, 2016), se conceptualizan los términos de interpretación poética y unificación sonora, se indaga sobre repertorio que pueda contribuir al desarrollo de la unificación del sonido y se ofrecen referencias metodológicas para la elección de digitaciones en un dúo de guitarras. En *El dinamismo textural en el conjunto instrumental de dúo de guitarras* (Gascón, 2016), se hace una reflexión crítica en torno al tratamiento de la textura como un elemento particular de la práctica compositiva para este formato. Asimismo, en *O estilo musical em Les Guitares bien Tempérées Op.199 de Mario Castelnuovo-Tedesco* (Abdalla, 2011), el autor tiene como objetivo comprender los procesos composicionales contenidos en este ciclo de veinticuatro preludios y fugas, que es la mayor obra escrita originalmente para dúo de guitarras y que viniendo de un compositor no guitarrista, contextualiza puntos importantes sobre su creación e interpretación.

Finalmente, encontramos un trabajo que de manera similar al nuestro presenta una edición de partituras para la interpretación: *Francisco Mignone e os Manuscritos de Buenos Aires: Contexto Histórico, Interpretação e Edição de Obras para Duo de Violões Recém-Descobertas* (Araújo, 2017), que tiene como objeto de estudio una colección de manuscritos de obras para dúo de guitarra escritas por Mignone, recientemente descubiertas en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, de Argentina. Éste, se ocupa de las circunstancias del surgimiento de las obras, plantea una discusión sobre el papel del análisis de grabaciones en la interpretación y, además, discute las presuposiciones conceptuales del trabajo editorial y los límites de la actuación del editor, en una edición eminentemente interpretativa y por lo tanto subjetiva.

Los documentos reseñados, permiten hacer un balance de temáticas que ya han sido estudiadas y que están relacionadas con los intereses de este trabajo. La indagación en estas fuentes permite un reconocimiento del estado de la cuestión y genera un punto de partida para el aporte que se deduce de este proyecto.

1.2. Fundamentación de la propuesta musical

El presente trabajo parte de la experiencia creativa e interpretativa que como agrupación hemos venido construyendo durante nueve años de trayectoria musical, la cual se ha nutrido de experiencias que han sido significativas para la forma en la que como dúo trabajamos y en la que además se ven reflejadas diversas prácticas musicales. Debido a nuestra formación académica universitaria, hemos adquirido herramientas teórico-prácticas en la interpretación y el análisis de diversas músicas europeas y latinoamericanas, lo que también ha sido enriquecido por el acercamiento a variadas músicas populares de Colombia y otros países. Todo esto, permea consciente e inconscientemente lo que creamos e interpretamos y termina generando una propuesta musical en la que se reflejan esos tránsitos por distintos contextos musicales, así como por los saberes provenientes de la escritura y la oralidad. Lo anterior, nos ha llevado a pensarnos desde la diversidad implícita en las músicas de Colombia y consecuentemente en el repertorio que hace parte de este proyecto, así como desde los tránsitos, diálogos y convergencias entre esos diversos contextos sonoros que caracterizan nuestra interpretación.

1.2.1. Músicas Colombianas para dúo de guitarras, una construcción identitaria desde la diversidad.

Partiendo de la autorreflexión generada durante el proceso investigativo, así como de nuestras búsquedas personales y profesionales, consideramos que nuestro hacer musical se construye,

deconstruye y reconstruye desde un conjunto de fragmentos, de vivencias varias, de espacios compartidos, de cosas vistas y escuchadas, de lo cercano y lo lejano, de lo que nos gusta y lo que no. Que al final, resulta ser una mezcla de factores que nos caracterizan, en un proceso de reconocimiento identitario que no es exclusivo de nosotros, sino que compartimos con otros y nos acerca a ellos. “La identidad social la concebimos como la consciencia, clara o no, de pertenencia a un grupo humano con características específicas. Es la imagen construida del ‘nosotros’ particular con visión singular del mundo, de los otros y de las cosas” (Ramos, 2012, p.28).

Así pues, el hecho de haber nacido y vivido en un lugar determinado por límites sociales, económicos, políticos y geográficos ha formado en nosotros una sensación de pertenencia a un espacio, una sociedad y un tiempo que pueden ser nombrados, que, además, encontramos necesario redescubrir desde adentro, desde lo que nos es más próximo. Por lo que consideramos pertinente emprender una búsqueda de lo cercano, que nos vaya llevando de a poco a reconocernos también en lo lejano, porque al final, mucho de lo que nos es inherente, resulta nacer de un proceso de apropiación de lo que en un principio nos era ajeno (González, 2013; Ramos, 2012).

Es desde la interacción entre lo local, lo nacional y lo transnacional que actualmente se vienen construyendo las nociones de identidad, pertenencia y ciudadanía (García-Canclini, 1999), y desde la cual entendemos la construcción de nuestra identidad musical compartida, que además se relaciona con los conceptos de multiculturalidad y pluri-identidad, presente en los discursos de construcción de lo nacional en América Latina (Santamaría, 2007).

Alejo Carpentier (2004) hace un paralelo entre el desarrollo histórico de la música en Europa y la forma en que se da en Latinoamérica. Considera que, en el caso de la música europea, “(...) el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad,

presentándose como una sucesión de técnicas, de escuelas ilustradas, por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente” (p.7). Por el contrario, para el caso de la música latinoamericana, plantea que:

(...) ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego [embrollo] de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. (p.8)

Desde la complejidad sociocultural de la región, se debe entender que lo latinoamericano oscila entre las músicas trazadas por la oralidad y las músicas de tradición escrita, así como las que están a medio camino entre las anteriores, en un intercambio constante que evidencia gran diversidad (García-Canclini, 2002). La comprensión de lo anterior, como rasgo característico de las músicas de la región, mezcla de variadas tradiciones y costumbres, permite descartar jerarquizaciones, al acercarnos a una multiplicidad compuesta de prácticas locales y globales, cruces e hibridismos cuyos alcances son necesarios para el estudio y reconocimiento de las músicas de Colombia y Latinoamérica (González, 2013).

De manera que, al pensar en las músicas que hacen parte de este proyecto y en la búsqueda de un factor común que las delimite, hemos encontrado que hay un elemento fundamental planteado desde los procesos de construcción de identidades en Colombia y el resto de América Latina: La diversidad. Respecto a esto, el antropólogo colombiano Víctor Ramos (2012) manifiesta:

En lo referente a la identidad latinoamericana, estamos nadando en un profundo océano de diversidades con fuertes corrientes marinas y vientos de distintas direcciones que se

disputan la predominancia. ¡Esto es la diversidad de la diversidad que está lejos de la homogeneidad puesta casi siempre en relieve cuando se trata de identidad! Entonces, la diversidad fundacional y actual es el factor constitutivo principal de nuestra identidad. (...) Síntesis de diversidades que posibilita la emergencia de lo inédito compartido sin necesariamente tener que renegar o hacer desaparecer lo local, lo nacional o lo específico. En este sentido la identidad latinoamericana no es ni “india” ni “europea” ni “africana” ni la suma de todos ellos, es una creación civilizacional nueva que emergió “en” y “de” la colonización, creció en la independencia-dependencia y se está renovando en las globalizaciones. (p.32, 52)

Este concepto de identidad latinoamericana lo articulamos con el contexto colombiano, por lo que insistimos en la diversidad como factor constitutivo principal de nuestra identidad musical como agrupación y de la identidad de las músicas incluidas en este proyecto, como parte de un proceso abierto y en permanente cambio, en el que dinámicas contradictorias interactúan en un proceso de construcción - deconstrucción - reconfiguración, que permite no solo “conservar” nuestras identidades locales, sino también recrearlas al mismo tiempo que laboran por la posibilidad de lo dialogal, de lo abierto a muchos posibles, en donde se da lugar tanto a lo específico como a lo común, a la pluralidad como a la unidad, a lo local como a lo global (Ramos, 2012).

Este discurso sobre lo que constituye nuestra identidad musical se encuentra en consonancia con las discusiones desarrolladas en el ámbito constitucional de la nación: “(...) en 1991 Colombia reformó su constitución política, y al igual que otros países latinoamericanos que también lo hicieron en la misma década, se redefinió a sí misma como una nación multicultural y pluriétnica” (Santamaría, 2007, p.10). Lo que contrasta radicalmente con el proceso histórico homogeneizador

que se dio en Latinoamérica durante casi 200 años (Gros, 2000). A lo que Santamaría (2007) agrega:

El discurso de la nación multicultural y pluriétnica llevaría a la articulación de un nuevo paradigma de nación, una transformación que de la misma forma que sucedió con el paradigma anterior, debería conducir a cambios concretos a nivel de la estética musical, (...) el nuevo concepto de lo nacional parece basarse en la diversidad de las manifestaciones musicales y en la plasticidad con la que se rearticulan elementos musicales heterogéneos para crear nuevas expresiones. (p.11)

Debido a todo lo anterior, en este proyecto hemos optado por no establecer límites genéricos o estilísticos desde el punto de vista musical, buscando no restringir dos aspectos que consideramos fundamentales: la diversidad y la creatividad. Lo que además pone de relieve la importancia que, en el nuevo paradigma de nación, cobran tanto la inclusión de la multiplicidad cultural como la innovación estética, dentro de un ideal de multiculturalidad que permite la fragmentación y rearticulación de lenguajes musicales locales, sin que eso lleve a que se desdibujen los límites de la identidad nacional (Santamaría, 2007). Respecto a esto, Posada (2005) comenta:

Los artistas podemos contribuir a desarrollar un concepto de arte nacional mucho más evolutivo, más amplio, variado y enriquecido, en oposición a una noción reduccionista y etnocrática de nacionalismo, que se ha hecho reiterativa y, en ocasiones, carente de imaginación y renovación. (...) Un artista o músico no se debe a una sola cultura. (...) Su mundo cultural es siempre diferente al de los demás, (aunque tenga elementos comunes con muchos otros); es la mezcla de elementos de diversas culturas, cercanas y lejanas; y cuando lejanas, hechas cercanas por afinidades particulares. (p.20-21)

Como agrupación, nos identificamos con esta diversidad cambiante, híbrida y pluri-identitaria proveniente de lo global y lo local, en la que se proyectan elementos que ponen de relieve la multiplicidad cultural y la innovación estética, estableciendo un diálogo entre distintos saberes desde sus expresiones sonoras, ya sea de manera simbólica o directa (García-Canclini, 1999; Ogas, 2005; Ramos, 2012; Santamaría, 2007). Esto nos permite entender cómo se han ido construyendo las músicas de Colombia en medio de conflictos y contradicciones, incluidas las que hacen parte de este trabajo, y cómo se han enriquecido en el intercambio de prácticas culturales; para luego, encontrar la manera en que éstas se ven reflejadas en una heterogeneidad que nos permite transitar entre diferentes contextos sonoros y encontrar puntos de convergencia en los que además dialoguen (Santamaría, 2007; Vermes, 2011).

1.2.2. Tránsitos por diversos contextos sonoros.

Como músicos colombianos nos hemos movido en diferentes espacios sonoros, esto nos ha permitido interactuar con diversas músicas populares y académicas, en un tránsito constante por los contextos en los que éstas se dan (Vermes, 2011), lo cual posibilita desde la práctica identificar puntos de encuentro entre ellas. Según Ochoa (2011):

Colombia es un país donde se producen y circulan una gran cantidad de manifestaciones musicales diferentes, principalmente por dos aspectos básicos. Primero, en parte por su posición geográfica estratégica que la ubica como punto de conexión entre el norte y el sur de América, Colombia ha sido un punto de tránsito de muchas músicas que viajan de un lado al otro. Muchas músicas mexicanas, cubanas y norteamericanas, así como músicas argentinas, bolivianas y ecuatorianas (por mencionar algunos países) han encontrado en Colombia espacios para su producción y circulación, y (...) públicos que no sólo las

consumen sino que también las producen, en formas de apropiación que trascienden el simple consumo. (...) Y segundo, por ser Colombia un país que alberga una gran cantidad de culturas, se han producido al interior mismo del país una gran cantidad de manifestaciones musicales muy diversas, una diversidad de tal tamaño que aun los colombianos no terminamos de asimilar y comprender. (p.14)

Es en este contexto, en el que las músicas provenientes de la academia, así como las músicas populares están en permanente intercambio y mezcla, o fusión, como resultado de las experiencias de sujetos que se encuentran en un constante tránsito entre diferentes espacios, en que estos encuentros se dan. La comprensión de lo múltiple en nuestras músicas se da desde la convivencia y la interacción entre ellas, desde las vivencias que se transmiten entre los distintos miembros de la sociedad, las reflexiones derivadas de sus discursos y sus diferentes formas de hacer. Las músicas colombianas y latinoamericanas se encuentran en constante movimiento, y pueden ser entendidas no solo desde la investigación o desde el análisis, sino también desde la práctica, en donde lo creativo y lo performativo son elementos esenciales de la construcción musical (López-Cano y San Cristóbal, 2014; Small, 1999).

Así pues, en la academia hemos aprendido a tomar una pieza musical escrita en papel y luego recrearla, convertirla en sonido, en música. También, nos hemos permitido explorar otras posibilidades de acercamiento a lo sonoro, como empezar haciendo arreglos desde el instrumento para después escribirlos, es decir, tocar de oído antes de pasar al papel, como una forma de acercarnos a las metodologías de aprendizaje de algunas músicas populares y tradicionales. De manera similar, nos hemos acercado a la interpretación de músicas fundamentadas en la improvisación melódica o en motores rítmico-armónicos de acompañamiento, que también son improvisados, y que son comunes en diversas músicas populares.

Más que vernos como músicos cien por ciento académicos, tradicionales o populares, nos vemos como una consecuencia de esas distintas formas de acercamiento a la música. De esta manera, y sin la intención de separar esas vivencias e hibridaciones que nos conforman, hemos procurado continuar transitando entre diferentes espacios sonoros y encontrar puntos de convergencia, en los que se puedan establecer diálogos entre las músicas que hacen parte de nuestro repertorio, así como entre los distintos saberes y maneras de aprender.

Desde la multiplicidad, reconocemos estos tránsitos como parte identitaria del dúo y buscamos formas de encuentro entre aquellas experiencias y singularidades, en busca de entender nuestra propia identidad o pluri-identidad, como lo define Ramos (2012):

Toda identidad propia es en realidad “identidad compartida” por herencia, intercambios, imposiciones y síntesis creadora de lo nuevo y original. (...) en lugar de eliminar o bien ocultar los elementos diferentes y contrarios, pone en relación el “nosotros” y los “otros”, lo “específico” y lo “común”, lo “local” y lo “global”, la “cooperación” y la “confrontación”, el “pasado” y el “futuro” en acción construyendo el presente dinámico, diverso compartido y efímero. (p. 27)

Debido a esto, nuestra propuesta interpretativa y el repertorio incluido en este proyecto es muestra de la convivencia entre lo diverso, como una expresión de los múltiples saberes de cada uno de los compositores y sus obras, sumado a las experiencias e influencias de lo popular y lo académico en nosotros como agrupación. No obstante, nuestra propuesta se da dentro de los parámetros de un formato de concierto afín a las prácticas académicas (música de cámara), ya que se presenta como música para escuchar y no para bailar, y además recurre a la elaboración sofisticada del material musical y al virtuosismo instrumental (Santamaría, 2007).

1.3. Conceptos y procesos de la práctica investigativa-creativa del proyecto

Al abordar la producción de nuevo repertorio colombiano para dúo de guitarras desde distintos procesos de creación, edición, interpretación e investigación, es pertinente plantear la claridad de algunos conceptos que resultan significativos y que además proporcionan un punto de partida para el desarrollo metodológico del proyecto, por lo que se plantea aquí la manera en que entendemos aspectos asociados a los mencionados procesos y las metodologías de investigación artística que usamos para desarrollar el trabajo, teniendo en cuenta que “(...) si toda investigación tiene por meta producir conocimiento, en la investigación artística, el conocimiento generado se distribuye entre la obra producida y el trabajo escrito” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p.184-185). A lo que se puede agregar:

Una parte importante de este proceso es la conceptualización de algunos aspectos de la práctica que se convertirán en los elementos sustanciales de la investigación. Es necesario insertar estos elementos dentro de un entramado de ideas, nociones, definiciones y términos que nos permitan modelar teóricamente aspectos específicos de la práctica artística que son los motores del trabajo. (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p.170)

En consecuencia, identificamos algunos elementos clave para el desarrollo del trabajo de investigación artística propuesto aquí y buscamos dejar claridad respecto al uso que hacemos de cada uno.

1.3.1. Música de cámara.

Es importante precisar por qué hemos pensado esta propuesta desde el repertorio en torno al dúo de guitarras como agrupación de cámara y cómo entendemos este concepto. El término música de cámara se utiliza actualmente para hablar de “(...) música escrita para ser interpretada por un grupo

reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte. (...) La música para un sólo intérprete, con o sin acompañamiento, suele quedar excluida de esta definición, porque la interacción entre las voces se considera un elemento esencial de la misma” (Apel y Randel, 1986, p.681). Además, si se consideran los diálogos entre voces de los distintos instrumentos el aspecto más importante de la música de cámara, las obras para dos instrumentos que pueden ser consideradas como obras de cámara son aquellas en las que las diversas melodías son interpretadas por los dos en distintos momentos, contestándose entre sí (Fernández, 2017).

En consecuencia, hemos pensado el repertorio de este proyecto desde las consideraciones anteriores, por lo que en la mayoría de obras incluidas en él, buscamos que tengan la condición de hacer interactuar de forma equilibrada a las dos guitarras, es decir, que no sea una guitarra solista y una guitarra acompañante, como suele pasar en muchos tipos de músicas; sino que por el contrario, ambas guitarras entablen un diálogo concertante en el que los roles de solista y acompañante se intercambien continuamente o incluso se den de manera simultánea. Cuando las obras no están originalmente predeterminadas para tener estos diálogos, hemos optado, en la mayoría de los casos, por hacer ajustes o adaptaciones entre las partes que permitan equilibrarlas.

1.3.2. Composición y colaboración intérpretes-compositores.

Componer, es la manera más directa de contribuir al propósito de ampliar repertorios y ha sido una labor asumida usualmente por dos tipos de músicos con perfiles muy distintos: el compositor intérprete y el compositor no intérprete. Esta tipología, se presenta como una reflexión acerca de lo que históricamente se ha dado en la producción de obras para guitarra: hasta finales del siglo XIX quienes componían para guitarra eran los mismos guitarristas, pero a partir del siglo XX, con la aparición de figuras como Andrés Segovia, Julian Bream, John Williams o el dúo Presti-Lagoia,

fueron cada vez más los compositores no guitarristas que empezaron a escribir nuevas obras para estos intérpretes (Flynn, 2005; Gaviria, 2014; McCallie, 2005).

De modo que, podemos hacer una diferenciación que nos permita entender que las obras musicales pueden ser creadas por dos tipos de compositores con recursos técnicos adquiridos de formas diferentes y que condicionan sus maneras de escribir:

Por un lado, está el compositor guitarrista, quién en el ejercicio de interpretar, arreglar y transcribir adquiere recursos técnico-teóricos que le permiten explorar las posibilidades y limitaciones del instrumento, de donde además obtiene herramientas que, en el análisis de la propia *praxis*, estimulan su creatividad e influyen la manera en que compone (Assad, 2013; Cruz, 2008; Desmet, 2014; Dyens, 2013; Vincens, 2009).

Mientras que el compositor no guitarrista, desde una formación más teórica, debe considerar los aspectos técnicos propios de la guitarra para poder componer de manera técnicamente factible, teniendo en cuenta las posibilidades prácticas del instrumento. Lo que incluso puede ser complementado con el trabajo conjunto con intérpretes que se encarguen de reexaminar la factibilidad técnica de sus obras, en una relación colaborativa que ha sido muy común en la historia de la guitarra (McCallie, 2015; Schroeder, 2015). Según Smalley (1970):

El compositor y el intérprete están ahora en el proceso de acercarse más estrechamente que, quizás, alguna vez han estado en la historia de la música. Estoy seguro de que es en el fomento de esta relación que se encuentra el núcleo de los futuros desarrollos en la música.
(p.84)

Retomando algunas consideraciones en torno a la creatividad del intérprete y su actividad colaborativa con los compositores, Zubin Kanga (2014) menciona:

Mi propia experiencia de colaboración nunca pareció encajar en el mito del compositor como único creador: el genio solitario que entrega los textos sagrados al ejecutante que simplemente ejecuta sus deseos. De hecho, a menudo encuentro que la aportación creativa de los intérpretes es tan importante como la de los compositores para el proceso creativo, ya que los límites entre estos dos roles a menudo se disuelven y se reforman: en algunos casos, el juego de poder y los conflictos sobre el territorio creativo dominan el proceso, mientras que en otros se desarrolla una intimidad que permite que los roles se mantengan ambiguos. (párr.3)

A lo que además agrega:

Investigaciones recientes han desafiado estos mitos, mostrando la complejidad de la colaboración de Johannes Brahms con Joseph Joachim, Françoise Poulenc con Pierre Bernac, Benjamin Britten con Peter Pears y John Cage con David Tudor. También se han realizado estudios similares que exploran las relaciones de colaboración en muchos otros campos, como entre Picasso y Braque, entre Einstein y Bohr, entre Marie y Pierre Curie y entre los miembros del grupo de comedia improvisada Second City en Chicago, que han ayudado a dar una luz sobre cómo funciona la colaboración creativa. Pero es el campo de investigación aún más reciente de la investigación etnográfica sobre la colaboración entre compositores e intérpretes (...) lo que realmente ha demostrado la verdadera complejidad de la autoría y la ambigüedad de los roles en la creación de música nueva (párr.4).

Debido a todo lo anterior, para este proyecto hemos acordado la composición de nuevas obras con compositores no guitarristas y con compositores guitarristas, quienes generosamente han aportado sus composiciones y con quienes hemos trabajado conjuntamente en un proceso de

retroalimentación constante. También, nosotros como músicos con una formación en interpretación, hemos incursionado aquí en el campo de la composición, así como en el de la transcripción y el arreglo, como maneras de acrecentar el repertorio colombiano para dúo de guitarras.

1.3.3. Transcripción y arreglo.

El proceso de ampliación de repertorio, de cualquier formato instrumental o vocal, se encuentra también ligado a los procedimientos de transcripción y arreglo. Conceptos que han sido abordados de distintas formas a través de la historia y aunque en algunos casos el término transcripción ha sido considerado sinónimo de arreglo, es posible diferenciarlos de la siguiente manera:

Una transcripción es esencialmente la adaptación de una composición para un instrumento o instrumentos distintos de aquellos para los cuales fue originalmente escrita. Un arreglo es un procedimiento similar, aunque el arreglista a menudo se permite tomar libertades musicales con elementos de la partitura original. (Erb, 2016, párr.1)

Tomando en cuenta lo anterior, logramos distinguir con más claridad ambos conceptos, agregando que, por transcripción, se entiende la acción de “(...) reescribir una obra con la intención de preservar, en la medida de lo posible, el efecto musical original” (White, 1992, p.193), y por arreglo “la reelaboración de una composición musical, generalmente para un medio diferente del original” (Boyd, 2001, párr.1). Considerando también que, tanto en un caso como en otro, las obras transmutadas presentan un perfil y unas particularidades distintas de las composiciones originales que toman como modelo, aunque mantengan su esencia e identidad (Cascudo, 2010).

Adicionalmente, en el caso particular de las transcripciones y arreglos para dúo de guitarras, es necesario tener en cuenta una serie de variables técnico-musicales que deben ser revisadas en el

proceso de elaboración. Así pues, las limitaciones en la tesitura se pueden resolver con el uso de *scordaturas* o transponiendo partes una octava hacia arriba o hacia abajo, algunas tonalidades son susceptibles de ser cambiadas en busca de opciones más idiomáticas, los *tempi* también pueden variar, debido al funcionamiento mecánico del instrumento, y en ocasiones, es necesario realizar tratamientos armónicos que impliquen reducir las duplicaciones y cambiar algunas disposiciones de los acordes. También, es conveniente aprovechar las posibilidades tímbricas de las guitarras, con el empleo de los diversos colores que se producen al tocar *sul tasto*, *normal*, *sul ponticello*, y usando armónicos, *pizzicatos*, entre otros recursos (Adkins, 2015).

En consecuencia, para los propósitos del presente trabajo, usamos el término transcripción para la reescritura de una pieza musical en un medio instrumental diferente del original, manteniendo intactas, en la medida de las posibilidades, las ideas iniciales del compositor. Mientras que el término arreglo lo usamos para designar la libertad de reelaboración armónica, contrapuntística, rítmica, etc., del material musical primario, ya sea complejizándolo o simplificándolo, y que no necesariamente supone un cambio del medio instrumental.

1.3.4. Edición interpretativa.

El repertorio propuesto aquí, pasó también por un proceso de edición basado en la comprensión de los elementos musicales, el contexto y las posibilidades interpretativas de cada obra (anexo 2). Aunque existen muchas posibilidades de abordaje editorial (urtext, facsímil, etc.), hemos considerado que el tipo de edición que mejor se ajusta a las intenciones de este trabajo es la edición interpretativa, la cual nos posibilita revisar la factibilidad técnica de cada obra, así como agregar nuestras propias digitaciones e indicaciones interpretativas (Araújo, 2017; Grier, 2008; Sans, 2006).

Lo que diferencia la edición interpretativa de otras, es el grado y, principalmente, el tipo de interferencia de los editores en el texto musical (Araújo, 2017). Sobre esto, Grier (2008) realiza una interesante comparación:

(...) la edición es análoga a la interpretación. Cada interpretación crea y objetiva un estado único de una pieza, pero no hay dos interpretaciones exactas de la misma pieza en todos los detalles. De manera similar, dos editores no podrían transcribir su partitura exactamente de la misma manera. Los intérpretes y los editores toman constantemente decisiones en respuesta al mismo estímulo (notación) sobre la base de los mismos criterios (conocimiento de la pieza y gusto estético). Solo difieren los resultados: los intérpretes producen sonido mientras los editores generan una página escrita o impresa. Antes de Thomas Edison, las interpretaciones sólo podían preservarse en la memoria. Pero con la invención y el continuo desarrollo de las tecnologías de grabación, las interpretaciones grabadas han llegado a adquirir las mismas cualidades inmutables que lo impreso. (p.15)

De manera que, las ediciones presentadas en este trabajo hacen parte de nuestra práctica interpretativa y son un reflejo de ella, por lo que en cada partitura se encuentran plasmados distintos tipos de indicaciones técnicas y musicales derivadas de la interpretación misma. Todas las obras editadas contienen nuestras digitaciones (basadas en la funcionalidad, la fluidez técnica y el resultado musical que propician), aunque en algunas se suman a las proporcionadas por los mismos compositores; también, en un nivel más profundo, en varias de ellas complementamos las indicaciones iniciales con diversas sugerencias en aspectos como: *tempo*, dinámica, articulación, fraseo, entre otros. Incluso, hay cambios importantes en algunas partituras, como la eliminación y adición de notas, o cambios estructurales, como barras de corte y repeticiones. Todo lo cual estuvo

mediado por la autorreflexión y la interacción con los compositores, desde un proceso de revisión de las obras en torno a sus posibilidades musicales e idiomáticas.

Cuando los propios intérpretes/editores se encargan de complementar las indicaciones para la interpretación proporcionadas por el compositor, no hacen más que expresar por escrito la libertad que la mayoría de los compositores esperan que ellos asuman en la interpretación. (Grier, 2008, p.134)

Por otra parte, debido a que las características y particularidades de la guitarra, hacen que sea un instrumento desafiante para aquellos que no tienen un conocimiento muy profundo del mismo o para compositores no guitarristas, la corrección de eventuales pasajes no idiomáticos es un asunto fundamental que se debe enfrentar en el proceso de edición. “La literatura guitarrística incluye una gran cantidad de obras escritas por compositores no guitarristas, que, en función de las especificidades del instrumento, deben ser editadas por un especialista para que se tornen, si no idiomáticas, al menos posibles de ejecutar” (Araújo, 2017, p.118).

Por tanto, en la edición propuesta por nosotros fue necesario hacer una revisión minuciosa de todas las obras, por lo que en algunas de las piezas compuestas originalmente para dúo debimos, en pasajes no idiomáticos, transponer frases y secciones enteras a otras octavas, suprimir notas irrealizables o añadir otras notas. De igual forma, en las transcripciones y arreglos, también fue necesario hacer diferentes tipos de ajustes, ya que las características propias del instrumento limitan o amplían las posibilidades, lo que lleva a considerar elementos como el timbre, la tesitura, la transposición, el *tempo*, el nivel dinámico, entre otros.

Las circunstancias en las que se creó cada pieza del repertorio y sus singularidades musicales influyeron directamente en las ediciones propuestas, las cuales se basan en un profundo

conocimiento de cada obra y su contexto. Por lo que, además de los textos musicales, exponemos en los siguientes capítulos información sobre los compositores, las obras y el proceso de montaje e interpretación de cada una, así como nuestra aproximación analítico-descriptiva de las mismas. En consecuencia, esperamos que esta labor posibilite a muchos otros intérpretes acercarse desde una edición clara y consistente a un repertorio nuevo, que es uno de los principales productos que deja este proceso investigativo-creativo (Araújo, 2017; Grier, 2008; Sans, 2006).

1.3.5. Interpretación en grupo.

Como dúo de guitarras hemos indagado continuamente, desde la práctica, en los factores principales de nuestra labor interpretativa. Al respecto, Elaine Goodman (2011), plantea cuatro aspectos que resultan fundamentales: la coordinación (mantener el tempo), la comunicación (auditiva y visual), el papel del individuo y los factores sociales. Lo cual, requiere el desarrollo de unas habilidades musicales y sociales muy específicas:

Para lograr la coordinación del tempo los co-intérpretes anticipan las acciones de los demás y responden a ellas siguiendo a un colega o cooperando con él. Al mismo tiempo, comunican sus ideas expresivas mediante señales auditivas o visuales de modo que los intérpretes se observan y escuchan unos a otros mientras transmiten y evalúan constantemente las señales musicales. El intérprete de grupo exhibe tendencias individuales, a solo, en la interpretación, y al mismo tiempo intenta fusionarse con el resto del grupo. Las relaciones sociales y musicales entre los co-intérpretes están en constante desarrollo, de modo que cada grupo genera continuamente un nuevo espíritu (Goodman, 2011, p.195).

Estos cuatro aspectos de la interpretación en grupo están, por supuesto, presentes en nuestro trabajo como ensamble. De manera que, para el proceso de montaje de cada obra del repertorio tenemos primeramente en cuenta la coordinación, que es el requisito más importante de cualquier conjunto, lo que depende principalmente del *tempo*, por lo que suele ser nuestro punto de partida en los ensayos, probando diferentes velocidades hasta acordar un *tempo* general determinado para cada pieza. Luego, nos centramos en lo que tiene que ver con la comunicación, constantemente transmitimos señales mediante sonidos, contactos visuales, gestos y movimientos del cuerpo, que sirven no sólo para coordinar las acciones, sino también para comunicar ideas sobre la expresión o la interpretación de la música y para lograr la coordinación, es decir, para asegurar que las partes individuales suenen juntas en los sitios correctos (Goodman, 2011).

En un nivel más profundo, lo anterior, permite que como intérpretes escuchemos continuamente los matices expresivos del compañero, las fluctuaciones de tempo, las gradaciones dinámicas, los cambios en la articulación, el timbre y la afinación; y, además, podamos realizar pequeños ajustes, consciente o inconscientemente, en el equilibrio y la calidad del sonido del dúo a lo largo de la interpretación. Lo cual, lleva a entender también el papel que jugamos como individuos y como músicos que moldean y ajustan sus partes para encajarlas entre sí; cada uno de nosotros imprime su propio sello al grupo, pero también intenta fusionarse con él, reflejando tanto nuestros caracteres individuales como la combinación de éstos (Goodman, 2011).

Por tanto, buscamos no renunciar a nuestras propias ideas cuando ensayamos y tocamos en grupo, y más bien negociar, acordar democráticamente las decisiones implicadas en la interpretación, lo cual también se puede aplicar a la labor investigativa. Es una interacción social, en proceso de desarrollo constante, que si no es bien manejada podría terminar desintegrando la agrupación, por lo que es importante que haya siempre una retroalimentación positiva que inspire confianza y

ayude al grupo a tocar bien. Debido a esto, para nosotros es importante insistir siempre en la sinergia (el potencial del grupo, que es mayor que la suma de los potenciales individuales) y la confluencia (la sensación de pertenecer a un equipo) en los procesos de montaje e interpretación (Goodman, 2011).

1.3.6. Memorización y análisis para la interpretación.

El objetivo de una composición musical para cualquier formato vocal, instrumental o mixto es el ser interpretada y escuchada, ya que “(...) la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción” (Small, 1999, p.4). Lo cual, requiere todo un proceso de preparación, “(...) una interpretación en público generalmente representa innumerables horas — incluso años— de aprendizaje y preparación, pero cómo se preparan las interpretaciones, sobre qué base y con qué resultados son aspectos menos conocidos” (Rink, 2011, p.13). De manera que, encontramos importante mencionar aquí dos aspectos centrales de nuestra práctica interpretativa y del proceso de montaje musical, que son la memorización y el análisis para la interpretación.

Respecto a los procesos de análisis, como herramienta que posibilita la toma de decisiones en torno a la interpretación, Rink (2011) asegura al respecto:

Indudablemente, la interpretación musical requiere la toma de decisiones —conscientes o no— en cuanto a las funciones contextuales de determinadas características musicales y la manera de proyectarlas. [...] Tales decisiones no son necesariamente intuitivas y asistemáticas: la mayoría de los intérpretes examinan meticulosamente cómo «funciona» la obra y cómo superar sus diversos retos conceptuales. Ese proceso es analítico en muchos sentidos [...]. El análisis puede estar «implícito en lo que hace el intérprete», y también puede ser abordado explícitamente empleando estas [las propuestas por Rink] u otras

técnicas. Sin embargo, es importante no elevar el análisis por encima de la interpretación que produce, o utilizarlo como una manera de subyugar y encadenar a los músicos. En cambio, debemos reconocer su utilidad al igual que sus limitaciones, con lo cual quiero decir sencillamente que «la música» trasciende el análisis y cualquier otro intento de comprenderla. Proyectar «la música» es lo más importante, y todo lo demás no son sino medios para ese fin. (pp.55-56, 78)

De manera que, la aproximación analítico-descriptiva abordada en este trabajo (capítulos 2 y 3), se basa en la sistematización de los elementos musicales que usualmente consideramos al acercarnos a cada obra que interpretamos, lo cual encontramos útil para lograr una mejor apropiación y memorización de las mismas. Como intérpretes, hacemos un mapa mental de la música mientras ensayamos y tocamos, que nos dice dónde estamos y qué sigue, una sucesión de puntos de referencia organizados jerárquicamente por secciones y subsecciones musicales. También, el conocimiento de las características sonoras: las alturas, duraciones, timbres e intensidades usadas en cada pieza, nos proporcionan una serie de señales que se establecen al pensar durante la práctica en cada particularidad musical, lo que luego se memoriza automáticamente. Atender estas señales posibilita una mejor comprensión de la música y una mayor seguridad en la memorización (Chaffin y Lisboa, 2008).

Ahora bien, la tarea de interpretar música de memoria puede alcanzar niveles de exigencia sumamente elevados. “No sólo presenta la dificultad inicial de retener miles de notas y complejas estructuras musicales, sino también la tarea igualmente ardua de recordarlas y ejecutarlas en situaciones interpretativas de mucha tensión” (Williamon, 2011, p.137). Por lo que resulta importante, el uso de procedimientos analíticos que pueden ser útiles al momento de enfrentarse a esta labor:

Las investigaciones recientes han arrojado luz sobre las maneras en que los músicos memorizan música. Los músicos deberían ser conscientes de que una característica sobresaliente del proceso de memorización es la creación y empleo de representaciones internas para recuperar información específica, y que se ha demostrado claramente que los profesionales utilizan para ello estrategias analíticas. Aunque sería inverosímil recomendarles a todos los músicos que realicen un análisis formal minucioso de cada composición que ejecuten, se les debería animar a que desarrollen sus propias estrategias analíticas y las incorporen en las primeras fases del aprendizaje. Ello les permitirá reconocer señales importantes dentro de una pieza en las que podrán confiar con seguridad, a las que podrán referirse a medida que progresa la interpretación o que les ayudarán a reanudar una interpretación que se ha interrumpido inesperadamente (Williamon, 2011, p.149).

Ciertamente, tocar de memoria se ha convertido en una especie de medida de la competencia profesional para solistas de todo tipo. Edwin Hughes, (como se citó en Williamon, 2011) afirma que tocar con un fajo de partituras obstaculiza la absoluta libertad de expresión y la relación psicológica más directa con el público. Opinión, con la que muchos intérpretes hemos estado abiertamente de acuerdo, ya que tocar de memoria permite crear y comunicar mejor, así como prescindir de la innecesaria muleta psicológica y musical de la página impresa. Debido a esto, es importante para este trabajo abordar el repertorio desde el análisis musical de cada obra y sus contextos particulares, como herramienta que facilita la memorización, apropiación e interpretación de este.

1.3.7. Versión como producto musical.

Después de los procesos de composición, transcripción, arreglo, edición, montaje e interpretación, se vislumbra a la versión como un elemento que articula a los demás y que se encuentra al final del proceso de producción musical. Cuando se habla de versión, como un concepto aplicado a la música, se suele asociar a un producto ya terminado, a una interpretación que ha pasado por diversos procesos y que genera una huella de identidad. Polemann (2013) plantea lo siguiente:

El concepto de versión está bastante definido y consensuado en la música académica. Cuando escuchamos una grabación reciente de una suite de Bach o una sinfonía de Beethoven (obras compuestas en otra época e interpretadas por un instrumentista contemporáneo) tenemos siempre en claro que estamos frente a una nueva versión [Muchas veces esas versiones incluyen adaptaciones o transcripciones, términos que serían equivalentes a lo que definimos como arreglo en la música popular]. Lo que sucede en la música popular no es muy diferente. Cada nueva grabación o cada presentación en vivo de una obra (una canción, una obra instrumental, etc.) representa una nueva versión que contiene, seguramente, un nuevo arreglo y una particular interpretación. (p.99)

Hay una interesante analogía entre la narración oral de cuentos y la interpretación musical, Chertudi (1967) plantea que llamamos versión a cada realización de un cuento: cada vez que se narra un relato se produce una versión, que hace tangible esa realización. Lo cual, se puede aplicar de igual forma a la música, ya que lo que definimos habitualmente como música, podría definirse también como versión, que no es otra cosa que el resultado del tránsito de una obra desde su composición hasta su interpretación (Polemann, 2013). Es en este punto donde cobra valor la labor de los intérpretes, según Correa-Feo (2006):

(...) para que ocurra el hecho musical, ha de existir un intérprete con las facultades técnicas y emocionales para representar lo compuesto. El intérprete introduce elementos personales en la ejecución de la pieza, es decir, toca su versión. (...) se convierte, en el momento de tocar una pieza, en un creador más. (Correa-Feo, 2006, p.415)

Tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que cada interpretación del repertorio propuesto en este trabajo da como resultado versiones únicas de obras que han pasado por diversos procesos, pero que se articulan por la toma de decisiones en torno a la composición (propia o por encargo), transcripción, arreglo, edición, montaje e interpretación de estas. Lo que además se encuentra caracterizado por elementos aleatorios que se dan en cada realización, en donde los aspectos asociados a lo performático hacen que no existan dos versiones iguales de una obra, debido a que los elementos expresivos emocionales, los movimientos corporales, el espacio, las variaciones de los *tempi*, afinación, entre otros; determinan la originalidad de su realización o interpretación (Chertudi, 1967).

Por tanto, este proyecto no solo presenta como producto musical las partituras editadas, revisadas y digitadas por nosotros, sino también nuestras interpretaciones, las cuales, después de pasar por todos los procesos mencionados, generan unas versiones particulares de nuestras transcripciones y arreglos de obras de: Luis Antonio Calvo, Adolfo Mejía, Luis Uribe Bueno y Claudia Gómez; así como de obras compuestas para dúo por: Juan David Osorio, Gerardo Giraldo, Jhonier Ochoa, Juan Domingo Córdoba, Julián Ramírez, Cristian Caballero, Sebastián Orejarena, Cristian Tobón y Samael Robledo.

1.3.8. Creatividad en la práctica musical.

Al referirnos a la creatividad musical hablamos de un concepto unido intrínsecamente a la naturaleza humana, según Marty (como se citó en Correa-Feo, 2006) “si ser humano es ser creativo, resulta imposible pertenecer a nuestra especie y carecer de esa condición” (p.407). Así pues, es evidente que un compositor trabaja desde la creación, lo mismo se podría decir de un arreglista, sin embargo, algunos cuestionan la labor creativa de los intérpretes y los oyentes. Esta problemática suele estar enmarcada por concepciones que ven el acto de crear como algo exclusivo de los compositores, olvidando que es algo inherente al ser humano y que toda persona tiene la capacidad de expresarse creativamente por medio de la música (Blacking, 2006; Santiago-Martínez, 2019; Small, 1999; Smalley, 1970). Respecto a esto, Correa-Feo (2006) desde sus estudios en creatividad aplicada plantea que:

La creatividad es la acción a través de la cual los seres humanos tienden a formar algo original de estructuras que ya están formadas, a través de un proceso mental, bien para cumplir una función específica o para satisfacer una necesidad. (...) La música, como un medio natural para expresar sensaciones, comprende varios elementos creativos a lo largo del proceso productivo: el compositor y su música, el intérprete y el oyente, que pertenecen a un mundo natural y común. Y ésta es la razón por la cual se le vincula a la creatividad diaria y se le considera como una acción que puede ser realizada por cualquiera, por una persona que necesariamente no tenga el talento de un genio. (...) Ser creativo en música, como en cualquier otra actividad artística, es tanto tener algo que decir, como saber cómo decirlo, lejos de la idea acerca de una iluminación divina, es acerca de tener una rica imaginación. (p.403)

Por tanto, existe una relación de interdependencia entre todos los que participan de la acción de hacer música o *musicar*, palabra que según Small (1999), no solo expresa la idea de actuar, tocar o cantar; sino que representa la idea de tomar parte en una actuación musical: escuchar, proporcionar material para tocar o cantar, lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. A lo que además agrega:

(...) los músicos tienen que explorar las relaciones de los sonidos tan sutilmente, tan exhaustivamente, y de manera tan imaginativa como son capaces, y (...) los oyentes tienen que responder igualmente. (...) no es que observamos estas relaciones desde afuera sino que estamos involucrados activamente, cada uno de nosotros, en su creación y en su mantenimiento. (Small, 1999, p.13)

Particularmente, el intérprete actúa como un enlace entre la música del compositor y los oyentes, participa a la vez de lo creativo y de lo receptivo, y es al momento de tocar creador de una interpretación (Correa-Feo, 2006). Lo que coincide con lo que décadas atrás planteaba Roger Smalley (1970) en torno al reconocimiento de que la creatividad musical no es sólo una prerrogativa de los compositores, sino de todas las personas musicales.

En consecuencia, ha sido importante para este proyecto establecer una relación de interdependencia con todos los actores que participan en él, evitando limitar la capacidad creativa de cada uno en sus roles de compositores, transcritores, arreglistas, intérpretes y oyentes. Por esta razón, todas las modificaciones realizadas a las nuevas composiciones, a las transcripciones y a los arreglos, plasmadas en las ediciones presentadas aquí, parten del diálogo con las ideas iniciales de los compositores, buscando optimizarlas, en relación con las posibilidades técnicas del dúo de

guitarras, y al mismo tiempo, presentar a los oyentes una propuesta interpretativa que no está exenta de creatividad y expresividad.

1.3.9. Proceso de investigación-creación.

Nuestro hacer como agrupación musical, se ha ampliado también al campo de la investigación artística en este proyecto, no obstante, hemos procurado equilibrar las tareas artísticas e investigativas, asumiendo en grupo el cumplimiento de los objetivos que nos trazamos en cada campo y encontrando herramientas que, desde la práctica musical, nos han servido también para el desarrollo de la investigación.

En virtud de que “(...) el rasgo que mejor caracteriza la investigación artística y la distingue de otro tipo de pesquisa académica, es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p.123); hemos decidido tomar de entre los distintos recursos metodológicos posibles para un trabajo de investigación-creación, herramientas autoetnográficas que implican, desde un trabajo de recuperación de memoria, procesos de autorreflexión sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer, así como de autoobservación de lo que se realiza en el presente. Respecto a esto, López-Cano y San Cristóbal (2014) también mencionan:

La práctica musical se integra a las tareas de investigación en primer lugar, con la puesta en marcha del bucle práctica-reflexión: hacer y reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer para modelar ese hacer que, después de llevarse a cabo, debe quedar sujeto a otro proceso de reflexión y así sucesivamente. (p.131)

Teniendo en cuenta lo anterior, elegimos centrarnos en la observación de los procesos de creación e interpretación de las obras que hacen parte del repertorio propuesto y el análisis de los aspectos

musicales inmanentes a cada una, que nos permitiera entender mejor sus elementos internos y generar unas ediciones, anexas al final del trabajo, que se encuentran estrechamente relacionadas con nuestra interpretación. Lo que se encuentra registrado en los capítulos dos y tres, en donde además se realiza una contextualización de cada obra, así como de sus creadores, con anotaciones biográficas e información derivada de entrevistas y fuentes secundarias. En consecuencia, hemos procurado articular de la manera más natural posible la labor investigativa con la artística, la cual consideramos el valor principal de nuestro proyecto y que se refleja en la creación, edición e interpretación del repertorio propuesto.

La parte esencial e insustituible de la investigación artística es la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances. (...) En algunos proyectos la obra o instancia artística propuesta es el eje y objetivo último del proceso de investigación artística. (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p.184)

Así pues, el centro de nuestro trabajo investigativo-creativo se encuentra ligado a un proceso completo de producción musical, en el que se aborda la labor creativa en sus diversas etapas, con el apoyo de los compositores que se sumaron al proyecto y con el trabajo nuestro en todos los frentes de producción. Por tanto, la creación, consecución y posterior selección de obras, se hizo teniendo en cuenta los tiempos con los que contamos para la entrega del trabajo investigativo-creativo. En total, seleccionamos catorce obras (que también se podrían contar como diecinueve, debido a que juntamos varias piezas como obras en dos movimientos y una de las obras tiene tres movimientos que se pueden interpretar como piezas independientes), entre las que hay siete transcripciones, arreglos y composiciones nuestras, más siete obras creadas por otros compositores. Si bien recibimos más obras de las aquí incluidas e hicimos otros arreglos y transcripciones, decidimos limitar el número de obras; que en total tuvieran una duración razonable

para el concierto final de maestría y que también nos permitiera cumplir con las fechas de entrega estipuladas por el calendario académico del posgrado.

Otro de los criterios de selección estuvo ligado a que las obras pudieran proyectarse en el campo de la interpretación profesional, por lo que procuramos incluir piezas con una complejidad técnica y musical importante, así como una considerable variedad de posibilidades estéticas. El repertorio seleccionado, está integrado por nuestra propia propuesta creativa (capítulo 2), así como por los múltiples lenguajes de los compositores que aceptaron nuestra invitación a ser parte de este proyecto (capítulo 3).

Capítulo 2. Transcripciones, arreglos y composiciones propias

La búsqueda de repertorio para dúo de guitarras nos sacó de nuestra zona de confort como intérpretes y nos llevó a realizar transcripciones, arreglos y composiciones propias, teniendo como base los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos durante nuestros pregrados en música, así como nuestra experiencia desde la práctica interpretativa. Por consiguiente, para este proyecto realizamos la transcripción y arreglo de obras de cuatro compositores colombianos, creadas durante distintas décadas del siglo XX, más tres composiciones propias:

- *Malvaloca: Danza* (ca.1913) de Luis A. Calvo. Transcripción: Samael Robledo (2017).
- *Pasillo y Bambuco* (ca.1945) de Adolfo Mejía. Transcripción: Samael Robledo (2016).
- *Carriel: Pasillo* (ca.1960) de Luis Uribe Bueno. Arreglo: Samael Robledo (2017).
- *Cumbiano* (1989) de Claudia Gómez. Arreglo: Cristian Tobón (2019).
- *Bambuco: A los hermanos Robledo* (2011) de Cristian Tobón.
- *Preludio* (2015) y *Sombra* (2019) de Cristian Tobón.
- *Impresiones: I. Amanecer* (2019) de Samael Robledo.

Las músicas tradicionales andinas y de la costa atlántica de Colombia, han hecho parte de nuestro entorno social y de nuestras historias como músicos, por lo que su inclusión en este trabajo como transcripciones y arreglos se debe a que son muestra de algunas de nuestras influencias musicales más cercanas, tanto desde lo geográfico como desde lo emocional y afectivo. A lo anterior, sumamos nuestras propias composiciones, que están también permeadas por las músicas

tradicionales colombianas, así como por influencias provenientes de las músicas populares de distintos lugares geográficos y la música clásica.

Para la contextualización y profundización en la comprensión de estas obras hemos propuesto tres aspectos que consideramos pertinentes, basados en experiencias de análisis planteadas por Zambrano-Rodríguez (2011) y Agudelo (2014), quienes a su vez tuvieron como referentes a La Rue, Dallin, Schwartz y Godfrey, Meyer y Roig-Francolí, los cuales ordenamos de la siguiente manera:

- Reseña biográfica del compositor: en la que se da cuenta de dónde y cuándo nació, dónde y con quién se formó, generalidades de su vida artística y lo que hace actualmente (en los casos pertinentes).
- Anotaciones generales sobre la obra: en las que se hace una breve contextualización de la composición y se habla de sus características principales, así como de las influencias estéticas que pueden ser rastreadas en ella.
- Aproximación analítico-descriptiva: En donde se da cuenta, según el contexto y las necesidades interpretativas, de aspectos inmanentes a la obra, como forma, *tempi*, métrica, ritmo, melodía, armonía, textura, dinámicas, timbre e instrumentación, así como su proceso de transcripción o arreglo (en las que aplique).

A lo anterior agregamos un punto más para cada obra, enfocado en el aspecto interpretativo:

- Montaje e interpretación: en el que se recoge lo dicho en los tres puntos anteriores para generar una interpretación informada, teniendo en cuenta las potencialidades sonoras y el contexto particular de cada obra.

Durante el proceso de montaje de este repertorio, hubo un constante diálogo desde nuestras aproximaciones, experiencias y tránsitos por diversos contextos sonoros (individuales y conjuntos), que nos permitió determinar la forma en que se interpretarían las obras; tomando en cuenta, desde sus primeras lecturas, asuntos relacionados con la exploración, comprensión y apropiación de las particularidades sonoras de cada una. Lo que además se encuentra relacionado con formas de hacer muy específicas de la técnica instrumental y que posibilitó la construcción de una propuesta interpretativa para cada pieza del repertorio.

Esta propuesta no solo se ve reflejada en nuestra interpretación en vivo, sino que también se expresa por medio de la autoobservación del proceso de creación y montaje musical, y en la edición de las partituras de cada pieza, que incluyen nuestras digitaciones y sugerencias interpretativas, las cuales giran en torno a la exploración de colores, dinámicas, efectos percusivos, armónicos, rasgueos, articulaciones y técnicas extendidas, con las que procuramos aprovechar al máximo las posibilidades del dúo de guitarras (McCallie, 2015; Biaggi y Pinheiro, 2016).

2.1. *Malvaloca: Danza* (ca.1913) de Luis A. Calvo. Transcripción: Samael Robledo (2017)

2.1.1. Reseña biográfica del compositor.

Luis A. Calvo (Gámbita, Santander, 1882 - Agua de Dios, Cundinamarca, 1945). Pianista y compositor. Tuvo una formación musical desde temprana edad en Tunja, donde fue cantante en el coro de algunos templos y miembro de la Banda Departamental de Boyacá. En 1905 se trasladó a Bogotá donde estudió en la Academia Nacional de Música (luego Conservatorio) y donde fue chelista de la orquesta de esta institución. Por esta época dio a conocer al público sus primeras composiciones, entre ellas *Anhelos (vals)*, *Intermezzo 1*, *Intermezzo 2 (Lejano Azul)* y *Malvaloca (danza)*, evidenciando un estilo musical que, con pocas variaciones de fondo, habría de predominar

en la mayoría de las piezas que escribió durante las tres décadas siguientes (Ospina-Romero, 2012; Tobón-Restrepo, 2005).

En 1916 se le diagnosticó la enfermedad de Hansen (lepra), por lo que se trasladó al pueblo de Agua de Dios, donde fue tratado y donde permaneció hasta el final de su vida, produciendo allí la mayor parte de su obra. Su catálogo de composiciones está conformado principalmente por piezas cortas para piano en una importante diversidad de ritmos, en su mayoría de índole popular. Entre vales, danzas, pasillos, canciones, bambucos, y otros varios géneros, compuso alrededor de 260 obras, e incluso, es probable que el número haya sido un poco mayor debido a las piezas que quedaron inéditas o que simplemente no dejaron rastro alguno. Su vida ha sido motivo de estudio al igual que sus obras, que han sido también muy interpretadas en el ámbito nacional (Ospina-Romero, 2012).

2.1.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Malvaloca fue compuesta alrededor de 1913 y es una de las piezas más representativas de Calvo, su nombre fue tomado de una obra de teatro español escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912. Del texto con que se grabó como canción en 1921 al parecer no hay rastro; sin embargo, como obra instrumental, ha sido de las más interpretadas y grabadas del catálogo del compositor, tanto en su versión original para piano como en distintas adaptaciones, por lo que es muy conocida por el público colombiano (Ospina-Romero, 2012).

Junto a otras obras de Calvo, esta pieza fue muy difundida entre la sociedad de la época, hecho por demás facilitado por su inclusión en diferentes publicaciones periódicas y por su utilización frecuente en fiestas y otros diversos eventos sociales cotidianos (Ospina-Romero, 2012). La

partitura que tomamos como base para la transcripción (Anexo 3) se encuentra localizada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia (Calvo, s.f).

En la mayoría de las obras de Calvo predominan los esquemas rítmicos característicos de los géneros que dominaban la escena de la música popular nacionalista en el interior del país durante las primeras décadas del siglo XX, lo cual se hace explícito en los subtítulos de las obras (Pasillo, Danza, Vals, etc.), en los acompañamientos y en las melodías. En su mayoría, las piezas que Calvo grabó y registró en noviembre de 1913, cuando hasta ahora despegaba en su carrera como compositor, estaban dentro de la línea que venían siguiendo músicos como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo, esto es, una preferencia por pasillos, bambucos y danzas. Entre estas primeras composiciones se encuentra *Malvaloca*, pieza melódicamente refinada y de innegable consistencia en el desarrollo de un discurso musical sencillo, pero sobradamente atractivo y afectivo (Ospina-Romero, 2012).

2.1.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta obra presenta una estructura A-B-A-C-A, más una introducción, con una duración total aproximada de 4:00 minutos, en notación proporcional² e isométrica³. Su tonalidad original es do sostenido menor y para la transcripción la transpusimos a mi menor.

² Notación proporcional: Técnica de escritura musical en pentagrama caracterizada por el empleo de figuras rítmicas. Esta forma de notación comenzó a desarrollarse a partir del siglo XIV con el nacimiento del Ars Nova y el compositor-teórico Philippe de Vitry. (Agudelo, 2014, p.93)

³ Notación isométrica (isometría): Organización rítmica en compases que mantienen una misma métrica. Ej. la métrica continua de 3/4 en el ritmo de vals. (Agudelo, 2014, p.93)

Tabla 1. *Estructura formal de Malvaloca: Danza*

Intro	A (x2)		B (x2)	
cc.1-8	subsección 1 cc.9-16	subsección 2 cc.17-24	subsección 1 cc.25-32	subsección 2 cc.33-40
A	C (x2)		A	
idem	subsección 1 cc.41-48	subsección 2 cc.49-56	idem	

El *tempo* de la obra está propuesto con la indicación *Moderato*, en compás 2/4, como es usual en las danzas colombianas, así como en las habaneras, milongas y tangos de la época, géneros con los que comparte una misma raíz rítmica. Su base de acompañamiento está determinada por una figuración de saltillo más dos corcheas, como característica principal, mientras que en las melodías hay un uso de variadas figuraciones con tresillos, síncopas y semicorcheas, que contrastan con la uniformidad rítmica del acompañamiento.

Las melodías están acompañadas por bloques rítmico-armónicos, que soportan su paulatino desenvolvimiento. En la introducción y la sección A se expone un motivo melódico de notas repetidas, que oscila entre las escalas menor natural y menor armónica (mi), al igual que en la sección B, que tiene un motivo distinto en figuras sincopadas. Entre tanto, en la sección C los motivos se construyen sobre la escala mayor del relativo (sol), con algunos cromatismos y notas cordales. El tratamiento armónico se caracteriza por el uso de acordes triádicos y de séptima. En la introducción, la relación entre el segundo grado en segunda inversión y el quinto grado, genera tensión y una sonoridad frígida (cc.1-8). Mientras que en las secciones A, B y C, hay un uso más convencional de acordes de la tonalidad y dominantes secundarias (cc.17, 19, 33-34, 42, 50).

La obra es principalmente homofónica, aunque los movimientos de voces de la armonía generan melodías secundarias, principalmente en el bajo (cc.25-28, 33-36), así como paralelismos por terceras y sextas (cc.11-12, 19-20), que enriquecen la textura. En cuanto a dinámicas, hay pocas indicaciones, la mayoría propuestas al inicio de cada sección (cc.1, 9, 25, 41), además de un *crescendo* en la sección A (cc.18-19) que podría ser replicado en las otras dos secciones; de modo que, esta carencia de indicaciones permite cierta libertad a los intérpretes para proponer sus propias dinámicas.

Al transcribir esta pieza fue necesario primero transponerla de la tonalidad original, do sostenido menor, a una tonalidad más idiomática en la guitarra, que permitiera el uso de cuerdas al aire y el aprovechamiento de un amplio registro de los instrumentos. Aunque previamente se contempló la opción de transponerla a re menor, con *scordatura* de la sexta cuerda de ambas guitarras en re, concluimos que era mejor hacer la transposición a mi menor, sin *scordatura*, ya que permite que las partes melódicas estén en un registro más agudo y tengan una sonoridad más cercana a la versión para piano. Los roles de melodía y acompañamiento fueron repartidos entre las dos guitarras por secciones, buscando generar diálogos y una obra más concertante.

A diferencia de lo anterior, se mantuvo el estilo de notación, así como las indicaciones dinámicas y de articulación propuestas en la edición para piano; sin embargo, fue necesario adaptar algunas partes para lograr una versión convincente en las guitarras y que estuviera lo más cerca posible a la original. Así pues, los aspectos que se modificaron están relacionados principalmente con octavación de notas y cambios en algunas disposiciones de acordes. Por ejemplo, transportamos una octava abajo las frases de la introducción (cc.1-8), para que pudieran caber en el registro de las guitarras, lo que a su vez generó la necesidad de modificar la disposición de los tres primeros acordes, buscando evitar cruzamientos de voces. Sin embargo, en otras partes conservamos las

disposiciones de los acordes, aunque se transportara la melodía una octava abajo (cc.25-40, 25-56), para mantener la conducción de voces propuesta por el compositor; por lo cual, se hace importante equilibrar estos pasajes en la interpretación, haciendo una diferenciación tímbrica y dinámica entre las guitarras.

2.1.4. Montaje e interpretación

Desde el principio del montaje, hemos propuesto un fraseo rítmicamente flexible en la introducción, lo que requiere mucha atención desde el acompañamiento, para que los acordes arpegiados coincidan con el primer tiempo de cada compás. Luego, en el resto de la obra hemos procurado romper esa flexibilidad inicial en pos de una rigurosidad rítmica que produzca la sensación de una pieza de baile, por lo que en los finales de sección buscamos realizar *ritardandi* muy sutiles, que no rompan esa idea rítmica.

En cuanto a dinámicas, hemos seguido las indicaciones del compositor en la introducción y la sección A, mientras que en las secciones B y C hemos propuesto nuestros propios desarrollos dinámicos, que cambiamos habitualmente en cada interpretación, proponiendo desde la parte melódica unas dinámicas que deben ser seguidas por quien acompaña y que por tanto no plasmamos en la edición de la partitura. De igual forma ocurre con las articulaciones, en las cuales damos vía libre a la repentización en cada interpretación. Así pues, es muy importante que quien tenga el rol del acompañamiento esté siempre muy atento a las dinámicas, articulaciones y colores que proponga quien lleva la melodía, siguiendo las ideas cambiantes que puedan surgir, lo cual posibilita un buen ensamblaje.

Esta pieza tiene un lugar importante dentro del repertorio incluido en este trabajo, ya que es la más antigua de todas las que hemos propuesto y da cuenta de un estilo musical muy popular a principios

de siglo XX en el interior del país, como muestra de la idea romántica de nacionalismo que imperaba en su época (Ospina-Romero, 2013). Además, al ser una obra de textura sencilla, nos permite la repentización en el escenario, desde los factores que describimos previamente, lo cual encontramos muy valioso para la propuesta que planteamos como dúo de guitarras.

2.2. *Pasillo y Bambuco* (ca.1945) de Adolfo Mejía. Transcripción: Samael Robledo (2016)

2.2.1. Reseña biográfica del compositor.

Adolfo Mejía (Sincé, Sucre, 1905 - Cartagena, 1973). Compositor, director, pianista y guitarrista. Sus primeras influencias musicales se pueden rastrear en la música de baile, los pasillos y bambucos colombianos, el jazz y el nacionalismo aprendido en el Conservatorio Nacional. En Nueva York, estuvo entre 1930 y 1932 participando de la actividad musical cercana a las emisoras y estudios de grabación de la NBC, la Columbia y la Victor, para después vincularse a la emisora Ecos del Tequendama, la primera fundada con ánimo de difusión de la música nacional. En el terreno de lo popular se destaca su canción *Cartagena* (1933), con texto de Leonidas Otálora; mientras que, en lo académico, ganó el premio nacional de composición Ezequiel Bernal con la pieza orquestal *Pequeña Suite* (1938), obra nacionalista en tres movimientos, basada en diferentes esquemas rítmicos y melódicos de la música tradicional colombiana (Bermúdez-Cujar,1999; Mejía, s.f).

En 1939, obtuvo una beca para continuar sus estudios musicales en Francia, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial no le permitió realizarlos. En 1945, regresó a Cartagena donde hizo parte de la Sociedad Musical Pro-Arte, encargada de realizar los Festivales de Música de Cartagena entre los años 1945 y 1963. En la década de 1950 fue director del Instituto Musical y de la Banda de la Marina, de esta época datan sus *Acuarelas Colombianas*, para orquesta de cuerdas, y sus

obras para piano, las cuales contienen piezas de inspiración posromántica, impresionista y nacionalista que incluyen esquemas rítmicos y melódicos de los géneros de la música tradicional colombiana. En 1970 obtuvo el Premio Nacional de Música y el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Cartagena. Su legado musical comprende más de 80 composiciones entre obras corales, sinfónicas, para piano, piano y violín, y canciones, así como algunos escritos y poemas (Bermúdez-Cujar, 1999; Mejía, s.f).

2.2.2. Anotaciones generales sobre las obras.

Pasillo y *Bambuco* hacen parte de la colección de obras para piano de Mejía publicadas por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias en 1990 (Anexo 3), y fueron escritas a mediados de los años cuarenta. Ambas, son muy conocidas dentro de la tradición de músicas andinas colombianas y suelen interpretarse como obras independientes, son representativas de dos géneros muy cultivados en esta región del país y en ellas el compositor “(...) logra crear una integración entre técnicas de composición propias de escuelas académicas con elementos característicos de la música regional colombiana” (Zambrano-Rodríguez, 2012).

En varias de sus piezas para piano, Mejía toma elementos convencionales de las músicas andinas colombianas, como las células rítmicas de acompañamiento de pasillos y bambucos, la construcción formal y algunas estructuras rítmico-melódicas y armónicas, que luego enriquece con el uso de cromatismos, contrapunto, intercambios modales, así como acordes con sonidos añadidos y cuartales. Las melodías tienen como base la frase de cuatro compases para su elaboración y en las que se salen de este esquema se observan procesos de extensión, mediante la repetición literal o elaborada, y aunque son mayormente homofónicas, con acompañamientos rítmicos en arpeggios, también poseen pasajes contrapuntísticos y politexturas (Zambrano-Rodríguez, 2011).

Mejía fue pionero en lo concerniente a la combinación de técnicas propias del posromanticismo, el impresionismo y el jazz con elementos propios de la música regional colombiana (Bermúdez-Cujar, 1999; Zambrano-Rodríguez, 2012). En cuanto a las influencias estéticas y el estilo compositivo usado por él, Zambrano-Rodríguez (2011) observa lo siguiente:

No se puede afirmar que en estas piezas haya rasgos estilísticos propios del compositor; estos estilos, más bien son típicos de los géneros populares o académicos en los que están inspiradas, es por eso que su escritura resulta ecléctica. Una característica que sí cabe anotar en estas composiciones es el hecho de que las progresiones armónicas de dos acordes seguidos, usados en los Preludios, Pasillos y Bambucos tienden a no repetirse, como si se aplicara una especie de principio de variedades, técnica de composición propia del renacimiento. (p.48)

2.2.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Pasillo y *Bambuco* tienen una duración de aproximadamente 9:00 minutos (5:30 y 3:30) en notación proporcional e isométrica, formalmente, el pasillo presenta una construcción A-B-A-C-A y el bambuco A-B-A. La tonalidad original de ambas es si menor.

Tabla 2. *Estructura formal de Pasillo*

A (x2)				B (x2)	
subsección 1 cc.1-8	subsección 2 cc.9-16	subsección 3 cc.17-24	subsección 4 cc.25-32(33)	subsección 1 cc.34-41	subsección 2 cc.42-49(51)

A	C (x2)				A
idem	subsección 1 cc.52-59	subsección 2 cc.60-67	subsección 3 cc.68-75	subsección 4 cc.76-83 (85)	idem

Tabla 3. Estructura formal de Bambuco

A (x2)		B (x2)			A
subsección 1 cc.1-16	subsección 2 cc.17-33(34)	subsección 1 cc.35-42	subsección 2 cc.43-50	subsección 3 cc.51-58 (59-70)	idem

Pasillo está escrito en 3/4 y presenta varias indicaciones de *tempi*: *Andante* (sección A), *Allegro* (sección B) y *Allegretto Cantabile* (sección C), lo que da una idea general de su carácter cambiante. Entre tanto, *Bambuco* se encuentra escrito en 6/8 y no presenta ningún tipo de indicación de *tempo*, por lo que queda a consideración de los intérpretes la elección de este, lo cual requiere cierta inmersión en la audición de distintos tipos de bambucos de la tradición colombiana, que además permita entender la forma en la que usualmente se acentúan las partes melódicas y las del acompañamiento.

El compositor se basa en los esquemas rítmicos característicos de pasillos y bambucos tradicionales, pero los refina con tratamientos contrapuntísticos, acompañamientos en arpeggios y conducciones de voces que no son comunes en las formas tradicionales andinas. Por otro lado, aunque las piezas se encuentran escritas en 3/4 y en 6/8, es evidente el uso generalizado de la hemiola y la sesquialtera en ambas, lo que genera en muchos pasajes impresiones métricas distintas a las escritas o impresiones métricas combinadas (*Pasillo* cc.1-8, 34-41, 52-63; *Bambuco* cc.6-7, 44-48).

Para las construcciones melódicas de las dos piezas el compositor utiliza estructuras convencionales, usando frases de cuatro compases como base para su elaboración, así como segundas voces en terceras y sextas (*Pasillo* cc.1-8, *Bambuco* cc.1-8). La mayoría de las melodías tienen un carácter lírico (*Pasillo* cc.52-67, *Bambuco* cc.45-49) y algunas son más bien rítmicas

(*Pasillo* cc.34-41, *Bambuco* cc.61-70), por lo que usa muchos movimientos por grado conjunto en lugar de saltos, que cuando aparecen suelen formar arpegios triádicos (Zambrano-Rodríguez, 2012). Además de lo anterior, las dinámicas son usadas para reforzar los clímax melódicos y para resaltar el lirismo particular de cada sección.

Por otra parte, la armonía de ambas piezas es mayormente triádica, principalmente en *Bambuco* en donde se utiliza un estilo de acompañamiento homofónico basado en arpegios; mientras que en *Pasillo* el compositor usa también acordes por cuartas y quintas (cc.4-5), paralelismos armónicos (cc.10-12) y mixturas modales (c.13). Las modulaciones son usadas para generar contraste, así pues, en el pasillo la sección A está en si menor, la sección B en re mayor y la sección C en si mayor; entre tanto, en el bambuco la sección A está en si menor y la sección B en re mayor. En la textura de estas piezas se evidencia el uso de contrapunto (*Pasillo* cc.34-48, *Bambuco* cc.35-38), homofonía (*P.* cc.84-85, *B.* cc.54-58), textura arpegiada (*P.* cc.52-63, *B.* cc.44-49), melodía gruesa (*P.* cc.64-68, *B.* cc.6-8) y politexturas (*P.* cc.8-11, *B.* cc.9-10), lo que da cuenta de una importante paleta de recursos compositivos (Zambrano-Rodríguez, 2012).

La transcripción, está pensada para que se interpreten el pasillo y el bambuco de manera continua, debido a su material temático similar; por lo cual, usamos *scordatura* en re para la sexta cuerda de ambas guitarras y mantuvimos la tonalidad original en ambas piezas, aunque fue necesario hacer algunos ajustes. Así pues, intercambiamos varias voces entre los dos pentagramas, que difieren de las versiones para piano, por ejemplo: en *Pasillo*, entre cc.1-8 y cc.17-24 fue necesario juntar melodía y bajos en la primera guitarra, con cambios de octavas en ambas partes; mientras que la segunda guitarra hace los acordes sincopados del acompañamiento, en una reducción armónica compuesta por notas naturales y armónicos, manteniendo así el efecto de campanas que originó el nombre con que se conoce coloquialmente: *Pasillo de las Campanas*. En *Bambuco*, hicimos algo

similar entre cc.34-38, al trastocar la distribución de las partes que originalmente planteó Mejía, de modo que la melodía por terceras quedó ubicada en la segunda guitarra, mientras que en la primera dispusimos todo el entramado polirítmico que la rodea.

En cuanto a las bases de acompañamiento en ambas piezas, mantuvimos las estructuras de acordes arpegiados y contramelodías propuestas por el compositor, lo cual es muy idiomático de la escritura pianística, ya que los usos de rasgueos en bambucos y pasillos son más comunes a la guitarra o al tiple, y nos interesaba llevar a las guitarras lo que Mejía propone como acompañamiento desde el piano. Este proceso cuidadoso de lo propuesto por el compositor implica más una labor de transcripción que de arreglo, aunque en el proceso de adaptación, hicimos que la melodía y el acompañamiento se intercambiaran por secciones entre los dos instrumentos, buscando hacer más concertantes las dos piezas y generar un mayor diálogo entre las partes, lo cual, en definitiva, termina enriqueciendo la transcripción y la posterior propuesta interpretativa.

2.2.4. Montaje e interpretación

Desde las primeras lecturas, planteamos la importancia de aprovechar en estas piezas las posibilidades tímbricas y de articulación de las dos guitarras para lograr distintos efectos en algunos pasajes. En *Bambuco* usamos un efecto de *pizzicato* en la segunda repetición de la sección B (cc.34-41), para diferenciarla de la primera y generar contraste, además en la misma sección (cc.51-66) utilizamos armónicos artificiales, buscando orquestar el juego rítmico de acentuaciones propuesto por el compositor y añadimos las sugerencias *sul ponticello* (cc.52-53, 63-64), *sul tasto* (cc.65-66) y *normal* (cc.54-57, 67-70), para variar un pasaje con frases repetitivas y resaltar la mixtura modal del c.66. Antes de las resoluciones sincopadas de las frases (característica muy común de los bambucos) usamos algunos *glissandi* para conseguir una mejor articulación en las

melodías dobles, de intervalos de tercera y sexta, acercándonos además a una forma de articulación muy usada en bambucos tradicionales (cc.7, 13, 15, 19, 23, 25).

En *Pasillo*, desde la interpretación empleamos distintos recursos colorísticos, que no añadimos literalmente a la partitura debido a su sutileza y que se pueden evidenciar en el uso de determinadas cuerdas para algunos pasajes melódicos (cc.9-12, 52-62, 84-85), o en recursos técnicos que implican unas sonoridades muy concretas, por ejemplo: al inicio de la pieza (cc.1-8), en dónde, de la necesidad de poner la mano cerca de los trastes para realizar los armónicos artificiales de la segunda guitarra, se genera un timbre que contrasta con el pasaje siguiente (cc.9-16), en el que las dinámicas propuestas por el mismo compositor (*forte, fortissimo*) invitan a buscar un color distinto, que resaltamos desde la digitación con el uso de cuerdas al aire en la primera guitarra y un sonido brillante sobre los entorchados de la segunda.

Como quisimos interpretar estas dos piezas de forma consecutiva, hemos procurado contrastar sus *tempi*, por lo que, para el bambuco, que no tenía ninguna indicación inicial de velocidad, hemos propuesto un *tempo* más ágil (negra con puntillo=100) del que usualmente proponen la mayoría de los intérpretes, el cual se complementa muy bien con el pasillo, que lo tocamos en un *tempo* más lento. *Pasillo* y *Bambuco* representan los dos aires tradicionales más cultivados de la región andina colombiana en gran parte del siglo XX y son muestra de una manera muy equilibrada de combinar las músicas populares con influencias del romanticismo y el impresionismo europeos, lo que es significativo para nosotros como músicos que nos hemos formado en ambas tradiciones.

2.3. *Carriel: Pasillo* (ca.1960) de Luis Uribe Bueno. Arreglo: Samael Robledo (2017)

2.3.1. Reseña biográfica del compositor.

Luis Uribe Bueno (Salazar de las Palmas, Norte de Santander, 1916 - Medellín, 2000). Compositor, arreglista, multi-instrumentista y director. Se formó en sus primeros años con Luis Mortolli, Lorenzo Rivera, Manuel Espinel y Pablo Tarazona. Hizo parte del trío Los Norteños, con el cual se presentó en importantes estaciones de radio de Bogotá, donde posteriormente estudió con Egisto Giovanetti y José Rozo Contreras. En esta ciudad hizo también parte de agrupaciones como el Quinteto Luis A. Calvo y las orquestas de Rafael Bolívar y Lucho Bermúdez. En 1948 se radicó en Medellín, donde fue director artístico de Sonolux y del Departamento de Extensión Cultural de Antioquia, desde estos cargos ejerció una importante influencia en el movimiento de la música andina colombiana. Durante su labor en Sonolux se registró un catálogo musical de más de cinco mil grabaciones y ayudó a consolidar la carrera musical de numerosos artistas nacionales (Moncada-Esquivel, 2016; Tobón-Restrepo, 2015).

Es autor de unas seiscientas obras con inclinación nacionalista y que comprenden canciones, música para orquesta sinfónica y ensambles instrumentales, así como numerosos arreglos para estudiantinas, bandas, coros y pequeños conjuntos. Entre sus canciones sobresalen *Llámame, Te extraño, Eres mi amor*, entre otras. En el campo de la música instrumental, se destacan sus piezas sinfónicas: *Caimaré, El Cucarrón, Pajobam, El Duende* y la pequeña suite *Tierra Antioqueña*; así como las obras: *Bandolita, Corazonada y Torbellino Santandereano*, para trio andino colombiano. Sus composiciones ocuparon los primeros lugares en el Concurso de Música Colombiana de Fabricato (1948, 1949, 1950 y 1951) y el Festival Mono Núñez (1991 y 1992), entre otros. En

1996 la Universidad Adventista de Medellín le concedió el título *Honoris causa* en educación musical (Moncada-Esquivel, 2016; Tobón-Restrepo, 2015).

2.3.2. Anotaciones generales sobre la obra.

El pasillo *Carriel* fue compuesto cerca de la década del sesenta y grabado en la siguiente década en Sonolux por un conjunto instrumental que lleva el mismo nombre de su autor, es una pieza de novedosa exploración tímbrica y una muestra de la virtud con la que Uribe Bueno congenia la sonoridad de las cuerdas pulsadas con los instrumentos de viento, lo que podría ser sintetizado como la fusión entre estudiantina y banda de vientos. La pieza hace parte del disco titulado Nuevos Conceptos para la Música Colombiana, que se caracteriza por una búsqueda de lo novedoso en la “música colombiana”, expresión que en esa época se asociaba directamente al conjunto de géneros musicales que mayoritariamente se desarrollaron en la zona andina del país y que en efecto son los que priman en el disco, conformado mayormente por pasillos y bambucos de compositores como León Cardona, Tomás Burbano, Diego Estrada y el mismo Uribe Bueno (Perilla, 2014).

Los manuscritos y una versión digitalizada de la obra se conservan en el Fondo de Investigación y Documentación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia (Anexo 3), donde se puede constatar la forma de escritura que solía usar el compositor: sin partitura orquestal, sólo partichelas y una partitura guía (para el director), que contiene las melodías principales y su distribución instrumental, así como la estructura formal de la obra. En estas, el compositor propone una instrumentación que tiene una distribución melódica entre las maderas (saxos altos, flautas), los metales (trompetas) y las cuerdas pulsadas (bandolas), acompañadas de principio a fin por una base rítmico-armónica en instrumentos de cuerda (tiples, guitarra eléctrica, contrabajo) y percusión (pandereta).

Consciente de las nuevas tendencias en el rock y el jazz, más las novedades de instrumentos eléctricos como el bajo, la guitarra y los sintetizadores, hicieron de Uribe Bueno un músico experimental tanto desde lo compositivo como desde lo organológico (Moncada-Esquivel, 2016; Perilla, 2014). Alejandro Tobón (como se citó en Alcaldía de Salazar de las Palmas, s.f) menciona que Luis Uribe Bueno fue un compositor innovador de la música andina colombiana, en tanto que rompió los esquemas de la tradición, pero sin perder la tradición, al proponer nuevas maneras de acercarse a la música andina colombiana con la inclusión en sus obras de elementos como el cromatismo, la ampliación de los círculos armónicos y las armonías agregadas, que le dieron un color y un sabor significativo a sus obra.

2.3.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La pieza tiene una duración aproximada de 3:30 minutos, en notación proporcional e isométrica. Estructuralmente, tiene tres secciones organizadas en forma A-B-A-C-A. Su tonalidad es si bemol.

Tabla 4. *Estructura formal de Carriel: Pasillo*

A		B	
subsección 1 cc.1-16	subsección 2 17-31	subsección 1 32-55	subsección 2 56-81

A	C (x2)		A
idem	subsección 1 82-97	subsección 2 98-105	idem

Carriel está en compás 3/4 y no presenta indicación de *tempo* en los manuscritos, sin embargo, de la grabación que aparece en Nuevos Conceptos para la Música Colombiana se deduce un *tempo* ágil, de pasilloailable, fiestero. En cuanto al ritmo, de las partichelas autógrafas se infiere un

manejo convencional del acompañamiento, ya que en los instrumentos rítmico-armónicos (tiple y guitarra eléctrica) solo aparece el cifrado, más algunos *obligati* rítmicos en algunos pasajes, y en el bajo se mantiene la fórmula de dos corcheas más silencio, común de los pasillos fiesteros tradicionales; todo lo cual, se comprueba en la grabación hecha por Uribe Bueno.

La mayoría de sus melodías se caracterizan por ser diatónicas, con arpegiaciones y movimientos conjuntos, y por empezar con un silencio de corchea en el primer tiempo del compás, seguido de un movimiento continuo de corcheas que termina en el tiempo tres, rasgo también común en muchos pasillos. Armónicamente, sobre la tonalidad de si bemol menor en las secciones A-B y mi bemol en C, el compositor propone un cifrado de acordes triádicos y de séptima, con relaciones funcionales como I II V e interdominantes, que complementa con algunos pasajes sobre notas pedal en la parte B; lo cual, se da dentro de una textura que es principalmente homofónica en toda la pieza.

Es posible afirmar que el aporte más original de esta obra está en su propuesta tímbrica, debido a la combinación instrumental poco convencional con la que el compositor experimenta: bandola, tiples, guitarra eléctrica, flautas, saxofones altos, trompetas, pandereta, y contrabajo; distribuyendo las partes melódicas entre los instrumentos de viento y la bandola, que están permanentemente acompañados por tiples, guitarra eléctrica, pandereta y contrabajo.

En el arreglo realizado por nosotros, nos permitimos dialogar con la versión inicial del compositor, manteniendo invariables algunos aspectos y variando otros. De manera que, en cuanto al *tempo*, hemos propuesto una medida metronómica de blanca con puntillo=70, que se aproxima al de la grabación previamente mencionada. En el acompañamiento, variamos las formas propuestas en la pieza original con otros ritmos similares de pasillo (cc.18-23) y joropo (cc.3-11), hemiolas (cc.33-

38) y figuraciones basadas en la imitación melódica (cc.83-93); las cuales, se complementan con *tutti* orquestales sincopados (cc.12-14) y pasajes que suspenden por momentos la fluidez rítmica de la pieza (cc.15-16), que estaban presentes en la versión inicial. También, agregamos algunas dinámicas, en las que tomamos las pocas indicaciones originales del compositor y las ampliamos considerablemente.

Extendimos el concepto armónico planteado por Uribe Bueno sin ir muy lejos en cuanto a notas agregadas, solo añadimos séptimas y sextas a algunos acordes y jugamos con las conducciones de voces de las inversiones (cc.1-7, 12-13, 41-47, 49-55, 65-71, 98-105), también ampliamos desde la armonía funcional, las relaciones V-I usando más interdominantes y sustituciones (cc.8, 24, 33-39); además, agregamos algunas ideas contrapuntísticas que enriquecieron la textura de la pieza (cc.57-63, 82-93), así como segundas voces por intervalos consonantes (cc.2, 19-23, 54-55, 78-79) y disonantes (cc.15-16, 80-81)

Conservamos la tonalidad original (si bemol) y bajamos la mayoría de las melodías a la octava de la guitarra, excepto las del final de la sección C (cc.86-105), que se hicieron en la octava original para evitar cruzamientos con el contrapunto que elaboramos para esa parte. Además, intercalamos las melodías en ambas guitarras durante toda la pieza, para generar diálogos y mantener esa idea de música concertante que atraviesa toda nuestra propuesta.

Finalmente, debido a la búsqueda tímbrica de la pieza original, buscamos en el arreglo para guitarra, usar recursos colorísticos como *pizzicati* (cc.17-23, 32-39), y *sul ponticello* (cc.12-17, 28-30, 80-81), para generar una diversidad tímbrica que de alguna forma se acerque a la propuesta inicial. Lo cual, estuvo reforzado por las elaboraciones rítmicas que buscamos variar en el

transcurso de toda la obra, en las que usamos reiterados rasgueos como recurso de acompañamiento (cc.1, 8-11, 14-15, 24-27, 30-31, 49-55, 73-77, 97-105).

2.3.4. Montaje e interpretación.

Durante el montaje, el arreglo cambió en varios aspectos, con la proposición de ideas que terminaron plasmadas en la partitura, por ejemplo: al inicio de la sección B (cc.32-39) se pensó primeramente en distribuir la secuencia melódica en las dos guitarras (como lo hace Uribe Bueno con la bandola y los vientos), lo que terminó fragmentando la dinámica y el fraseo, así que optamos mejor por mantener toda la melodía en una guitarra y hacer el acompañamiento en la otra. También, fue durante el montaje que se generaron ideas secundarias de acompañamiento para las repeticiones de algunos pasajes (cc.19-23, 56-63), todo lo cual estuvo mediado por la idea de variedad que tuvimos desde un inicio y buscando evitar la monotonía.

De igual forma, en la primera sección usamos digitaciones de dobles cuerdas para los intervalos de tercera en las melodías (cc.5-7, 20-23), buscando una articulación similar a la de los requintos y bandolas que interpretan este tipo de músicas de forma tradicional. También reforzamos el efecto de *tutti* orquestal en los pasajes de enlace entre subsecciones (cc.12-13), en los que además de la dinámica *forte* agregamos un timbre muy brillante (*sul ponticello*), con el que procuramos imitar el sonido de las trompetas y los saxos de la versión original. Mientras que en la sección C, fuimos muy cuidadosos con articular de manera similar en cada guitarra, para poder lograr unas buenas imitaciones en los pasajes contrapuntísticos (cc.82-93).

Así pues, desde la interpretación, buscamos lograr una pieza de carácter alegre, que se relacione con la idea del pasillo fiestero, y que a la vez muestre lo colorido de una música que fue creada desde la exploración tímbrica. En consecuencia, propusimos un *tempo* rápido, con timbres y

dinámicas cambiantes, rasgueos precisos y filigranas bien articuladas, que resalte dicho carácter y que a su vez sea virtuosístico, como en las músicas de concurso, de las que Uribe Bueno fue uno de los principales representantes. Por lo cual, esta pieza ocupa un lugar en el repertorio que nos da la posibilidad de llevarla a escenarios de concurso y espacios abiertos, lo que además nos permite llegar a un público más amplio y diverso.

2.4. *Cumbiano* (1989) de Claudia Gómez. Arreglo: Cristian Tobón (2019)

2.4.1. Reseña biográfica de la compositora.

Claudia Gómez (Medellín, 1952-). Cantante, guitarrista y compositora. El primer estímulo en el desarrollo de su carrera musical surgió de su abuelo Enrique Suárez, flautista y cofundador de Jazz Nicolás, la primera banda de jazz en Medellín, y su madre Ángela Suárez, cantante que grabó ocho proyectos discográficos en la década de 1970. Comenzó a tocar guitarra a los doce años de manera autodidacta, hasta que llegó a California en la década 1980, donde, además de trabajar durante quince años en la escena musical nacional e internacional, obtuvo su Pregrado en Músicas Improvisadas de la Universidad Estatal de San José (1996). Luego, realizó una Maestría en Artes en el Instituto Superior de Artes de La Habana, Cuba (2004-2006).

Tiene ocho trabajos discográficos en el mercado internacional: *Claudia Canta Brasil* (1989) *Salamandra* (1992), *Tierradentro* (1996), *Vivir Cantando* (2000), *Majagua* (2004), *Arropáme que tengo frío* (2009), *Tal Cual* (2010) y *De Amores Profundos* (2015). *Majagua* fue considerado una de las mejores producciones discográficas de la década del 2000 en Colombia. Su trabajo *Arropáme que tengo frío*, lanzado en enero de 2010, fue proyecto ganador de la Tercera Convocatoria de Estímulos al Talento Creativo de Medellín. Su más reciente trabajo *De Amores*

Profundos (2015), también obtuvo reconocimiento del Ministerio de Cultura como una de las tres mejores producciones discográficas de Colombia en 2014-2015.

Como compositora, fue ganadora del primer premio en el Festival de Composición José A Morales (2012) y en el festival del Pasillo de Aguadas (2013) También obtuvo segundo premio en el Festival Mono Núñez como compositora y como intérprete. Ha escrito la música para dos documentales: *Historias No contadas* y *Desde Diversas Orillas*, producidos por el INER y la Universidad de Antioquia, en 2008 y 2009. En febrero de 2006 obtuvo la Gaviota de Plata como mejor intérprete de folclor latinoamericano en el Festival de la Canción Viña del Mar, Chile. Actualmente se desempeña como cantante y guitarrista interpretando jazz, música popular latinoamericana y sus propias canciones; además, desde 2014, es profesora del programa Canto Popular de la Universidad de Antioquia.⁴

2.4.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Cumbiano fue compuesta en San Francisco (EU) en 1989 y es la segunda canción de Claudia Gómez después de *Recuerdos de Medellín*. Alude a la cercanía que la compositora tuvo desde niña con la costa atlántica colombiana, a través de familiares que se relacionaban con el baile de esa región, y sobre todo a la admiración que ha tenido por la canción *La Pollera Colorá*, que se evidencia en la primera estrofa de *Cumbiano*: “Es la negra soledad, que me brindó la inspiración” (Gómez, 2019). La letra revive los paisajes y momentos que vivió con los gaiteros en San Jacinto, las papayeras y el ritual de la cumbia en la noche, cantando alrededor del fuego (Anexo 3).

La canción nace de forma intuitiva con la frase: “Yo me levanto cantando, sintiendo el sabor de esta cumbia”, que fue la parte esencial para determinar la melodía, el ritmo y el tema. Los motivos

⁴ Reseña suministrada por Claudia Gómez (2019). Revisión nuestra.

usados son resultado del interés por músicas que Claudia reencontró, en un viaje realizado en los años 80 a la costa atlántica para investigar y relacionarse con músicos de la región. Sus acordes reflejan un profundo conocimiento de la armonía proveniente del jazz, que venía aprendiendo con músicos cercanos a ella en San Francisco; más adelante, después de sus estudios en armonía, descubre que su canción es una pieza modal (mixolidia) como muchas otras cumbias, las cuales están muy permeadas por músicas indígenas y africanas, lo cual ella considera es una característica importante de la misma (Gómez, 2019).

Además de las influencias mencionadas, hay además aspectos rítmicos de la música cubana en *Cumbiano*, la forma en que Claudia se acompaña con la guitarra es un ejemplo de apropiación, no solo del ritmo de cumbia, sino también de los *tumbaos* cubanos. Otra influencia importante es la música brasileña y en especial el baião, la autora explica que una de las secciones de la canción está fuertemente permeada por este ritmo, mencionando también como referente a Hermeto Pascoal con quien compartió personalmente y a quien resalta como alguien muy influyente en su música. Todo lo anterior, se debe a que en su estancia en los Estados Unidos interpretó mucha música con personas provenientes de aquellos países, por lo que podría considerarse que *Cumbiano* es el resultado de la convergencia de todas estas diferentes tradiciones musicales en una canción (Gómez, 2019).

2.4.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta pieza tiene una estructura A-B, más una introducción y una coda, en notación proporcional e isométrica, con una duración aproximada de 4:00 minutos. Se encuentra en si mixolidio.

Tabla 5. *Estructura formal de Cumbiano*

Intro		A			
subsección 1 cc.1-9	subsección 2 cc.10-16	subsección 1 cc.17-33	subsección 2 cc.34-48	subsección 3 cc.49-65	subsección 4 cc.66-80

B				Coda	
subsección 1 cc.81-97	subsección 2(x2) cc.98-105 (106)	subsección 3 cc.107-112	subsección 4 cc.113-141	subsección 1 cc.142-156	subsección 2 cc.157-173

La partitura guía de *Cumbiano* (Anexo 3) está en compás 4/4 y no presenta indicación de *tempo*, no obstante, del trabajo discográfico Majagua (2004) y de la versión que Claudia hizo para un programa de televisión estadounidense en 1992, se deriva un *tempo* bailable y cadencioso. La guitarra, es un elemento central en la construcción rítmico-armónica de ambas versiones, ya que en ella se desarrolla la base de acompañamiento, con un entramado sincopado que es apoyado por los demás instrumentos en la versión de estudio y que aparece sin ningún apoyo extra en la versión en vivo.

En las melodías, sobresale el uso continuo de contratiempos y síncopas, así como su construcción sobre notas cordales, con arpegiaciones de acordes de séptima y una sonoridad predominantemente mixolidia. Armónicamente, la partitura guía presenta un cifrado que se caracteriza por el uso continuo de acordes dominantes con distintas extensiones y que se mueven paralelamente entre ellos, con interrelaciones modales que generan una atmósfera ambigua de tensión y reposo.

La textura de la pieza es homofónica y polirrítmica, y sus dinámicas se dan de distinta forma en cada versión, por lo que se entiende que en la guía escrita no se indique ninguna. De manera

similar, la instrumentación usada en las dos versiones de referencia varía considerablemente, por lo que la interpretación en vivo se sustenta sólo con la voz y la guitarra, mientras que en la grabación incluida en *majagua* dispone de una plantilla que incluye: guitarra, bajo, tiple, trombón, percusión y voces.

Para el proceso de arreglo, aunque contamos con la guía proporcionada por la compositora, que incluye la estructura de la canción, la melodía y la armonía; fue necesario acudir a las grabaciones, que sirvieron para comparar y agregar elementos de ambas versiones. La forma en que realizamos el arreglo fue usando permanentemente la guitarra; es decir, no se hizo directamente en el papel, sino que con el instrumento en mano se comprobó continuamente la sonoridad mientras se escribía. Para esto, se usó un *looper*, buscando no recurrir continuamente a los dos instrumentistas y más bien, con una sola guitarra, representar ambos roles.

La pieza se conservó en el mismo modo (si mixolidio) de las grabaciones y la partitura guía, a lo que agregamos una indicación de *tempo* (blanca=100) que se deriva de las versiones de Claudia. También, a la marcación métrica original (4/4), añadimos un cambio a 11/8 entre cc.107-112, que fue tomado de la versión en vivo, y agregamos una base rítmica de acompañamiento, que resultó de la combinación de los diferentes instrumentos que intervienen en la grabación de estudio. Las partes melódicas las mantuvimos inalteradas y añadimos segundas voces por octavas (cc.9-16, 32-33), sextas (cc.17-20, 49-52) y terceras (cc.21-24, 53-56), así como acordes por movimiento paralelo (cc.37-39, 69-70) y directo (cc.34-36, 42-44).

Armónicamente, propusimos un tratamiento que conserva las ideas iniciales de acordes con notas agregadas (cc.10-33, 98-105) y las extiende con acordes cuartales (cc.1-9, 66-70), adicionando también algunas tensiones extras (cc.42-48, 1-9), sin cambiar el característico uso de acordes

dominantes de toda la parte A, y de manera similar, en la sección B, mantuvimos el uso combinado de acordes menores (cc.82-83), mayores (cc.84) y dominantes (cc.85-89).

Adicionalmente, construimos dos motivos rítmico-armónicos que funcionan como ostinato en la introducción (cc-1-9) y la parte A (cc.10-33), a lo que se suman pasajes mayormente homorrítmicos (cc.34-48, 66-80), que dan paso a una parte B, en la que se usa para los acompañamientos una variación del segundo ostinato (cc.82-97), más un *tumbao* (cc.95-106, 113-140), tomado de lo que propone la compositora en las dos versiones de referencia, en dónde además hay un espacio para la improvisación con percusión, emulando lo que hacen los tambores en cumbias tradicionales.

2.4.4. Montaje e interpretación

En las primeras fases del montaje, fue necesario digitar de manera similar en ambas guitarras la base de acompañamiento propuesta, en busca de generar una articulación en la que se resalte la línea del bajo y permita cierta fluidez técnica. Asimismo, en las partes melódicas homólogas usamos las mismas digitaciones, con el propósito de obtener una mejor cohesión en los fraseos y articulaciones. También, debimos practicar conscientemente los desplazamientos rítmicos y las acentuaciones que estos generan, teniendo en cuenta las bases percusivas comunes en muchas cumbias tradicionales.

Estas bases rítmicas de percusión fueron de utilidad para que, desde el montaje, pudiéramos proponer unas secciones percutidas en las maderas de la guitarra (cc.81, 98-106, 156) buscando imitar principalmente el sonido del llamador y el alegre. También, desde la improvisación fuimos construyendo unos solos que luego escribimos en el arreglo; de igual forma, en cuanto a las dinámicas, planteamos un manejo que, con el incremento de la complejidad textural, nos

permitiera ir creciendo también en la intensidad sonora, lo que genera varios puntos climáticos hacia el final de cada sección y acentúa el carácter de las partes melódicas, todo lo cual, quedó igualmente reflejado en la edición propuesta.

Por último, decidimos incluir esta pieza en el proyecto, debido al dinamismo y la variedad que consideramos podría darle al repertorio del dúo, además, porque no teníamos dentro de este algo que evocara las músicas de la región caribeña. Claudia, a parte de su auténtica voz, es una excelente guitarrista y por lo tanto fue fácil percibir en su forma de acompañarse, que la canción se podía llevar al formato de dúo de guitarras sin muchas dificultades, es decir, ya estaban muchas cosas resueltas idiomáticamente. Sin embargo, aunque en el arreglo buscamos continuar con la línea de influencias de la compositora, estas se encuentran mezcladas también con las nuestras, lo cual se refleja en la manera en que expandimos la armonía, las disonancias y el ritmo; agregando notas fantasmas, cambios de ritmos, dinámicas, e intercambios entre las partes melódicas y de acompañamiento, y que finalmente, termina generando una nueva versión.

2.5. *Bambuco: A los hermanos Robledo (2011) de Cristian Tobón*

2.5.1. Reseña biográfica del compositor.

Cristian Tobón (Medellín, 1987-). Guitarrista, arreglista y docente. En el año 2014 obtuvo su título como guitarrista clásico, bajo la tutoría de León Darío Echeverry en la Universidad de Antioquia, donde además adelantó sus estudios de maestría. Ha recibido clases maestras con Johan Fostier, André Rodrigues, Judicaël Perroy, Gabriel Bianco, Petr Vit, José María Gallardo, Pavel Steidl, Zoran Dukić, entre otros. Se ha desempeñado tanto a nivel solista como en agrupaciones, con quienes ha realizado grabaciones y conciertos en el país y en el exterior. En el 2013 fue uno de los ganadores del concurso de interpretación (categoría solistas) de la Universidad de Antioquia.

También, fue seleccionado con el Dúo Robledo Tobón para realizar varios conciertos en la serie Jóvenes Intérpretes del Banco de la República (2014) y en la Semana de la Guitarra (2015), con este ensamble ha realizado decenas de conciertos en Colombia y es con el que mayormente se ha desarrollado artísticamente hasta la actualidad.

Ha grabado dos discos con otras agrupaciones, el primero fue en el año 2012 con el Trío Aguadulce, un trabajo enfocado en la interpretación de música andina colombiana con composiciones y arreglos de Gustavo Díez; el segundo fue en el año 2017 con la agrupación Debarro, con la cual hizo al año siguiente varias presentaciones en la ciudad de Boston (EU), incluyendo la realización de un taller de música latinoamericana en Berklee College of Music, el disco incluye varios arreglos y una canción de su autoría. Actualmente se desempeña como docente de guitarra y correpetición en la Universidad de Antioquia, cargo en el que además arregla e interpreta diferentes géneros populares latinoamericanos y de otras latitudes, todo lo cual se ve reflejado en sus arreglos y composiciones para el Dúo Robledo-Tobón.

2.5.2. Anotaciones generales sobre la obra.

En el año 2011 hicimos un pequeño video documental para un trabajo académico de la universidad en el que entrevistamos al papá y a los tíos de Samael, músicos empíricos y talentosos que interpretan músicas tradicionales de la región andina colombiana con voces, requintos y guitarras. *Bambuco* es una obra creada como homenaje a sus familiares e interpretada exclusivamente por el Dúo Robledo-Tobón, en esta se busca mostrar la alegría de ese compartir entre los que estuvimos presentes aquella tarde que dedicamos a charlar y hacer música.

Uno de los intereses con esta pieza fue el de despertar espontaneidad en el dúo, ya que en el momento de componerla contábamos mayormente con repertorio clásico, por lo que la cercanía

que tenemos con el bambuco nos podía permitir cierta libertad al interpretar. Su proceso de creación inició con la elaboración del primer motivo melódico; después, con guitarra y papel en mano, fue fundamental tener un cifrado con los acordes pilares para ir amoldando la melodía y luego ir adicionando otros recursos, en una exploración de cromatismos, melódicos y armónicos, así como intercambios modales. Aunque se ha construido una propuesta interpretativa clara para la obra, no ha sido un inconveniente la idea de agregar nuevas dinámicas, rasgueos o articulaciones de manera espontánea cada vez que la tocamos.

León Cardona, José Revelo, Gustavo Díez y Martín Toro, son algunos referentes para su creación, ya que tienen un estilo de composición similar al buscado en esta pieza, sin embargo, de ellos no conocemos obras originales para dúo de guitarras. Además de los anteriores compositores, fue también importante la influencia de agrupaciones como: el Brasil Guitar Duo y el Dúo Assad, quienes adicionaron a sus repertorios músicas con ritmos tradicionales de su país, en composiciones hechas por ellos mismos.

2.5.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta pieza tiene una duración aproximada de 3:00 minutos, en notación metronómica⁵, proporcional e isométrica. Formalmente tiene una estructura A-B-C-A-B-C, con una introducción, un puente previo a la reexposición de la pieza y una coda. Su tonalidad es mi menor.

⁵ Notación metronómica: Escritura basada en la medición del tiempo a través de la relación con el metrónomo mediante su relación con la unidad de pulso. Ej. (negra=80). (Agudelo, 2014, p.93)

Tabla 6. Estructura formal de Bambuco: A los hermanos Robledo

Intro	A (x2)		B		C
cc.1-3	subsección 1 cc.4-11	subsección 2 cc.12-19 (20-27)	subsección 1 cc.28-39	subsección 2 cc.40-53	subsección 1 cc.54-69
C	Puente	A (x2)	B	C	Coda
subsección 2 cc.70-77	cc.78-85	idem	idem	idem	cc.86-94

El *tempo* de la obra es de negra con puntillo=140, en compás de 6/8, como es común en la escritura de bambucos. Rítmicamente presenta variadas formas de acompañamiento sincopado, en el que es frecuente el desplazamiento de los acentos del compás hacia tiempos débiles, además de un constante uso de hemiolas, combinando figuraciones en 6/8 con una marcación 3/4 en el bajo, algo habitual en la mayoría de los bambucos populares.

Melódicamente, la obra gira en las secciones A y B en torno a la escala de mi menor melódica y armónica, aunque las alteraciones cromáticas en A funcionan como notas de paso, mientras que en B surgen de la armonía. En la sección C se usa la escala de sol mayor (relativo), más cromatismos que funcionan de las dos formas ya mencionadas. El motivo principal, que se desarrolla en todo el bambuco, inicia con un silencio de corchea (hipo del bambuco) como elemento estructural, para luego dar paso a movimientos ascendentes y descendentes de corcheas, este se presenta al inicio de la sección A (cc.6-7) y se desarrolla con distintas variaciones en el resto de la obra.

El tratamiento melódico-armónico no es algo distinto de lo que se escucha en muchos bambucos actuales, más bien sigue una línea trazada por aquellos que han explorado la armonía funcional en las músicas populares colombianas, con el uso de acordes con extensiones (cc.1-19), sustituciones

tritonales (cc.28-34) y mixturas modales (cc.36-38). La pieza es principalmente homofónica y las melodías se distribuyen entre ambas guitarras, con algunos pasajes contrapuntísticos en el bajo (cc.10-12, 21-24, 35-36). Las dinámicas en la partitura están estrechamente relacionadas con el contorno melódico y las tensiones armónicas, buscando resaltar sus diversas particularidades.

Esta es una pieza técnica y musicalmente realizable, ya que se creó desde el instrumento, tiene un uso de acordes habituales de la armonía funcional y melodías cómodas de realizar, siempre dentro del rango posible de la guitarra. En un principio, el manuscrito no tenía una distribución melódica entre los dos instrumentos, ya que, por asuntos de practicidad, se escribió la melodía en la guitarra uno y el acompañamiento en la guitarra dos; no obstante, el interés por equilibrar las partes hizo que posteriormente se redistribuyeran en ambas guitarras.

2.5.4. Montaje e interpretación

El primer manuscrito de la obra se terminó en el año 2011, a partir de ese momento tuvo cambios significativos que se fueron dando paulatinamente. Uno de los primeros aspectos modificados, fue precisamente el de la distribución de la melodía, ya que, para lograr mayor equilibrio, se intercambiaron las partes melódicas por subsecciones. También, hay otras características que en un principio se dejaban a la espontaneidad del momento, como las dinámicas y las articulaciones; las cuales, después de muchas interpretaciones se fueron definiendo y finalmente quedaron registradas en la partitura.

Además de lo anterior, se realizaron también varias modificaciones después de tocar la pieza en una clase maestra con el compositor León Cardona en el 2013, quién sugirió darle grosor armónico a las melodías con intervalos de tercera, cuarta, sexta y octava (cc.20-27, 30-35, 44-53, 55-61, 72-77), lo que enriqueció sustancialmente la textura melódica; también, se adicionaron frases en los

bajos (cc.10-12, 21-24, 35-36), generando variados pasajes contrapuntísticos; y se definieron otros recursos como: apagados percusivos (cc.55-56, 59-61, 63-64, 71-73), ligados (cc.4-27, 28-53) y *glissandi* (cc.48-51, 76-77, 86), que generaron mayores posibilidades de articulación.

En las primeras interpretaciones de la obra, obviábamos la pequeña introducción (cc 1-3) y la tocábamos desde el compás cuatro para darle un carácter enérgico al iniciar. Tiempo después retomamos esos primeros tres compases, iniciando con el mi menor en *piano e crescendo* hasta el *mezzo forte* del compás cuatro. Además, fuimos acelerando la velocidad de interpretación de la obra con el paso de los años, hasta llegar a un *tempo* muy ágil que genera un carácter virtuosístico y alegre. Esta pieza ocupa un lugar importante dentro de nuestro repertorio debido a que es una muestra de afecto y familiaridad, también, porque ha creado un acercamiento con el público que la ha convertido en parte de la identidad de la agrupación y porque es muestra de un género musical tradicional de nuestra región.

2.6. Preludio (2015) y Sombra (2019) de Cristian Tobón

2.6.1. Reseña biográfica del compositor.

Cristian Tobón (Medellín, 1987-). Ídem.

2.6.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Preludio y Sombra, es una obra en la que se plasman musicalmente diversas reflexiones introspectivas del autor, aunque en un principio no había una certeza de que éstas pudieran ser captadas por el público. No obstante, al interpretar *Preludio* (2015) hubo varios comentarios sobre las sensaciones que la pieza evocaba en los oyentes y que coincidían con las reflexiones iniciales: dolor, sufrimiento, melancolía, destino. Lo cual, generó en el compositor una inquietud sobre la música instrumental, abstracta, como medio para transmitir ideas y emociones.

Esta inquietud, conllevó a una búsqueda consciente que se terminó plasmando en *Sombra* (2019), en donde se recrea un hipotético diálogo entre nosotros mismos y el lado oscuro de nuestra personalidad, una idea extramusical tomada del arquetipo de la sombra, que se plantea en la psicología profunda (Von Franz, 1995). Dicho diálogo se plasma en la relación entre la melodía y un acompañamiento rítmico, con intervalos de segunda, que simboliza esa parte oscura, como un espectro que acompaña nuestra voz. *Preludio y Sombra* es, por tanto, un intento de usar la música como espejo, desde las íntimas reflexiones que el autor realiza de sí mismo, una composición que se apoya en la idea de que “(...) el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara” (Borges, 1972, p. 41).

El proceso de creación en ambas piezas se hizo desde el instrumento y escribiendo en la partitura cada avance. La introspección mencionada se expresa musicalmente, en las dos piezas, en el color de los acordes y escalas, así como en el juego rítmico que forman ambas guitarras. En *Preludio*, se desarrolló una idea desde la exploración con la guitarra eléctrica que, a través de un *looper*, repetía dos acordes sobre los que se fue configurando el primer motivo melódico y también, permitía grabar cada sección desde un programa de edición, lo que posibilitó constatar el efecto colorístico deseado. En *Sombra*, bastó con la guitarra acústica y un programa para escribir partituras, lo que además fue un reto, debido al compás amalgamado y los pasajes técnicamente exigentes que se pensaron.

El jazz, el flamenco y el metal progresivo, géneros en los que la guitarra tiene un papel destacado, fueron las principales influencias sonoras para la creación de esta obra. La apreciación de estas diferentes estéticas y sus usos particulares, fueron muy importantes en la ampliación del vocabulario rítmico y armónico usado, por ejemplo: el color de los acordes dominantes del flamenco es diferente a los del jazz y ambos tipos están en la obra; por otro lado, en el metal

progresivo actual hay un empleo constante de compases amalgamados, lo que sirvió como idea para el segundo movimiento en 7/8. Además, los modos usados en la obra, como el lidio y el frigio dominante, también son comunes en estos géneros.

2.6.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta obra, en dos movimientos, tiene una duración total aproximada de 8:00 minutos (4:00 y 4:00) en notación metronómica, proporcional y heterométrica⁶. *Preludio* tiene una estructura A-A'-B y *Sombra* es A-A'-B-A con una introducción y una coda. El primer movimiento se encuentra en sol lidio y el segundo en sol menor.

Tabla 7. *Estructura formal de Preludio*

A		A'		B	
subsección 1 cc.1-10	subsección 2 cc.11-18	subsección 1 cc.19-30	subsección 2 cc.31-37	subsección 1 cc.38-47	subsección 2 cc.48-57

Tabla 8. *Estructura formal de Sombra*

Intro (x2)	A		A'	
cc-1-2	subsección 1 cc.3-18	subsección 2 cc.19-34	subsección 1 cc.35-55	subsección 2 cc.56-75

B			A		Coda
subsección 1 cc.76-87	subsección 2 (x4) cc.88-91	subsección 3 cc.92-101	subsección 1 cc.102-117	subsección 2 cc.118-133	cc.134-137

⁶ Notación heterométrica (heterometría): Cambios regulares de métrica en una misma obra musical. Ej. 4/4, 5/8, 3/4, etc. (Agudelo, 2014, p.93)

Preludio está en 6/8, con la expresión *Lento* y una indicación metronómica de negra con puntillo=34 para definir el *tempo* de todo el movimiento. Rítmicamente se destaca por un ostinato de semicorcheas en la parte acompañante que se asemeja a la estructura de acompañamiento del bambuco. También, se caracteriza por oponer a esta parte de semicorcheas, en las partes melódicas, un cuatrillo de corcheas que genera una hemiola de cuatro contra tres en toda la pieza.

Entre tanto, *Sombra*, intercala los compases 7/8 y 6/8, con apariciones esporádicas de 4/8. El *tempo* varía entre las secciones A y B, teniendo A la indicación *Presto* (corchea=240) y B *Meno mosso* (corchea=220). Esta pieza también usa ostinatos rítmicos que cambian entre secciones, el de las secciones A y A' está construido con semicorcheas a contratiempo en los primeros cuatro pulsos, más seis semicorcheas en los siguientes tres, que acompaña melodías construidas con una agrupación distinta: tres más cuatro. En B, el ostinato se basa en un tetracordio descendente que se alterna entre 7/8 y 6/8, con melodías similares a las de la sección anterior e improvisaciones, para ir luego a un pasaje sincopado que alterna 7/8 con 4/8 (cc.96-101) y que sirve de puente para retomar el tema inicial.

En las melodías de ambas piezas se generan extensiones armónicas de los acordes del acompañamiento, por ejemplo: la séptima y trecena de la primera semifrase de *Preludio* (cc.3-4) y que se replican en el resto de la obra, alternando con notas triádicas. También, en la primera frase de *Sombra*, que usa la novena como nota sincopada entre motivos (cc.4-6), se replica este tratamiento, al usar las notas de la tríada y sus extensiones en la construcción melódica. En general, las melodías están muy condicionadas al tratamiento armónico, usando notas cordales y escalas que están siempre asociadas a la función de cada acorde, las cuales se refuerzan con segundas voces y extensiones cordales.

Armónicamente, *Preludio* se encuentra en las secciones A-A' en sol lidio y en B modula a mi bemol lidio; mientras que en *Sombra* se mantiene siempre en sol menor. En las dos piezas hay un uso generalizado de acordes con notas agregadas, entre los que se destaca la sonoridad del acorde menor con séptima mayor (*Preludio* cc.5-6, *Sombra* cc.3-6); no obstante, en ambas piezas también se encuentran diversos tipos de extensiones armónicas en acordes mayores (*Preludio* cc.1-4 , *Sombra* cc.23-24) y dominantes (*Preludio* cc.55-57, *Sombra* cc.54-55), acordes cuartales (*Preludio* cc.3, 13, 39, 44, 54; *Sombra* cc.58-59, 84-85, 97, 99) y mixturas modales (*Preludio* cc.7-10, 25-28; *Sombra* cc.16-17, 68-71). Los dos movimientos tienen una textura mayormente homofónica, con pasajes contrapuntísticos (*Preludio* cc.48-54, *Sombra* cc.15-17, 35-38) y las dinámicas se dan en distintas terrazas por secciones.

Los dos movimientos tienen *scordatura* en re, en la sexta cuerda de las dos guitarras, así como una utilización constante de cuerdas al aire y notas repetidas en los acompañamientos, asunto que es muy idiomático en los instrumentos de cuerda, ya que permite construcciones que generan la sensación de texturas más complejas y el uso de distintas tensiones sobre ejes tonales. También, están escritos de forma concertante, con una constante alternancia de las partes melódicas y de acompañamiento entre ambos instrumentos, por subsecciones. La articulación está pensada desde las posibilidades de digitación de arpeggios, acordes y melodías, con ligaduras técnicas de mano izquierda y de mano derecha, lo que permite sonoridades muy particulares asociadas a las especificidades técnicas de cada parte.

2.6.4. Montaje e interpretación

Durante el proceso de montaje de *Preludio* y *Sombra* fue fundamental la interiorización de las bases rítmicas de acompañamiento. En *Preludio*, el ostinato de semicorcheas en la parte

acompañante, que está en toda la pieza, debe mantenerse estable ante la aparición permanente de cuatrillos de corchea en la melodía, que generan una hemiola de cuatro contra tres, y así lograr una correcta coordinación entre las partes. Igualmente, en *Sombra*, los dos ostinatos de acompañamiento deben ser muy precisos rítmicamente, para que se puedan mantener claras las notas sincopadas de las melodías; además, sobre el segundo ostinato, que es heterométrico (7/8 y 6/8), hay un pasaje en el que se da vía libre a la improvisación (cc.88-91), por lo que es aún más necesaria dicha precisión.

La improvisación, es un valor agregado de esta pieza y exige tener conciencia del constante cambio de compás, así como de las escalas y arpeggios que se pueden usar, tomando como base la armonía dada allí. También, es importante que al momento de improvisar haya una constante comunicación entre los dos instrumentistas y un continuo juego creativo en el que se haga uso de los motivos de la obra, para lograr mantener la cohesión discursiva, sin perder la espontaneidad. Lo cual, refuerza la idea de diálogo que se da en ambos movimientos entre las bases armónico-rítmicas que acompañan constantemente el discurso melódico, y que reflejan su contraposición y correlación simultánea.

Adicionalmente, la alternancia entre las partes melódicas y acompañantes en las dos guitarras de manera concertante, la definimos en los ensayos y al final quedó plasmada en las partituras. También, establecimos el uso de digitaciones que potenciaran las posibilidades dinámicas y de articulación, por lo que utilizamos recursos como rasgueos (*Sombra* cc.54-55, 133-137) y arpeggios en (*Preludio* cc.3-10, 21-36), que nos permitieran lograr mayor intensidad dinámica y expresividad; asimismo, usamos distintos tipos de ligados de mano izquierda (*P.* cc.17, 36, 56; *S.* cc.3-10, 19-26) y notas *staccato* (*S.* cc.35-38), que enriquecieron las posibilidades de articulación.

Finalmente, para la interpretación de estas dos piezas, hemos tenido en cuenta las reflexiones introspectivas presentes en ambas y las sensaciones que pueden evocar, para proponer recursos técnicos y musicales que nos posibilitaran transmitir de manera efectiva esas ideas y emociones planteadas desde su composición. Así pues, con nuestra interpretación buscamos llevar a los oyentes a ese momento de introspección, en el cual el compositor llevó a cabo sus reflexiones; y así, en *Preludio*, realizar un viaje desde la calma o la duda, hasta llegar en *Sombra* a la discusión y el desacuerdo interno.

2.7. Impresiones: I. Amanecer (2019) de Samael Robledo

2.7.1. Reseña biográfica del compositor.

Samael Robledo (Itagüí, Antioquia, 1986-). Guitarrista, arreglista y docente. Graduado con honores de la Universidad de Antioquia, donde estudió con León Darío Echeverri, finalizó su pregrado en música en el 2014 recibiendo Distinción Meritoria por su recital de grado, además de una Beca Completa por su rendimiento académico, para adelantar estudios de posgrado en la misma universidad. Ha tomado clases magistrales con músicos como Johan Fostier, André Rodrigues, José María Gallardo, Judiacël Perroy, Zoran Dukić, Pavel Steidl, Diego Salamanca, Eugène Ferré, Gabriel Bianco, Jeremy Jouve, Julián Navarro, León Cardona, entre otros. Se ha dedicado a la interpretación de música de cámara y música solista para guitarra, haciendo un especial énfasis en la música colombiana y latinoamericana.

Con el Dúo Robledo-Tobón fue ganador de la convocatoria 2013 del concurso nacional Jóvenes Intérpretes del Banco de la República de Colombia, que le permitió debutar en el 2014 en la Sala de Conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y en la Universidad de la Amazonía, en Florencia, también fue parte de la programación de la Séptima Semana de la Guitarra del Banco

de la República en el 2015, además de actuar en muchos otros escenarios. Ha explorado músicas populares colombianas y latinoamericanas como arreglista y acompañante, también ha desempeñado una labor docente dirigida a poblaciones diversas, que va desde la iniciación musical hasta talleres de música para estudiantes universitarios y profesionales en diversas instituciones de Medellín. Actualmente, es profesor de guitarra en la Universidad de Antioquia, en Medellín y Urabá, institución en la que además adelantó estudios en la Maestría en Músicas de América latina y el Caribe.

2.7.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Esta pieza fue concebida como una alusión a lo pictórico, buscando emular musicalmente las ideas de algunos pintores franceses de finales del siglo XIX, quienes dejaron a un lado los convencionalismos y se dedicaron a explorar nuevas formas de hacer, plasmando en cada obra la impresión que les causaba cualquier escena particular de la cotidianidad. Por lo que eran pinturas que se realizaban con una técnica que permitía empezarlas y terminarlas en un mismo día, preocupándose menos por los detalles y más por el efecto general del conjunto, para poder captar lo mejor posible la imagen y la sensación del momento, el instante (Gombrich, 1997).

Así pues, en *Impresiones: I. Amanecer* se busca plasmar musicalmente un acontecimiento extramusical, un momento cotidiano. En este caso, lo que se quiso representar fue ese breve momento de un amanecer en la ciudad de Medellín. Para lo que se usaron dos acordes mayores en los dos primeros compases, los cuales se conectan por una escala ascendente, que de forma simbólica representan ese brillo que asoma por las montañas, el cual se va transformando con el transcurrir de los minutos, unas veces con sombras y otras con todo su esplendor. Esta obra, es la primera de lo que pretende ser una serie de piezas cortas, con diferentes temáticas, que se

entrelazan por la idea de ser impresiones de algún asunto no musical particular y por tener un estilo de composición cercano al de los compositores impresionistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, pero llevado a otros contextos.

Las influencias estéticas que pueden ser rastreadas en esta pieza pasan primero por las ideas y obras de pintores como Édouard Manet, Claude Monet y Auguste Renoir, quienes fueron descubriendo en la vida cotidiana cada vez más temáticas posibles para sus cuadros, así como diversas formas de verlas y plasmarlas. Luego, están las músicas de Erik Satie, Claude Debussy y Maurice Ravel, quienes hicieron una importante exploración en sus composiciones desde lo sensorial (desde el sonido mismo) que se manifiesta en la libertad de las combinaciones armónicas y rítmicas, las escalas ‘exóticas’, los acordes con notas agregadas, la orquestación y la forma. Esta libertad en el manejo de los distintos parámetros musicales, así como su relación con asuntos literarios, pictóricos, y en general, extramusicales, es lo que se ha buscado replicar en esta composición. Otros músicos como Bill Evans y Adolfo Mejía, quienes también tuvieron exploraciones similares en sus obras, han sido también influencias importantes.

2.7.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La obra tiene una estructura A-B en notación proporcional e isométrica, con una duración total aproximada de 2:45 minutos. Sus relaciones tonales son ambiguas, con diversas tonizaciones en acordes mayores y menores.

Tabla 9. *Estructura formal de Impresiones: I. Amanecer*

A		B	
subsección 1 cc.1-12	subsección 2 cc.13-24	subsección 1 cc.25-36	subsección 2 cc.37-53

Esta pieza presenta la indicación *Maestoso* en un inicio, lo que da una idea más de carácter que de *tempo*, aunque en la tradición académica se acostumbra a tocar lento cuando aparece este tipo de indicación. Toda la pieza está en compás 2/4 y rítmicamente alterna voces de larga duración con otras de menor longitud, por lo que resulta evidente la intención de combinar líneas con distintas figuraciones rítmicas a modo de contrapunto florido.

Melódicamente, la obra se desarrolla a partir de un motivo, que aparece en los dos primeros compases, el cual se caracteriza por tener un movimiento ascendente que combina una escala pentatónica con un tetracordio de tonos enteros y que desemboca en dos notas cordales. Dicho motivo pasa por distintos tratamientos contrapuntísticos como inversión (cc.5, 6, 17, 19), aumentación (cc.29-32, 45-48), fragmentación (cc.30-31, 46-47), aumentación invertida y fragmentada (cc.15-16, 19-20), permutación (cc.29-36, 45-53) e imitación canónica (cc.25-28, 37-44). La conducción de las voces se da por movimiento directo (cc.7-8), paralelo (cc.13-20), contrario (cc.13-17, 27-28) y oblicuo (cc.1, 18).

En el tratamiento armónico se juega con los colores sonoros de la armonía, con relaciones entre acordes que pueden ir de las más comunes (cc.36-37) a otras poco convencionales (cc.12-13), usando arpegiaciones con notas agregadas de acordes mayores (cc.1-3, 8-9, 13-15), menores (cc.4, 8, 16, 20, 28) y dominantes (cc.12, 24, 35-36, 52-53), así como acordes cuartales (cc.29-34, 45-50, 52-53) y distintas combinaciones de tetracordios (cc.25-28, 41-44). Es clara la intención de pasar el material motívico por un modo mayor y uno menor de manera sucesiva (cc.1-4, 5-6, 8-9), lo que genera un contraste armónico con el que se juega durante toda la pieza, como una especie de alternancia entre luces y sombras.

La textura de la obra resulta de una combinación entre homofonía y contrapunto, en la que se van sumando capas sonoras que generan mayor densidad, al empezar con una guitarra que hace una sola línea que se divide en dos voces y resuelve en un acorde de cuatro voces, lo que se replica en toda la primera subsección (cc.1-12). Luego, entra la otra guitarra repitiendo el mismo pasaje, mientras la primera realiza melodías engrosadas con acordes en movimiento paralelo (cc.13-20). En la segunda sección se desarrolla más contrapuntísticamente el tema inicial, con los recursos ya mencionados. Las dinámicas de la pieza están relacionadas con el aumento en la densidad sonora, yendo de una sonoridad *mezzo piano* en la primera sección a un *fortissimo* al final de la segunda.

En la obra hay una importante exploración de colores armónicos, articulaciones *legatissimo* y sonoridades muy sutiles, como las provocadas por los armónicos artificiales en diversos pasajes (cc.1-4, 9-16, 21-24, 37-40, 52-53). De manera similar, en ella se aprovecha la capacidad que tiene el dúo de guitarras de realizar acordes con disposiciones muy abiertas y obtener un sonido cercano al de instrumentos como el piano o el arpa (cc.13-15, 28-36); así como la posibilidad de generar diálogos entre ambas guitarras, siendo una pieza concertante, en la que se plantean imitaciones en distintos niveles: por secciones (cc.1-12, 13-24, 25-32, 41-48) y por compases (cc.25-28, 37-44).

2.7.4. Montaje e interpretación

Hay varios asuntos técnico-musicales que debimos considerar detalladamente para el montaje y la interpretación de esta pieza. Por ejemplo, digitamos de la misma forma en las dos guitarras pasajes imitativos que se dan en distinta escala en la obra, con el propósito de articular de manera similar y poder lograr unos gestos que enfatizen la expresión de cada frase; también, hemos procurado una interpretación muy *legato*, permitiendo la resonancia de los acordes, arpeggios y escalas, lo que genera más armónicos y da una sensación de estar escuchando instrumentos de mayor sonoridad.

De igual manera, buscamos equilibrar el contrapunto dándole una mayor acentuación a las notas largas, que tienden a disolverse en el entramado textural, para así conseguir más claridad en la diferenciación de las voces. Además, hemos tratado de tener un control de las dinámicas en un plano amplio, en el que el aumento de la densidad sonora va contribuyendo a lograr los clímax dinámicos propuestos en la partitura. En lo concerniente a las posibilidades colorísticas, buscamos generar un timbre homogéneo en las dos guitarras, optando por permitir que los mismos colores armónicos oscurezcan o iluminen la sonoridad, es decir, que sean las características armónicas las que generen esas relaciones de luces y sombras previamente mencionadas.

A lo anterior, se suma la importancia de no perder de vista el asunto extramusical asociado a la obra, lo que nos llevó a hacernos una imagen mental de esa salida de sol que se quiere representar desde los primeros compases y que se traduce en una sutil dinámica en *crescendo* para cada frase; la cual, no está representada en la partitura debido a que se espera que los intérpretes varíen desde el fraseo las indicaciones dinámicas sugeridas y haya mayor libertad en la interpretación, lo que nos permite ahondar en el instante, en esa imagen relacionada al discurso musical que nos posibilita acercarnos a la sensación del momento descrito y recreado, en una pieza que invita a los oyentes a formarse su propia imagen de un nuevo amanecer, de un nuevo día.

Capítulo 3. Composiciones por encargo

En este capítulo nos enfocamos en las obras creadas por siete compositores que invitamos a ser parte del proyecto y a los cuales decidimos no insinuar límites de género o estilo, evitando así restringir la posible diversidad de sus propuestas creativas. Con ellos, establecimos un diálogo en el que pudimos escuchar sus sugerencias y hacer las nuestras, mediante un proceso de retroalimentación que nos permitió optimizar la interpretación de cada obra y obtener una mejor apropiación de las mismas. Estas piezas fueron escritas originalmente para dúo de guitarras y a excepción de las dos primeras, encargadas en su momento por el dúo que conformaron Cristian Tobón y David Villegas, se hicieron por encargo del Dúo Robledo-Tobón.

- *Adiós Don Domingo* (2009) y *Homenaje a Scarlatti* (2010) de Juan Domingo Córdoba.
- *El Puente Williamsburg* (2019) de Gerardo Giraldo.
- *1492: Negro, Blanco (María)* y *Mulato* (2019) de Sebastián Orejarena.
- *Intersecciones* (2019) de Juan David Osorio.
- *Tadindina* (2019) de Jhonnier Ochoa.
- *Arcturus: El Guardián de la Osa* (2019) de Cristian Caballero.
- *Reflejos sobre Madera* (2019) de Julián Ramírez.

Para estas obras, aplicamos también los tres aspectos propuestos en el capítulo anterior para su contextualización y comprensión: reseña biográfica del compositor, anotaciones generales sobre la obra y aproximación analítico-descriptiva; de igual forma, dedicamos un punto al aspecto del montaje y la interpretación. Todo esto, nos ayudó a conocer mejor a los compositores y sus

búsquedas sonoras específicas, generando una aproximación informada a cada obra, que nos permitió tomar decisiones significativas en torno a la generación de una propuesta interpretativa para cada pieza.

Por último, estas obras también fueron revisadas, editadas y digitadas por nosotros, buscando mantener las ideas iniciales de los compositores y complementándolas con sugerencias nuestras en diversos pasajes. Para lo cual, tuvimos muy en cuenta las sugerencias hechas por los compositores en entrevistas que hicimos a cada uno de ellos, en las que además indagamos sobre distintos detalles de las obras, sus procesos de composición e influencias estéticas, entre otras cosas. Estas entrevistas, nos sirvieron como fuente primaria para la elaboración de este capítulo y las consideramos documentos de especial interés, por lo que las adjuntamos al final del trabajo (Anexo 4).

3.1. *Adiós Don Domingo (2009) y Homenaje a Scarlatti (2010) de Juan Domingo Córdoba.*

3.1.1. Reseña biográfica del compositor.

Juan Domingo Córdoba (Medellín, 1971-). Pianista y compositor. Se graduó como pianista con honores en 1998 de la Universidad de Antioquia, donde estudió con el maestro Arnaldo García. Su repertorio como intérprete incluye obras de la mayor exigencia y abarca desde las músicas del renacimiento hasta el virtuosismo de los siglos XIX y XX, a la vez que se distingue como improvisador y lector a primera vista. En el año 2000 obtuvo el Gran Premio Mono Núñez en la modalidad instrumental, siendo el primer pianista en ganar este concurso. Luego, en 2005 y 2006 ganó el primer premio, en la categoría obra inédita, del Festival Nacional del Pasillo y el Festival Mono Núñez, respectivamente (Fundación Marín-Vieco, s.f).

Sus composiciones se mueven entre las improvisaciones virtuosísticas, la escritura de piezas de concierto con intención colombianista y una interpretación muy personal del contrapunto barroco y renacentista. La mayor parte de sus obras son escritas para piano, entre las que se destacan las suites en homenaje a Carlos Vieco y José A. Morales, temas con variaciones, fantasías colombianas, bambucos y pasillos de concierto, fugas, preludios e invenciones a la manera de Bach. Ha compuesto también obras para ensambles de cámara, algunas de ellas estrenadas en distintas versiones del Festival Internacional Música de Cámara de Compositores Colombianos, realizadas en Medellín. La Fundación Marín-Vieco le comisionó la obra *Elegía a una Lavandera* para solistas vocales, coro mixto y bronces en homenaje al sesquicentenario del nacimiento de Marco Fidel Suárez, estrenada en 2005 por la Orquesta Filarmónica de Medellín, como también la transcripción pianística en lenguaje de concierto de 150 obras del repertorio colombiano. Actualmente se desempeña como profesor de música en la Universidad de Antioquia y se encuentra componiendo constantemente (Fundación Marín-Vieco, s.f; Interdis, 2011).

3.1.2. Anotaciones generales sobre las obras.

Adiós Don Domingo y *Homenaje a Scarlatti* fueron escritas como piezas independientes y estrenadas por el dúo que conformaban David Villegas y Cristian Tobón, aunque luego pasaron a ser parte del repertorio del Dúo Robledo-Tobón, sobre lo cual el compositor opina que, desde todo punto de vista, las versiones han crecido, profundizado y mejorado (Córdoba, 2019). Estas fueron las dos primeras obras que hicieron parte del repertorio del dúo como piezas exclusivas y abrieron las puertas para el inicio del trabajo de investigación, creación e interpretación plasmado aquí.

Adiós Don Domingo fue escrita en el mes de diciembre del año 2009 como homenaje póstumo al padre del compositor, quien dice que de todo lo que ha escrito, es su pieza preferida, tanto por la

forma en la que fue compuesta como por la carga afectiva que tiene (Córdoba, 2019). Está en do mayor y Juan Domingo alude que es debido a que el compositor preferido de su papá era Mozart, por lo que quiso escribir algo que sonara a éste, pero que a su vez fuese suficientemente original en el tratamiento melódico y armónico, que fuera una obra única, nueva y conservadora a la vez, buscando en el lenguaje tradicional, tonal, decir algo nuevo. El compositor también considera que en esta pieza se puede rastrear la influencia de Castelnuovo-Tedesco, Malipiero y en general los compositores neoclásicos, todos aquellos que, incluso llegando a la tonalidad extendida, la pantonalidad, la tonalidad alterada, nunca olvidaron una raíz tonal fuerte y expresiva, que es lo que a él más le interesa en la música, lo tradicional, pero con fuerza nueva, con aires nuevos (Córdoba, 2019).

Homenaje a Scarlatti, escrita entre diciembre de 2009 y enero de 2010, está basada en un ritmo de polonesa, tomado de la primera de las *Variaciones Goldberg* de Bach. Hubo un intento previo mucho más largo que el compositor desechó y luego se decidió por una pieza breve con contrapunto trocable, que, aunque toma un motivo rítmico de Bach, tiene una influencia de Haendel y sobre todo de Scarlatti en el uso de la armonía. Por tanto, el contrapunto europeo es su mayor influencia, pero con cierta libertad en las cláusulas, los cierres, la armonía y el uso de las disonancias, ya como algo original; es decir, como una especie de neoclasicismo, con una búsqueda del sonido Scarlattiano, Bachiano y Haendeliano, pero hacia el mismo clasicismo, hacia no negarse a unas disonancias, unos acordes y unas sonoridades más modernas. Fue escrita pensando en una guitarra haciendo la melodía inicial y luego el relevo, o sea, intercambiando los roles de melodía y acompañamiento, una pieza concertante (Córdoba, 2019).

Adiós Don Domingo y *Homenaje a Scarlatti* fueron escritas en el piano. Un asunto relevante, ya que el compositor suele escribir sin este instrumento, sentado en un escritorio; pero estas dos

piezas, quiso escribirlas en el piano porque quería que sonaran exactamente a lo que deseaba, quería escribir algo que llamara la atención y que fuera parte del repertorio. Además, la guitarra es su instrumento preferido, junto con el oboe, y fue muy circunstancial la posibilidad de escribir para el dúo que en su momento conformaron Villegas y Tobón, a lo que además agrega:

Yo sabía que esas obras debían ser retocadas por los guitarristas, en cuanto a ámbito, tesitura, a qué notas se pueden tocar, qué es guitarrístico, qué no, o correcciones; yo sabía que lo que estaba haciendo, necesitaba de los intérpretes para terminarse, fue muy entusiasta. (...) habiendo ya abandonado hacía mucho tiempo el piano para escribir, volví al piano para escribirlas ambas y fue muy emocionante, (...) es decir, volví al piano concreta y específicamente para estas dos obras, después seguí escribiendo sin el piano. (Córdoba, 2019, p.4)

3.1.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Adiós Don Domingo tiene una duración aproximada de 3:00 minutos y forma A-B, en tonalidad de do mayor, mientras que *Homenaje a Scarlatti* dura cerca de 2:00 minutos con una estructura formal de tipo A-B-C, en tonalidad de la menor. Ambas están en notación proporcional e isométrica, y aunque fueron compuestas como piezas independientes, las hemos unido como una obra en dos movimientos.

Tabla 10. *Estructura formal de Adiós Don Domingo*

A		B		Coda
subsección 1 cc.1-8	subsección 2 cc.9-17	subsección 1 cc.18-28	subsección 2 cc.29-36	cc.37-41

Tabla 11. *Estructura formal de Homenaje a Scarlatti:*

A		B			C		
subsecc.1 cc.1-8	subsecc.2 cc.9-16	subsecc.1 cc.17-23	subsecc.2 cc.24-29	subsecc.3 cc.30-36	subsecc.1 cc.37-42	subsecc.2 cc.43-49	subsecc.3 cc.50-57

En *Adiós Don Domingo* el compositor sugiere el *tempo* con la indicación *Lento* y una métrica de 4/4 para toda la pieza. Rítmicamente, se caracteriza por un acompañamiento en corcheas a modo de bajo Alberti, que remite a las piezas pianísticas de Mozart y una melodía en notas largas intercaladas con corcheas que por momentos se desenvuelve en pasajes imitativos (cc.22-27).

Por otro lado, *Homenaje a Scarlatti*, está en compás de 3/4 con indicación *Moderato*. Se caracteriza por el uso de una figuración rítmica tomada de las *Variaciones Goldberg* de Bach, específicamente de la primera variación (galopa más cuatro corcheas, en una voz; contra-galopa más semicorcheas en la otra), que se complementan rítmicamente y que van teniendo distintas transformaciones en el transcurso de la obra (cc.1-8, 17-24, 37-42, 43-49).

La melodía principal de *Adiós Don Domingo* está basada en un motivo de dos compases (cc.1-2), que se va moviendo secuencialmente en cada frase y que pasa por transformaciones de modo (cc.9-16) y de dirección (cc.18-21), lo cual, se da de manera muy sutil mediante notas de paso (cc.33-34), cromatismos (cc.6, 9, 17) y apoyaturas (cc.12, 19). Armónicamente, la pieza está en do mayor y se pueden identificar en ella varias secuencias armónicas (17-23, 24-28, 29-36), que desembocan en una coda sobre la segunda inversión de la tónica. Aunque su textura es aparentemente homofónica, en realidad hay un movimiento constante de voces en el acompañamiento que sugiere un contrapunto de tres voces. En cuanto a dinámicas, el compositor recomienda una sonoridad *piano* para toda la obra, que refleje la sobriedad de esta.

Entre tanto, las melodías usadas en *Homenaje a Scarlatti* tienen la cualidad de ser creadas como contrapunto trocable, por lo que se intercambian en las distintas secciones de la pieza entre las dos guitarras (cc.1-8, 17-24). La armonía se mueve entre lo modal (cc.1-4) y lo tonal (cc.41-42), con transiciones y cadencias poco habituales (cc.34-36, 56-57). En el ámbito dinámico el *perpetuum mobile* de la pieza sugiere distintos contrastes dinámicos y de acentuación para realzar su carácter.

Para estas piezas, fue muy importante la labor de adaptación que hicimos a los manuscritos originales, ya que aunque estos llevaban la indicación “2 guitarras”, no estaban escritos con las alturas que corresponden a la escritura convencional para guitarra, instrumento transpositor que suena una octava abajo de lo escrito; sino que estaban elaboradas para ser leídas en piano (clave de sol para mano derecha, sol y fa para mano izquierda) por lo que fue necesario, para la edición que presentamos aquí, transcribirlas en dos sistemas con claves de sol, en los que la octava escrita no es la misma que suena sino la octava baja, como es usual en la guitarra. Sobre esto, el compositor opina:

Creo que la tarea de los intérpretes es al lado del compositor, de construir la obra, porque la obra sola es un papel que el compositor hace, a no ser que el compositor también sea intérprete, pero si el compositor escribe la obra para otros, los intérpretes tienen la obligación, el derecho y el deber de aportar y de construir la obra conjuntamente con el compositor, porque son ellos quienes la van a transmitir. (Córdoba, 2019, p.6)

Así pues, la principal modificación que hicimos a las obras está relacionada con el cambio de octavas en algunas secciones: en *Homenaje a Scarlatti*, cambiamos una octava abajo pasajes que no se pueden ejecutar en guitarras convencionales (cc.13-16, 39), también modificamos la altura de la melodía principal de *Adiós Don Domingo* entre la parte B y la coda (cc.18-41), al transponerla

una octava abajo para que su fragmento climático pudiera llegar a un do agudo (c.29) y no se perdiera la intención ascendente del diseño melódico (lo cual no es necesario para la interpretación en guitarras que tengan un do⁶ como nota más aguda).

3.1.4. Montaje e interpretación

El compositor no escribió ninguna dinámica en *Adiós Don Domingo*, aunque recomendó una interpretación *piano* con pocos cambios de intensidad para la misma; mientras que en *Homenaje a Scarlatti*, sólo escribió tres sugerencias dinámicas (cc.26-29, 30, 39), por lo que durante el montaje de las dos piezas, agregamos la mayoría de dinámicas que están registradas en la edición final; además, propusimos algunas posibilidades colorísticas en ambas piezas (*Adiós Don Domingo* cc.9, 18; *Homenaje a Scarlatti* cc.32, 34).

Para las dos obras procuramos una interpretación contrastante en varios sentidos: en *Adiós Don Domingo* usamos pocas variaciones dinámicas y una articulación muy *legato*, lo que da como resultado una pieza serena y de carácter tranquilo, con una sonoridad cercana a los pequeños teclados de juguete o a las cajitas de música; entre tanto, en *Homenaje a Scarlatti* hacemos lo contrario, es decir, usamos muchas variaciones dinámicas y de articulación para generar mayor contraste entre las voces, originando una interpretación enérgica, que se asemeja mucho al estilo particular de algunas de las sonatas de Domenico Scarlatti.

Desde hace años, las hemos interpretado en nuestros conciertos de forma sucesiva, como una obra en dos movimientos, esto funciona por el contraste entre ellas, según la elección que hagamos para cada programa. En estos, consideramos importante el discurso musical de la totalidad del repertorio y la manera en que este se articula: no es solamente el arco expresivo de cada obra sino,

⁷ Según el índice acústico científico.

y pensando macroformalmente, el arco expresivo del concierto, el orden de cada pieza dentro del programa es determinante para su desarrollo. Así pues, estas dos obras contrastan con otras piezas del repertorio con influencias más populares o vanguardistas, ya que son una muestra de tradiciones musicales europeas como el clasicismo y el barroco, pero desde otro contexto.

3.2. *El Puente Williamsburg* (2019) de Gerardo Giraldo.

3.2.1. Reseña biográfica del compositor.

Gerardo Giraldo (Medellín, 1977-). Compositor, guitarrista y productor. Inició sus estudios musicales con Fernando Restrepo en la Casa de la Cultura de La Ceja, más adelante realizó su pregrado en composición en la Universidad Eafit, donde tuvo como profesores a Moisés Bertran y Andrés Posada. Es graduado de la Maestría en Composición de Música para Cine de la Universidad de Nueva York, donde estudió con Ira Newborn, Tim Starnes y Phil Galdston.

Como compositor, se ha interesado por escribir para diversos tipos de formatos. Su obra *Tiempos Líquidos* fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Eafit, en el marco de los conciertos Jóvenes Talentos (2008); más adelante, su pieza *Siva Linga*, para ensamble múltiple, fue incluida en el disco Nueva Música Contemporánea (2017) grabado por el Ensamble Periscopio; sus obras *95th Street-Bay Ridge*, para clarinete y software, y *Park Slope*, para quinteto de clarinetes, fueron interpretadas por Lucas Ledezma y el coro de clarinetes dirigido por Javier Vinasco, durante la celebración de los 20 años del Departamento de Música de la Universidad Eafit (2018), también fueron incluidas en una producción musical realizada en México por el compositor y productor Alejandro Colavita. Entre sus composiciones más recientes se encuentran *The Man in The Pinewoods* para flauta y *Toccata* para viola y piano, ambas estrenadas en recitales de grado de estudiantes de la Universidad de Antioquia.

Como guitarrista, ha participado en conciertos tanto a nivel nacional como internacional, con artistas como: Alejo García, Naki, Pala, Jorge Uribe, Montecarlo, Jessica Carvo y la banda Eight Two de Brooklyn, y ha representado a Antioquia en varios certámenes nacionales como músico de la Corporación Coendanza de Rionegro, y a Colombia, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en el 2007, con el artista sanandresano Jahmin Jam, y Naki, en la fiesta La Mercé, de Barcelona en el 2006. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Antioquia y el ITM, y como compositor y productor en TEC Audiovisual.⁸

3.2.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Inspirada en el puente Williamsburg, situado en New York (EU), y dedicada a nosotros, es su primera obra para dúo de guitarras. Considerada por el compositor como una obra programática, surge sin ser pretenciosa, a la manera de los *standars* de jazz, que quienes los componían tomaban el lugar de una calle o algún lugar de la ciudad y simplemente se dejaban inspirar por lo que transmitiera. En ésta buscó interpolar los dos extremos del puente que son Brooklyn y Manhattan, y se remite al tiempo en el que residió en las cercanías del lugar, en donde alguna vez observó una fiesta de judíos jasidim, quedando cautivado por la sonoridad de la escala que usaban, por lo que para la obra usa la escala judía para aludir a la presencia de esta cultura en Williamsburg (Giraldo, 2019).

Giraldo, al ser también un intérprete de la guitarra, consideró que la mejor manera de componer la obra era tocando, por tanto, la exploración sonora fue fundamental para el proceso de elaboración, lo cual le pareció más musical. Encontró más fluidez grabando la primera guitarra en su estudio, buscando la sonoridad, el *tempo*, el compás, y después la segunda guitarra, armando así una especie

⁸ Reseña suministrada por Gerardo Giraldo (2019). Revisión nuestra.

de croquis de la obra, sin importar que después tuviera que escuchar y transcribir. Esto se remonta a una inquietud que ha tenido desde su maestría en música para cine, donde al componer para orquesta y grandes formatos le exigían el uso de *samples*, lo cual le pareció bastante útil, por lo que se hizo la pregunta del por qué no seguir componiendo desde el sonido, desde la exploración del sonido y no desde el papel. Ahora bien, aclara que componer de esta forma funciona cuando es música tonal, modal o rítmicamente estable, si es muy experimental, opta por otro camino (Giraldo, 2019).

En cuanto a las influencias musicales que pueden ser rastreadas en la obra, el compositor alude al minimalismo, que de alguna manera está siempre presente en su música, con patrones que se repiten, por ejemplo: el uso del patrón que aparece en una de las secciones de la obra en compás de 7/8; también menciona que hay un poco de cercanía con la sonoridad del nacionalismo español y además está lo programático, puesto que está pensada en un lugar concreto. Cabe mencionar que la obra entra a ser parte de una serie que ha estado componiendo con nombres de puentes, ya que los puentes le parecen muy interesantes porque conectan personas, culturas y un montón de cosas más (Giraldo, 2019).

3.2.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La obra tiene una duración de 6:00 minutos aproximadamente. Está escrita en un solo movimiento con secciones contrastantes y un esquema formal de tipo A-B-A, en notación metronómica, proporcional y heterométrica. Su tonalidad es mi menor.

Tabla 12. Estructura formal de *El Puente Williamsburg*

A		B		
subsección 1 cc.1-20	subsección 2 cc.21-41	subsección 1 cc.42-49	subsección 2 cc.50-73	subsección 3 (x2) cc.74-83

B		A'		
subsección 4 cc.84-112	subsección 5 cc.113-126	subsección 1 cc.128-142	subsección 2 cc.143-160	subsección 3 cc.161-194

Las marcas métricas en esta pieza (2/2, 4/4, 7/8, 2/4, 9/8), están relacionadas con cambios de sección, así como cambios de *tempo* indicados con distintas medidas metronómicas que se acompañan de expresiones como: rítmico, expresivo, vivo, misterioso, lento y libre, marchando, rápido; las cuales, se pueden asociar a un discurso programático o extramusical, algo así como la banda sonora de una caminata por el puente Williamsburg. La idea de lo programático se refuerza con el ritmo de marcha usado como acompañamiento en gran parte de la obra (cc.1-41, 127-142, 155-194), intercalado con algunas secciones que generan contraste e interrumpen la marcha, como si se parara en medio del camino para observar algo.

La construcción melódica de la pieza se basa principalmente en el intercambio del modo eólico y la escala judía (menor armónica desde el quinto grado). El material temático de la parte A, que se presenta al inicio (cc.5-20), aparece reiteradamente con distintas variaciones en toda la obra y contrasta con las melodías de la parte B (cc.42-49, 50-73, 84-112), que parten del mismo tratamiento escalístico, pero que constituyen elementos diferenciados desde la figuración rítmica y el acompañamiento.

Respecto al tratamiento armónico, hay una predominancia de la relación subdominante-tónica en el acompañamiento de melodías basadas en el modo eólico, mientras que los acordes dominantes

se usan más en las melodías construidas con la escala judía. El compositor emplea acordes triádicos y acordes con sonidos añadidos sobre notas pedal (cc.1-4, 13-14, 18-19), utiliza disposiciones de voces que resaltan intervalos disonantes (cc.13, 43,48, 49), sustituciones tritonales con distintas resoluciones (cc.20, 142, 176, 194), acompañamientos en *ostinatos* sobre la escala judía (cc.50-111) y acordes triádicos sobre la escala cromática (cc-155-157).

La obra es principalmente homofónica, por lo que el desarrollo melódico constituye el aspecto central de la misma, siendo soportada por acompañamientos que van desde bases rítmicas con acordes de seis notas, que pueden generar una sonoridad muy amplia (cc.1-41, 155-194), hasta acompañamientos de textura ligera sobre una línea de bajo (cc.50-63), lo que genera distintas posibilidades de densidad sonora y que, en el aspecto dinámico, permite contrastes amplios.

El puente Williamsburg es una pieza con diversos contrastes tímbricos, expresados en indicaciones como: *cerca a la boca* (cc.5, 26, 127, 161, 177), *cerca al puente* (cc.9, 17, 30, 131, 139, 165, 181), *abierto y sonoro* (cc.177), que complementamos con la indicación *normal* (cc.13, 34, 135, 169, 185) para las frases en las que regresa al sonido medio de la guitarra. Lo anterior, se suma a recursos expresivos como: acordes arpegiados con rasgueos (cc.1-41, 42-49), *glissandi* (cc.5-6) y *palm mute* (cc.49-61). Está escrita de forma idiomática, es completamente realizable en las guitarras y aprovecha un amplio registro de los instrumentos. Sin embargo, fue necesario hacer un intercambio de partes por subsecciones, ya que en la versión que nos entregó el compositor, la parte melódica estaba asignada exclusivamente a una sola guitarra, mientras que la otra se encargaba del acompañamiento. De esta manera, logramos que la obra fuera concertante y se generaran diálogos entre las dos guitarras.

3.2.4. Montaje e interpretación

Desde la primera aproximación a la obra y el diálogo con el compositor, realizamos algunos cambios para mejorar aspectos puntuales. Por ejemplo, hacia el final de la parte B (cc.143-154), sugerimos a Gerardo usar una textura distinta de la que venía usando, a lo que accedió gustoso, por lo que reemplazó el acompañamiento homofónico propuesto inicialmente, por pasajes escalísticos que le dieron un sentido más contrapuntístico a esa subsección; además, en la misma parte, agregamos a la primera guitarra los bajos de los acordes que estaban planteados en la versión previa para la segunda guitarra. Respecto a estos cambios, Giraldo (2019) opina: “Lo que yo le diría a los intérpretes, es que todo lo que está ahí lo potencialicen. Si sienten que hay cosas que se pueden cambiar, o mejorar, adelante” (p.4).

Ya desde las sugerencias hechas por el compositor en la partitura, buscamos en las partes melódicas ser muy meticulosos con las articulaciones, acentuaciones, ornamentaciones y timbres propuestos, a lo que agregamos algunos ligados (cc.64-73, 97, 138, 143-154), para lograr articulaciones más fluidas, así como pasajes en octavas (cc.41, 193), buscando generar mayor amplitud dinámica. También, en los acompañamientos realizamos los acordes arpegiados con un rasgueo limpio del pulgar (cc.1-44) o del índice (cc.42-49), evitando ruidos extras, y para los pasajes con indicación *palm mute* (cc.26-39, 50-61), usamos la yema del pulgar, generando así un sonido más redondo.

Todo lo anterior nos permitió, lograr una versión que resalta las cualidades intrínsecas de la obra y realza su discurso programático, ya que fue pensada como una especie de banda sonora para una caminata por el puente Williamsburg, en la que es posible que cualquier oyente se arme una

historia alrededor de los paisajes sonoros y acontecimientos que se pueden dar en un paseo similar, como las músicas de los judíos que Giraldo alguna vez escuchó.

3.3. 1492: Negro, Blanco (María) y Mulato (2019) de Sebastián Orejarena.

3.3.1. Reseña biográfica del compositor.

Sebastián Orejarena (Medellín, 1992-). Compositor y violonchelista. Egresado como Maestro en Composición de la Universidad de Antioquia (2018), donde estudió con Johann Hasler, Juan David Osorio, Simón Castaño, Gerardo Giraldo y José Gallardo. Su catálogo incluye obras de cámara (para instrumentos acústicos y electrónicos), vocales, para instrumento solo, acusmáticas y una obra para orquesta sinfónica. Actualmente se desempeña como compositor y violonchelista en el Taller de Prácticas Sonoras [Expr].

Su obra *Cuatro Amaneceres en el Oriente*, para soporte fijo (acusmática), fue merecedora de una de las becas de creación del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia (2018), donde además fue estrenada; posteriormente, fue interpretada por el maestro Esteban Betancur en La Pascasia y en el exploratorio del Parque Explora durante el Festival Fotosíntesis. Las tres piezas para piano solo *Prelude*, *Lejanías* y *Rupturas*, fueron estrenadas e interpretadas en diversos auditorios de Medellín por Anderson Naranjo; de estas, la pieza *Prelude* obtuvo mención especial en el Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea (2016) y fue interpretada en el Teatro Variedades de Quito, Ecuador. La obra *Meditaciones* para cello y violín, estrenada por Sergio Rivera y Daniel Martínez (2015), fue grabada por el mismo Rivera y Pablo Vélez, además fue incluida en el repertorio del grupo Periscopio de la Universidad Eafit, dirigido por Victor Agudelo. También se destacan sus obras: *-Sueño- no sueño, bailo. Sueño y bailo...*, para soporte fijo; *Aforismos*, para oboe solo; y *Performance*, para voz recitada y procesamiento de audio.

3.3.2. Anotaciones generales sobre la obra.

1492 es una obra en tres movimientos (que podrían interpretarse como piezas independientes o como partes de una suite) inspirada en lo que se conoce comúnmente como ‘el descubrimiento de américa’. Cada movimiento está influenciado conceptualmente por las palabras negro, blanco y mulato, las cuales definen varias características de los mismos y se usan como subtítulos: *Negro*, tiene recursos tímbricos en función de lo enérgico y ruidoso; *Blanco (María)*, conserva un aire mucho más melódico, armónico y contemplativo; mientras que *Mulato*, tiene ambas posturas, aunque lo agresivo se representa desde otro material musical, desde el ritmo, la armonía y las alturas (Orejarena, 2019).

Para el proceso de creación, el compositor primero concretó una idea conceptual general como estímulo para la imaginación, que fue el título de la obra: *1492*, éste lo remitió a las palabras negro, blanco y mulato, con las que generó una estructura macroformal en tres partes. Luego, el estudio de la guitarra, desde su fisonomía (se apoyó de una imagen del diapasón) hasta su literatura musical, le ayudó a consolidar esa idea; también, fue importante la ayuda nuestra para resolver inquietudes en cuanto al instrumento, su ejecución y la realización de pasajes óptimos o posibles, lo que le permitió tomar diferentes decisiones en cuanto a lenguaje, forma, ritmo y demás parámetros musicales (Orejarena, 2019).

La obra está influenciada por técnicas compositivas desarrolladas durante los siglos XX y XXI, también por prácticas provenientes del rock, el punk y otros géneros musicales que usan la guitarra en sus ensambles como herramienta de expresión. Extra-musicalmente, se ve influenciada por lo acontecido en 1492, cuando llegaron al continente muchas personas producto de la esclavitud, la

religión, el comercio y otros factores, que terminaron generando una mezcla de culturas y razas que fueron plasmadas simbólicamente en la obra (Orejarena, 2019).

3.3.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta obra tiene una duración total aproximada de 9:00 minutos (3:00, 3:30 y 2:30) y sus movimientos varían en el tipo de notación y forma. *Negro* está en notación aleatoria⁹, cronométrica¹⁰, sin barras de compás, metronómica y proporcional, con una estructura tipo A-B; Blanco, en notación metronómica, proporcional y sin barras de compás, también con forma A-B; y *Mulato*, está en notación metronómica, proporcional e isométrica, y una estructura A-B-C. Aunque en los tres movimientos hay relaciones entre alturas que pueden generar tonizaciones, no hay un tratamiento armónico que nos permita identificar una tonalidad o modo.

Tabla 13. *Estructura formal de 1492: Negro*

A		B		
subsección 1 sistemas 1-3	subsección 2 sistemas 4-5	subsección 1 sistemas 6-8	subsección 2 sistemas 9-11	subsección 3 sistema 12-14

Tabla 14. *Estructura formal de 1492: Blanco*

A		B		
subsección 1 sistemas 1-2	subsección 2 sistemas 3-5	subsección 1 sistemas 6-8	subsección 2 sistemas 9-10	subsección 3 sistema 11-13

⁹ Notación aleatoria: Notación que por medio de algunas indicaciones del compositor, permite al intérprete tener libertad en la ejecución de diversos pasajes (Agudelo, 2014, p. 92).

¹⁰ Notación cronométrica: Escritura basada en la medición del tiempo en segundos.

Tabla 15. *Estructura formal de 1492: Mulato*

A		B		C	
subsección 1 cc.1-14	subsección 2 cc.15-22	subsección 1 cc.23-32	subsección 2 cc.33-41	subsección 1 cc.42-56	subsección 2 cc.57-73

Las piezas que conforman *1492* presentan distintas indicaciones de *tempo* y ritmo. *Negro*, tiene la anotación *Enérgico* en un inicio, que es más una sugerencia de carácter, por lo que el *tempo* se define más bien por las distintas marcas cronométricas en la sección A y una indicación metronómica de corchea ca.=90 en la sección B. En este primer movimiento es fundamental la exploración rítmica, por lo que el compositor utiliza variadas figuraciones percutidas de agrupación libre. En A (sis.1-5) hace uso de *pizzicato* Bartók, *glissandi* con las uñas sobre los entorchados, rasgueos percutidos, armónicos naturales, además de golpes sobre el diapasón y la caja; luego, en B (sis.6-14) usa las mismas técnicas extendidas de percusión, sumadas a pasajes contruidos con varios tetracordios y alturas aleatorias.

El segundo movimiento, *Blanco (María)*, empieza con la indicación *Melancólico* (negra=60), que sugiere un carácter introspectivo y reflexivo; además, por la ausencia de compás, resulta muy importante la generación de distintas agrupaciones rítmicas mediante acentos, que están escritos en la parte B (sis.6-13) y que deben ser propuestos por los intérpretes en la parte A (sis.1-5). Por otro lado, *Mulato*, tiene un *tempo* metronómico de corchea=120 y la indicación *Marcato tosco*, en compás de 12/8; con una base armónico-rítmica de corcheas y silencios, más algunos golpes sobre la tapa de las guitarras, que remiten a la instrumentación de tambora y guitarra del bambuco, o de bombo y marimba del currulao. Esta base se bifurca en los dos instrumentos en un complejo tejido

polirrítmico y estereofónico, con diversas variaciones de articulación, acentuación, dinámica y agrupación rítmica, que sirve además como acompañamiento para las melodías.

Así pues, *Negro*, está compuesto por una textura polirrítmica con muchas sugerencias dinámicas, más un entramado de tetracordios repetidos de manera imitativa (sis.6-8) y aleatoria (sis.10-14), que son lo más cercano a la idea de melodía y armonía en esta pieza, lo que también se refuerza con el uso de algunas notas pedal (sis.4-5). Mientras que *Blanco (María)*, está construido por melodías, que van pasando por distintos tipos de tratamientos texturales en la parte A, como duplicaciones en octavas (sis.1-2), segundas voces por cuartas (sis.3) e intervalos variados por movimiento contrario (sis.5); luego, en B, se basa en un cantus firmus (sis.6-7), que es acompañado por un movimiento perpetuo de corcheas y que se desarrolla mediante variaciones de altura y engrosamiento de la densidad sonora, con segundas voces por movimiento directo y contrario (sis.8-13), dentro de una textura en la que las voces principales se diferencian del acompañamiento por una mayor intensidad dinámica.

En el último movimiento, el desarrollo melódico comienza con figuraciones de notas largas a una y dos voces en la parte A (cc.5-14, 15-22), que dan paso, en B, a diseños quebrados con diferentes saltos interválicos y ritmos variados entre las voces (cc.23-31). La armonía, por intervalos de cuarta, funciona como un ostinato en gran parte de la pieza y se emplea también en la construcción melódica, con arpeggios sobre acordes cuartales (cc.37-42, 51-54, 57-73). A lo anterior, se suma el uso de cromatismos para generar intervalos disonantes dentro del entramado armónico (cc.8-9, 11-12, 23-25, 29-30, 48-58). La textura es mayormente polirrítmica, con pasajes que alternan entre homofonía (cc.5-22) y polifonía (cc.23-31), en los que se dan distintas dinámicas entre las partes melódicas y el acompañamiento, y en los que se pueden identificar entre dos y tres planos dinámicos simultáneos (cc.33-36, 23-26).

1492, es una obra en la que se exploran diversos recursos, como las técnicas extendidas de percusión del primer movimiento, las *scordaturas* y texturas diferenciadas de hasta cuatro voces en el segundo movimiento, o la armonía cuartal y la polirritmia estereofónica en el tercer movimiento. La obra fue concebida además de manera concertante, por lo que los motivos rítmicos y melódicos aparecen en las dos guitarras, generando diálogos e imitaciones. Por otro lado, el compositor escribe algunas sugerencias técnicas de manera poco común en el repertorio guitarrístico, como el efecto de percusión que pone en un sistema adicional para cada guitarra (*Mulato* cc.1-14), o la indicación *con sord.* y *senza sord.* (*M*, cc.42.44) para referirse al uso y desuso del *pizzicato* o *palm mute*, lo que también escribe como PM (*Negro* sis.6-7), de manera similar usa la anotación SP (*N*. sis.8-9) para *sul ponticello*.

3.3.4. Montaje e interpretación

En *Negro*, desde el inicio del proceso de montaje buscamos interpretar cada una de las indicaciones dadas de una manera que permitiera, desde la gestualidad, enlazar un discurso que debe estar siempre muy mediado por lo comunicativo-corporal; es decir, cada gesto de un instrumentista debe provocar la respuesta del otro y generar una especie de diálogo. Por lo que la imitación de los distintos efectos, las dinámicas, las respiraciones y la comunicación visual, pasan a ser fundamentales para lograr una impresión teatral y musical convincente.

Entre tanto, en *Blanco (María)*, para las partes melódicas con notas largas, que son un aspecto primordial de la pieza, realizamos digitaciones en una sola cuerda (sis.1-5), en busca de homogeneidad sonora, además, usamos vibratos pronunciados que ayudaran a prolongar el sonido y le dieran mayor expresividad. Mientras que, en el acompañamiento, procuramos articular *legatissimo*, para lo que utilizamos digitaciones en *campanella*, que se produce al combinar notas

pisadas con notas tocadas al aire y unísonos en dos cuerdas contiguas (sis.6-13). También fue importante separar muy bien las dinámicas que se dan en cada guitarra entre acompañamiento y melodía, dándole el peso necesario a cada parte.

Para el montaje de *Mulato*, el empleo de la armonía cuartal, nos llevó a usar técnicas de digitación comunes en la guitarra eléctrica y que no son muy usuales en guitarra acústica, como por ejemplo las cejillas con distintos dedos (cc.36-41, 51-54, 70-73). Por otro lado, fue importante lograr un buen balance entre las melodías y el acompañamiento estereofónico, por lo que estudiamos cada parte de forma aislada: primero el acompañamiento, buscando articular y acentuar de manera equilibrada entre las dos guitarras, luego añadimos las partes melódicas, manteniendo bien diferenciados los planos sonoros; además, tuvimos presente las formas tradicionales de acentuación del bambuco y el currulao, procurando resaltar el contraste del tres contra dos (sesquialtera).

1492, fue concebida de manera concertante, por lo que buscamos realzar los motivos gestuales, melódicos y rítmicos que aparecen en las dos guitarras, generando diálogos e imitaciones; en una composición que nos exige prestar mucha atención a los aspectos que cada uno de sus movimientos explora, lo cuales van desde la comunicación gestual-corporal, hasta la precisión rítmica y dinámica, pasando por la expresividad y el control de texturas complejas. Asimismo, fue importante estudiar las partituras sincronizando las partes sin el instrumento, para generar una mejor coordinación en ensamble.

3.4. Intersecciones (2019) de Juan David Osorio.

3.4.1. Reseña biográfica del compositor.

Juan David Osorio (Medellín, 1985-). Compositor y director. Es graduado de pregrado y maestría en composición de la Universidad Eafit donde estudió con Andrés Posada, Víctor Agudelo y Cecilia Espinosa. También ha estudiado con Anthony Iannaccone (EU) y Eddie Mora (Costa Rica). Ha recibido diferentes premios de composición, entre los que se destacan la quinta y octava versión de Becas a la Creación Alcaldía de Medellín. En 2014 le fue otorgada la mención de honor por su trabajo de grado de maestría titulado *Flow sin fronteras: concierto para percusión y ensamble de vientos*. En el 2017 fue acreedor de una residencia compositiva en San José de Costa Rica otorgada por Ibermúsicas. Sus obras han sido interpretadas por las principales orquestas profesionales de Colombia, así como las orquestas Sinfónica Nacional de Cuba y Sinfónica Nacional de Paraguay. Además, ha recibido comisiones por parte de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Teatro Metropolitano de Medellín, la Orquesta Sinfónica Eafit, La Orquesta Filarmónica de Medellín, The San Antonio Symphony Orchestra (EU), el Unitas Ensemble de Boston (EU) y Seattle Symphony (EU), entre otras.

En el campo de la dirección, ha participado y realizado diversos montajes y conciertos con el Ensamble de Música Nueva Periscopio, el Coro de Cámara Arcadia y el Coro Tonos Humanos; ha actuado como director invitado de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, Orquesta Sinfónica Eafit, Orquesta Filarmónica de Medellín y Coro Polifónico de Popayán. También ha sido director encargado del Coro del Departamento de Música de Eafit, con el cual participó en el montaje de la *Sinfonía No. 2* de Mahler en el 2017 dirigida por Francisco Rettig. En el 2018 fue preparador de los coros participantes en el *Requiem* de Brahms, interpretado en conjunto con la Orquesta

Filarmónica de Medellín, dirigida por Andrés Orozco y fue el director preparador para el *Requiem* de Mozart, con el Coro Integrado de Iberacademy, bajo la dirección de Alejandro Posada. Actualmente, es el director titular de la Orquesta Juvenil Sinfónica de Antioquia, además es el fundador y director del Ensamble Vocal Macondo y director musical de la Camerata Jaibaná. En el ámbito de la docencia, ha sido profesor de materias teóricas, música de cámara y composición en la Universidad Eafit, la Universidad de Antioquia y la Fundación Universitaria Bellas Artes.¹¹

3.4.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Dedicada al Dúo Robledo-Tobón, es la primera obra para dúo de guitarras compuesta por Osorio, que él mismo describe como una pieza rítmica y enérgica en la que se interseccionan (o dónde convergen) las influencias de las músicas populares de los llanos orientales de Colombia con técnicas de escritura compositiva del siglo XX. No es una réplica fiel de la música de los llanos, sino más bien una composición en la que se juega con las claves del joropo, usando por ejemplo dos compases “por corrío” y dos compases “por derecho”, contrastando unas secciones rítmicas y muy enérgicas con otras más líricas y *cantabiles*, y combinando esas características de los círculos armónicos del pajarillo con otras armonías (Osorio, 2019).

El compositor se mostró muy entusiasmado con el encargo hecho a finales de 2018 por nosotros, nunca había escrito para guitarra y vio aquí la posibilidad de saldar una deuda con él mismo y componer algo para un instrumento que ha tocado desde hace mucho tiempo. Así pues, el proceso de composición se dio con la guitarra en la mano, explorando las sonoridades del instrumento, pero ya poniéndolo en otro contexto o en otro ámbito, desde una concepción que pone de relieve

¹¹ Reseña suministrada por Juan David Osorio (2019). Revisión nuestra.

el asunto del contraste y de las proporciones, y haciendo una alusión a las músicas de los llanos, pero sin ser totalmente directo (Osorio, 2019).

En cuanto referentes musicales, Osorio (2019) menciona que es evidente en su obra la influencia del joropo, pero con el lenguaje armónico de los compositores de los siglos XX y XXI que ha escuchado toda la vida, sus principales referencias son Béla Bartók e Igor Stravinski. Señala, que la parte rítmica en la música de los llanos es muy interesante y se juega también con el 5/8, pero que en *Intersecciones* están más abruptos esos cambios, lo que hace aún más evidente la influencia de Stravinski en la obra.

3.4.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La obra está elaborada en un solo movimiento de aproximadamente 3:30 minutos en notación metronómica, proporcional y heterométrica. Presenta una construcción de tipo A-B-B-A, más una coda. Tonalmente varía entre mi frigio dominante (mixolidio b2, b6), la menor y la mayor.

Tabla 16. *Estructura formal de Intersecciones*

A		B			
subsección 1 cc.1-16	subsección 2 cc.17-43	subsección 1 cc.44-65	subsección 2 cc.66-82	subsección 3 cc.83-95	subsección 4 cc.96-126

B'			A		Coda
subsección 1 cc.127-147	subsección 2 cc.148-169	subsección 3 cc.170-183	subsección 1 cc.184-199	subsección 2 cc.200-226	cc.226-239

La pieza tiene un *tempo* metronómico de blanca con puntillo=70. En cuanto a la métrica, se destaca durante toda la obra el constante cambio entre los indicadores de 6/8 y 2/4 (con una predominancia del 6/8) que se intercala ocasionalmente con 5/8 y en menor medida 3/2. No obstante, la frecuente

escritura de acentos en tiempos débiles del compás genera impresiones métricas distintas a las ya mencionadas, tales como 3/4, 6/4, 9/8 o 3/8.

En el aspecto rítmico, se evidencian rasgos de las músicas de los llanos orientales de Colombia (frontera colombo-venezolana) como el seis por corrió (cc.44-49) y el seis por derecho (cc.16-23), diferentes tipos de rasgueos comparables a los que se hacen en el cuatro (cc.123-126), arpegios que se asemejan a los del arpa (cc.148-175), diseños melódicos similares a los usados en los pasajes llaneros (cc.43-50), una rudeza en las dinámicas propuestas como alusión al toque recio del joropo (cc.1-15), además del uso de la hemiola (cc.50-53) y la sesquialtera en distintas partes de la obra (cc.66-71).

El desarrollo melódico, parte de los movimientos paralelos de los acordes en la parte A (cc.1-3) alternados con algunos pasajes escalísticos en los que se pueden identificar modos y tetracordios frigios, menores y mayores; con una predominancia por la sonoridad del mixolidio b2 (cc.43-49) y mixolidio b2 b6 (c.4), que se da principalmente en la parte B y que contrasta (en dinámica y carácter) con melodías basadas en arpegios que se acercan a las realizadas por el arpa en el joropo (cc.148-175).

En cuanto al tratamiento armónico, hay un uso de: paralelismos (cc.1-3), acordes con sonidos añadidos (cc.66-71), acordes compuestos (cc.17-28), armonía por cuartas (c.40) y por quintas (cc.78-82). Además, es posible identificar dos ejes tonales: un primer eje en la parte A que gira en torno a la sonoridad de mi frigio dominante y otro en la parte B con los acordes de la menor y la mayor (con sonidos añadidos) como centros tonales asociados a relaciones funcionales como I-IV-II-V (cc.149-169) y sustituciones tritonales (cc.66-72, 170-175).

En toda la obra se puede notar una alternancia entre homorritmia (cc.1-3) y polirritmia (cc.17-23), en un entramado en el que predomina la homofonía. La textura melódico-armónica se divide en las dos guitarras y se alternan constantemente los roles de acompañante y solista (cc.43-65), en algunas ocasiones la melodía se fragmenta en las dos guitarras creando un efecto estereofónico de difícil articulación (cc.5-9), en otras ocasiones las dos guitarras se unen en una especie de *tutti* orquestal que requiere mucha precisión en la interpretación (cc.72-82). Ocasionalmente se acompaña la melodía con ostinatos (cc.44-49) y elaboraciones contrapuntísticas (cc.53-60).

Intersecciones es una obra compuesta de manera concertante y equilibrada entre las partes, en la que se hace uso de diversos recursos propios de la técnica guitarrística como rasgueos (cc.123-126), *glissandi* (cc.78-79), arpeggios (cc.17-23) y paralelismos armónicos (cc.72-82). Es clara la intención del compositor de crear una obra en la que dialoguen distintas tradiciones musicales, incluso el mismo título hace alusión a esta mezcla, dando como resultado una pieza virtuosística de difícil ensamblaje en la que se destaca lo rítmico como elemento predominante, asociado a un sonido brillante y articulado, como remembranza del sonido llanero.

3.4.4. Montaje e interpretación

Desde nuestro primer acercamiento a la obra le dimos especial atención a su aspecto rítmico, teniendo en cuenta para la interpretación la influencia del joropo, así como la constante alternancia de las indicaciones métricas. Entendiendo que en algunos compases de 6/8, funciona mejor una acentuación de 3/4 o la combinación de estas dos en hemiola. En lo concerniente a su escritura concertante, al ser una obra en la que ambas guitarras dialogan constantemente, consideramos realizar solo un pequeño ajuste intercambiando las partes entre cc.126-135, para generar mayor equilibrio.

En una búsqueda de potenciar distintos efectos sonoros de la obra, doblamos en las dos guitarras la nota mi_2 que aparecía solo en una de ellas (cc.1, 8-9, 184, 191-192), para generar mayor intensidad y sostener el efecto de pedal. De manera similar, incorporamos golpes sobre el puente de la guitarra uno (cc.9-12, 192-195), enfatizando la marcación del bajo, así como la indicación *pizzicato* para el acompañamiento (cc.54-59, 137-142), produciendo un efecto sonoro similar al del contrabajo; además, agregamos golpes sobre las cuerdas para simular los chasquidos propios del cuatro (cc.123-126, 166-169, 231-232) y completamos la armonía de algunos compases en los que aparecía inicialmente el rasgueo en una sola guitarra mientras la otra tenía solo una línea (cc.123-126, 166-169), buscando generar mayor intensidad.

Adicionalmente, exploramos un sonido brusco y brillante para las partes más rítmicas y enérgicas (cc.1-15) que nos permitiera acentuar el contraste con las partes más líricas y *cantabiles* (cc.43-60), en las que utilizamos un sonido más limpio y menos brillante. Tuvimos también desde un principio mucho cuidado con el manejo de las articulaciones y buscamos utilizar las mismas digitaciones en las dos guitarras para cada una de las partes similares, que nos permitiera articular de la misma manera en los casos requeridos.

Las intervenciones que se dieron en el proceso de montaje y su relación con lo interpretativo se encuentran en consonancia con la opinión del mismo compositor desde su perspectiva de creador e intérprete:

Cuando uno interpreta, esa parte de intervención es importantísima porque la pieza se concibe de una forma, pero en la vida real funciona de otra, porque la interpretación tiene problemas [...] yo también lo he hecho y precisamente se hace para que la obra funcione mejor, no por otras cuestiones (Osorio, 2019, p.5).

Debido a todo lo anterior, logramos proponer una interpretación desde el conocimiento de las posibilidades de las guitarras y nuestra experimentación con músicas populares, como el flamenco y el joropo, que nos permitieron acercarnos mejor a la sonoridad de una obra que se basa en la convergencia entre las músicas tradicionales de los llanos orientales y las músicas académicas que han influenciado al compositor.

3.5. *Tadindina* (2019) de Jhonnier Ochoa.

3.5.1. Reseña biográfica del compositor.

Jhonnier Ochoa (Medellín, 1985-). Compositor, arreglista y guitarrista. Es graduado del programa de música con énfasis en guitarra de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, así como de pregrado y maestría en composición de la Universidad Eafit. Ha recibido clases maestras con Reiko Futing, Kamran Ince, Alberto Balzanelli, Guido López, Eddie Mora, Javier Álvarez, entre otros. Es profesor de teoría y composición en la Universidad de Antioquia y la Universidad Eafit. Fue integrante del coro Tonos Humanos, agrupación con la que obtuvo varios premios a nivel internacional. Actualmente es guitarrista y arreglista del ensamble A Cuatro Voces, con el que grabó *Preludio para Cu4tro* y con el que ha participado en eventos como el Festival Internacional de Guitarra María Luisa Anido (2017) en Cataluña y el 12° Festival de Tradiciones de Vida y Muerte (2018) en México, entre otros.

Ha compuesto obras para formatos de cámara, solistas, corales y orquesta sinfónica, varias de ellas ganadoras de premios. En 2010, 2013 y 2018 fue ganador de la Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín, obtuvo Mención de Honor en el Concurso Nacional de Composición Ciudad de Bogotá en 2008 y fue ganador del concurso de composición Universidad Eafit en 2010 y 2011. En febrero de 2013 la Orquesta Sinfónica Eafit le comisionó la obra *Obertura para una plegaria* que

se interpretó en el estreno del *Stabat Mater* de Rossini en Colombia, concierto dirigido por el maestro Andrés Orozco. También, fue becario del Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas de Ibermúsicas, en la modalidad de residencias artísticas para compositores con la obra *Juego de Voladores*, compuesta en México en 2016; ese mismo año publicó en la revista *The IFCM Magazine* el artículo *Five Songs Embera-Chami and Three Poems: An Analysis of Two Pieces of Contemporary Colombian Choral Music*.¹²

3.5.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Tadindina surge de una inquietud del compositor por ciertas estructuras rítmicas de las músicas orientales, que considera, podrían ser comprendidas de la forma en que se entiende el ritmo en occidente, aunque su concepción original sea muy distinta. Esto lo llevó a traducir una de las muchas fórmulas rítmicas utilizadas en las músicas de la India a la notación convencional occidental y a interesarse por el *Konnakol*, que es un método de aprendizaje y enseñanza usado para que sobre todo los niños, hagan fórmulas de percusión o fórmulas rítmicas asociadas a sus músicas tradicionales, las cuales se hacen primero con la voz y después se replican en instrumentos de percusión (Ochoa, 2019).

La obra fue concebida en un principio (2018) para guitarra solista de ocho cuerdas, cosa que le pareció muy interesante al compositor, pero que resultó ser muy poco práctica, pues no es común que los intérpretes tengan guitarras de ocho cuerdas y la puedan tocar con frecuencia. Debido a esto, la reelaboró para nosotros, por ser un dúo activo y porque el formato le permitía hacer la conversión, o la re-orquestación de la guitarra de ocho cuerdas a dos guitarras de seis, ya que

¹² Reseña suministrada por Jhonnier Ochoa (2019). Revisión nuestra.

también podía jugar con las *scordaturas*, lo que terminó dando un resultado sonoro similar al que fue concebido en la versión inicial (Ochoa, 2019).

Además de lo anterior, Jhonnier reconoce en su forma actual de componer la presencia de lo rítmico como factor indispensable y ha reflexionado mucho en torno al ritmo como elemento que propone el discurso en sentido horizontal, en el sentido de la temporalidad musical. Para él son fundamentales las concepciones del ritmo que hay en Bartók y Stravinski, ese ritmo fluido, punzante, incisivo, como elemento primordial y consistente. György Ligeti también es una influencia muy importante para él desde la organización de los sonidos; mientras que, desde la guitarra, considera al compositor mexicano Herbert Vásquez y al polaco Marek Pasieczny, como dos referentes a tener en cuenta (Ochoa, 2019).

3.5.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La obra presenta una estructura de tipo A-B-C-B-A, más una coda. Tiene una duración aproximada de 5:30 minutos, en notación metronómica, proporcional, isométrica y heterométrica. El tratamiento de las alturas en esta pieza no genera una tonalidad definida.

Tabla 17. *Estructura formal de Tadindina*

A		B		C	
subsección 1 cc.1-10	subsección 2 cc.11-21	subsección 1 cc.22-30	subsección 2 cc.31-42	subsección 1 cc.43-52	subsección 2 cc.53-61

B'			A'		Coda
subsección 1 cc.62-66	subsección 2 cc.67-82	subsección 3 cc.83-96	subsección 1 cc.97-104	subsección 2 cc.105-108	109-121

Ochoa propone un *tempo* metronómico de negra=110 con la indicación *Rítmico*, que alterna con secciones que cambian a *tempi* más lentos, como *Meno mosso* (cc.53-61) en negra=70 y *Meditativo* (cc.83-96) en blanca=40. Esta obra se basa en un patrón rítmico que tiene diversas agrupaciones acentuales (cuatro, tres, tres, dos, dos, dos, tres, cuatro, cinco), que generan la sensación de una serie de compases heterométricos; sin embargo, está escrita mayormente en compás de 4/4, sumando semicorcheas y señalando los acentos correspondientes. Toda la pieza es un ostinato de dicho patrón que pasa por las partes melódicas, armónicas y percusivas de la misma, incluso por otras métricas, como 3/4+4/4 (cc.67-79), 2/2 (cc.83-96), y por diferentes combinaciones de 3/4, 2/4 y 5/4 en la coda (115-121).

El sistema escalar que hay en la obra está estrechamente relacionado con las *scordaturas* que tiene (primeras cuerdas en fa, sextas en la y do sostenido). Aunque tiene los doce sonidos de la escala cromática, las notas de las cuerdas al aire aparecen más frecuentemente, ya que son usadas como pedales en distintas secciones, por lo que la afinación de los instrumentos genera la selección de sonidos para la pieza entera. Es una obra ante todo polirrítmica, alternada con pasajes homorrítmicos (cc.30, 35, 40-42, 57-52, 64-74, 80-82, 115-121), y una gran variedad de contrastes dinámicos.

Los movimientos armónicos de la parte A de la pieza, con acordes que se mueven paralelamente alrededor de un pedal en la segunda cuerda (si) al aire (cc.1-4), se transforman luego en motivos melódicos al arpeggiar dichos acordes (cc.5-8, 11-12, 97-102). Algo similar ocurre en la parte B, donde la melodía surge de arpeggios de algunos de estos acordes, combinados con cuerdas al aire y otros sonidos añadidos (26-42, 105-114). Ya en la parte C, se encuentran melodías construidas con algunas notas tomadas de las partes anteriores y que son acompañadas por pedales en trémolo (cc.45-50, 53-54) y percusión (cc.70-73, 77-79), las cuales alternan con otras de características

similares a las primeras (cc.55-59). A todo lo anterior, se suman elaboraciones armónicas en torno a las mismas sonoridades, con acordes por cuartas y acordes compuestos, sobre los pedales de las cuerdas cinco (la) y seis (la y do sostenido) de ambas guitarras (cc.20-21, 41-42,119-121).

Las *scordaturas* de las guitarras, dan como resultado una pieza en la que las posibilidades idiomáticas de los instrumentos dan origen a la colección de sonidos de la obra entera. Además, en ella el compositor explora distintas posibilidades percusivas, tímbricas y de articulación, basándose en técnicas de uso común del instrumento y técnicas extendidas, como: *sul pont* (cc.36-39), *sul tasto* (cc.45-46), *hammer on* (cc.70-81), tambora (cc.22-32), rasgueos (cc.65-66), *glissandi* (cc.76-78, 94-95), armónicos naturales (cc.109-113), ligados descendentes pulsados con la mano izquierda (cc.49-50) y distintos efectos percusivos (cc.9-10, 67-82).

3.5.4. Montaje e interpretación

Para el montaje de la obra fue necesario incorporar cuidadosamente todos los elementos técnicos asociados a la percusión y a otras técnicas extendidas propuestas por el compositor, buscando una apropiación que nos permitiera fluidez interpretativa y posibilitara alcanzar un equilibrio dinámico entre las partes percusivas y las partes melódico-armónicas. Además de lo anterior, decidimos estudiar toda la obra teniendo en cuenta las metodologías de aprendizaje tradicionales del *konnakol*, subdividiendo silábicamente cada detalle rítmico.

Así pues, el ensamblaje dependió mucho de esa subdivisión rítmica y del cuidado con cada indicación dinámica, tímbrica y de articulación. Todo lo cual terminó generando una interpretación que implicó un gran esfuerzo técnico y de memoria, en la que la sincronización fue fundamental para hacer efectiva la idea rítmico-percusiva que atraviesa todo el discurso musical de la obra.

3.6. *Arcturus: El Guardián de la Osa* (2019) de Cristian Caballero.

3.6.1. Reseña biográfica del compositor.

Cristian Caballero (Caucasia, Antioquia, 1985-). Guitarrista, arreglista y compositor. Realizó sus estudios de Licenciatura en Música con énfasis en guitarra en la Universidad de Antioquia bajo la tutoría del maestro Bernardo Cardona. Entre sus composiciones se destaca *El escarabajo de oro: Introducción y Pasillo*, para guitarra sola, que le mereció la Mención Honorífica en su recital de grado. Otras composiciones como: *Bilbilico*, *Anamadea*, *Tres invocaciones a la lluvia*, *Virtud interior*, entre otras, van enmarcadas en la línea de una búsqueda creativa propia, partiendo de los lenguajes de la guitarra moderna y latinoamericana. También compuso la música para el cortometraje *María*, propuesta final de estudiantes de comunicación audiovisual de la Universidad de Medellín.

Con un profundo interés por la escritura, ha sido autor de cuentos y poesías, y fue uno de los ganadores del Séptimo Concurso Nacional de Cuento, organizado por el Ministerio de Educación Nacional y RCN, con su cuento *El río*. Como intérprete, fue uno de los ganadores en la categoría solista, del Concurso de Interpretación 2013 de la Universidad de Antioquia y actualmente hace parte, junto con el guitarrista Jorge Luis Ramírez, del proyecto de musicalización de la obra del poeta Jesús María Peña (Chucho Peña). También se desempeña como guitarrista en diversas agrupaciones de cantautores colombianos como las de Adrián Una Canción Necesaria y Santiago Benavides.¹³

¹³ Reseña suministrada por Cristian Caballero (2019). Revisión nuestra.

3.6.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Dedicada al Dúo Robledo-Tobón, *Arcturus* es la primera obra para dúo de guitarras compuesta por Caballero y toma su nombre de una de las tres estrellas más brillantes y visibles desde nuestro planeta en el cielo nocturno. Caballero realizó algunas lecturas al libro *Cosmos* de Carl Sagan y se entusiasmó mucho con el tema del universo, por lo que quiso condensar ese sentir cósmico de todas las estrellas en movimiento, las luces, lo magnífico, pero también lo calmado, lo sobrio de los astros, en una pieza musical (Caballero, 2019).

Al ser su primera pieza para dúo de guitarras, el compositor cuenta que encontró cierta dificultad en el hecho de que la guitarra, pese a parecer un instrumento limitado, en realidad no lo es, tiene un montón de recursos. Por lo que se vio frente al predicamento de tener que medirse un poco en las posibilidades y definir los roles de las guitarras; explica que aunque se tienen seis cuerdas en cada guitarra, este hecho no significa que todo el tiempo se estén usando, por lo que esa fue una consideración importante a la hora de pensar en qué efecto quería lograr, al tener dos guitarras, y cómo lo podría llevar a cabo (Caballero, 2019).

Como influencias musicales, menciona que mientras componía la pieza estuvo escuchando mucho a un compositor francés llamado Mathias Duplessy, quien tiene varias piezas interesantes para dúo de guitarras, y a la vez escuchó mucho la música de Vicente Amigo, guitarrista flamenco y compositor. Sonoridades que describe como muy directas, es decir, que no requieren una mediación intelectual para entender las ideas; así como ellos logran llegar al público común directamente, quiso hacer una obra que también tuviera el mismo efecto (Caballero, 2019).

3.6.3. Aproximación analítico-descriptiva.

Esta obra tiene una duración aproximada de 4:00 minutos, en notación metronómica, proporcional y heterométrica. Formalmente presenta una estructura de tipo A-B-A, más una coda. Su tonalidad es si menor.

Tabla 17. *Estructura formal de Arcturus: El Guardián de la Osa*

A				B	
subsección 1 cc.1-9	subsección 2 cc.10-25	subsección 3 cc.26-37	subsección 4 cc.38-44	subsección 1 cc.45-57	subsección 2 cc.58-66

B		A'			Coda	
subsecc.3 cc.67-86	subsecc.4 cc.87- 97	subsecc.1 cc.98-106	subsecc.2 cc.107-118	subsecc.3 cc.119-123	subsecc.1 cc.124-133	subsecc.2 cc.134-143

El compositor propone una medida metronómica de negra=200 para toda la pieza, excepto entre cc.87-97 (negra=80 y *accelerando*). Sus indicaciones de carácter son muy descriptivas: *Presto Misterioso* (c.1), *Misterioso* (c.45), *Cadencioso con rubato* (c.87), *Brillante* (c.124), *Fuerte y decidido* (c.130), lo que da una idea del asunto extramusical que inspiró la obra. Las métricas suelen cambiar entre secciones 6/4 (cc.1-9, 98-106), 5/4 (cc.10-66, 107-123), 3/4 (cc.67-86). Sin embargo, en la sección lenta (cc.87-93), previa a la reexposición del primer tema, alterna entre 4/4, 6/4; de manera similar, en la coda (cc.124-143) hay una alternancia entre 6/4, 5/4, 3/4, 4/4, haciendo un uso más libre de las posibilidades heterométricas.

La obra se caracteriza por el uso de dos motivos contrastantes rítmicamente, con los que desarrolla todo el discurso. El primero, se basa en un ritmo complementario entre las dos guitarras (cc.1-9, 98-106), en el que una de ellas marca los pulsos del compás, mientras la otra hace notas sincopadas.

El segundo, con el uso de compás amalgamado en 5/4 (cc.10-66, 107-123), genera en la melodía la impresión acentual de los compases 6/8 y 2/4 (uno tras otro), mientras que el bajo hace una marcación en los tiempos 1 y 3, esta amalgama varía en la coda (cc.124-143), y el resto de la obra, con distintas combinaciones de acentos, hemiolas, y polirritmias.

La melodía está construida, en las frases basadas en el primer motivo (cc.1-9, 98-106), de arpeggios ascendentes articulados en *staccato*, que desembocan en pasajes con diversos saltos interválicos y articulaciones en frases de cuatro compases. En las partes basadas en el segundo motivo, se da una construcción por grados conjuntos más saltos al final de cada frase, que son en su mayoría de tres compases (cc.10-66, 107-123). Las dinámicas se encuentran muy asociadas al discurso melódico e influyen consecuentemente en el carácter de cada sección.

Armónicamente, usa acordes con sonidos añadidos (cc.1-8, 10-37, 45-118, 124-142), acordes compuestos (cc.9, 24, 106,143) y paralelismos (cc.125-126). En el transcurso de la obra, se establecen distintos centros tonales, el primero es si menor (cc.1-44), que colorea con distintas mixturas modales (cc.9, 15-17, 24-25, 31-34), también usa si bemol menor como centro (cc.45-58) y mi lidio (cc.64-86), al cual llega mediante una cadencia frigia (cc.63-66), para luego volver a si menor hasta el final de la pieza (cc.87-143). En cuanto a textura, la obra es mayormente homofónica y polirrítmica, alternada con algunos pasajes contrapuntísticos (cc.59-66, 77-76) y homorrítmicos (cc.39-40, 120-123).

Arcturus está compuesta de manera muy idiomática, la obra es completamente realizable en las guitarras y aprovecha todo el registro de los instrumentos. No obstante, en la versión que recibimos del compositor, consideramos que no era lo suficientemente concertante. Debido a esto, intercambiamos varias secciones para generar un mayor equilibrio entre las partes (cc.38-57, 89-

93, 119-129). El compositor sugiere en la obra distintos recursos colorísticos como *pizzicati* (cc.1-4, 98-101), armónicos artificiales (cc.52, 57), *sul ponticello* (cc.91-93) y un efecto percusivo (cc.130-133) que acentúa el movimiento vertiginoso del final, logrando una pieza que genera un efecto muy orquestal y virtuosístico.

3.6.4. Montaje e interpretación

Lo primero que tuvimos en cuenta durante el montaje de *Arcturus: El guardián de la Osa*, fue la parte literaria que inspiró al compositor y que buscamos reflejar en la interpretación. Al respecto, Caballero (2019) menciona:

La obra, ante todo, debe ser abordada con esa idea extramusical. Si se fijan bien, al principio de la partitura hay un epígrafe, que para mí es importante, tanto para los ejecutantes, como para el público que va a escuchar la pieza (...) entrar en esa sintonía, como en esa consciencia de lo grandioso que es este planeta, pero a la vez de lo insignificantes que somos frente a todo esto cósmico que nos sobrepasa de muchas maneras. Entonces, es como un emocionarse frente a lo que está pasando allá afuera, aceptar el destino humano y la belleza de lo que está pasando en ese momento en el escenario, al ser la pieza un pequeño guiño a esa estrella que es Arcturus. (p2)

La frase a la que se refiere el compositor es: "*Las estrellas garabatean en nuestros ojos heladas epopeyas, cantos resplandecientes del espacio inconquistado*". Hart Crane, que aparece en el libro *Cosmos* (Sagan, 1980).

En un aspecto más técnico y musical, fue importante trabajar las conexiones entre subsecciones, para captar mejor el carácter de cada una; también, debimos concentrarnos en lograr una sincronización muy precisa, poniendo especial atención a las variadas articulaciones que se

presentan: staccato (cc.1-7), legato (cc.87-97), legato y staccato (cc.49-57), entre otras. Lo cual, posibilita una mejor complementariedad entre las dos guitarras, sobre todo en pasajes en los que se juega con tiempos fuertes y contratiempos (cc.124-128), así como en pasajes homorrítmicos (cc.24-25, 39-40), que también requieren de mucha exactitud.

Para todo lo anterior, fue necesario emplear una comunicación visual y gestual que nos permitiera un ensamblaje preciso de las partes, sin perder la fluidez en la ejecución, así como una interpretación liviana y de fraseos amplios. Además, esa ligereza se plasma también en la fluidez con la que se puede interpretar, lo que además contrasta con una armonización que es compleja, pero accesible.

En esta obra, se logra el objetivo que se planteó el compositor al momento de escribirla: que fuera directa en su estilo y comprensible para el público. Dado que sus melodías son de fácil recordación y toda la cosmovisión asociada a la misma resulta fascinante para muchos, se impulsa a la audiencia a un espacio imaginativo en el que puedan asociar lo literario y lo cósmico con lo musical, una especie de viaje intergaláctico, tanto para los oyentes como para nosotros.

3.7. *Reflejos sobre Madera* (2019) de Julián Ramírez.

3.7.1. Reseña biográfica del compositor.

Julián Ramírez (Medellín, 1989-). Compositor, director, arreglista y tiplista. Terminó sus estudios de composición y dirección orquestal en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) en el año 2016. Sus maestros de composición fueron Mariano Etkin, Carlos Mastropietro, Marcelo Rodríguez y Gustavo Basso. Su formación en dirección fue con los maestros Bernardo Teruggi, Natalia Salinas, Fabián Panisello, Pere Molina, José Rafael Pascual y Frank de Vuyst. También estudió en Colombia con los maestros Gustavo Díez y Fernando Mora. Fue ganador de la

convocatoria internacional Workshop en las VI Micro-jornadas de Composición y Música Contemporánea con la obra *Amok*, estrenada en 2016 por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba; también, fue Ganador del Curso-Concurso de Dirección Orquestal (2015) dictado por Pere Molina González (España) y organizado en Buenos Aires por el Proyecto Encuentro perteneciente al Collegium Musicum.

Sus obras para orquesta sinfónica y para diferentes tipos de ensambles han sido interpretadas en varios países latinoamericanos como México, Argentina, Ecuador y Colombia. Entre las más destacadas se encuentran: *09 de Abril de 1948* (2015) para orquesta sinfónica, *Líneas y Puntos* (2016) para ensamble de vientos, *El Patetarro* (2015) para orquesta de cuerdas y trio andino colombiano, e *Intrusión* (2014) para cuarteto de violonchelos. También, ha realizado trabajos con diferentes tipos de multimedia, teatro, cine, instalaciones, así como música mixta y electroacústica. Actualmente se desempeña como director de la Orquesta de Cuerdas Pulsadas de la Secretaría de Cultura de Pereira y es director invitado regular de la Banda Sinfónica Municipal y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Pereira.¹⁴

3.7.2. Anotaciones generales sobre la obra.

Reflejos sobre madera es una obra para dúo de guitarras y orquesta de cuerdas pulsadas, pensada desde la especialización instrumental y dedicada al Dúo Robledo-Tobón. El compositor plantea una ubicación de los instrumentos en el escenario, en la cual las dos guitarras solistas están situadas en lados opuestos para generar estereofonía y de manera similar se ubican los demás instrumentos de la orquesta. A lo que se agrega el concepto de profundidad en diferentes planos sonoros; así pues, en el primer plano se sitúan los solistas y en los siguientes cuatro planos las guitarras, tiples,

¹⁴ Reseña suministrada por Julián Ramírez (2019). Revisión nuestra.

bandolas, maderas y percusión. Sobre lo anterior el compositor opina: “[...] cuando uno piensa en la espacialización de los músicos ya está cambiando la obra y ya hay un condicionamiento incluso estético y compositivo, ahí ya hay una decisión” (Ramírez, 2019).

La obra presenta una exploración tímbrica desde lo que el compositor denomina ataque-cuerpo, en el que los solistas generan un ataque sonoro y los músicos de la orquesta replican, generando un efecto como de espejo, como un reflejo, que remite al nombre de la obra, la cual además presenta reminiscencias a ritmos tradicionales de los andes colombianos: el primer movimiento remite al bambuco, el segundo a la danza y el tercero a una mezcla entre pasillo y bambuco, por momentos superpuestos y aprovechando siempre la espacialización de los instrumentos. Debido a lo anterior, Ramírez tuvo en cuenta algunas características melódicas y rítmicas de estos aires tradicionales para la construcción de cada movimiento, y desde su conocimiento previo de la guitarra escribió melodías muy idiomáticas, haciendo uso de cuerdas superpuestas, ligados, *glissandi* y dobles cuerdas (Ramírez, 2019).

El compositor menciona a Xenakis como un referente respecto al trabajo de espacialización y estereofonía. Luego, destaca la influencia de Stravinski y su búsqueda de variedad rítmica mediante el uso de distintas formas de acentuación. A lo que se suma la exploración de los ritmos tradicionales andinos colombianos, todo lo cual termina generando una especie de hibridación entre estas tres influencias principales que confluyen en la obra (Ramírez, 2019).

3.7.3. Aproximación analítico-descriptiva.

La obra presenta una introducción y tres secciones (movimientos cortos) de carácter contrastante A-B-C, con una duración total de aproximadamente 5:30 minutos, en notación metronómica,

proporcional, isométrica y heterométrica. Aunque su manejo de alturas no está estructurado tonalmente, sus relaciones armónicas generan la impresión de una obra en la menor.

Tabla 19. *Estructura formal de Reflejos sobre madera*

Intro	Mov.1 A (x2)			Mov.2 B	
cc.1-10	subsección 1 cc.11-23	subsección 2 cc.24-36	subsección 3 cc.37-46 (47)	subsección 1 cc.48-56	
Mov.2 B		Mov.3 C			
subsecc.2 (x2) cc.57-63 (64)	subsección 3 cc.65-70	subsección 1 cc.71-86	subsección 2 cc.87-96	subsección 3 cc.97-111	subsección 4 cc.112-119

Esta obra tiene distintos *tempi* metronómicos para cada movimiento, que generan la clásica asociación rápido-lento-rápido, con distintos indicadores de compás. En el aspecto rítmico hay exploración de distintas formas de acentuación, asociadas a rasgos característicos de músicas de la región andina colombiana, así como variadas figuraciones rítmicas para la construcción melódica.

La introducción (negra=60) está escrita en 4/4 (con un *accelerando* entre cc.2-4) y en esta se hace uso de *trinos* y *glissandi* tremolados de subdivisión libre (cc.1-7), así como ritmos rasgueados (cc.8-10), muy característicos de los instrumentos de cuerda pulsada en los géneros andinos. El primer movimiento (negra con puntillo=96) está escrito en 6/8 (aunque alterna con 5/8 en c.13 y cc.21-22) y en él se pueden detectar rasgos propios del bambuco, tanto en las partes melódicas (cc.11-16) como en el entramado rítmico que se da entre solistas y orquesta (cc.24-31).

El segundo movimiento (negra=56) está en 4/4, en éste se usan variadas subdivisiones rítmicas en la construcción de las partes solistas y un acompañamiento orquestal que toma células rítmicas de

la danza andina distribuidas entre los instrumentos de cuerda (cc.57-62), mientras que los vientos generan contramelodías que amplían la textura. Por último, en el tercer movimiento (negra=166) en compás 3/4 (que alterna constantemente con 2/4), hay una predominancia de rasgueos y notas fantasma, que remiten al pasillo fiestero y también al bambuco (cc.78-93), por momentos superpuestos, en un juego rítmico que alterna distintas acentuaciones entre todos los instrumentos del ensamble (Ramírez, 2019).

Toda la obra está construida sobre seis alturas (sol#, la, si, do, mi, fa) que coinciden con las de una escala menor armónica sin el cuarto grado (hexatónica), con las cuales el compositor elabora los motivos melódicos y acordes (excepto los acordes aumentados de cc.5-8). Se pueden identificar dos motivos melódicos que aparecen uno tras otro en los tres movimientos (cc.11-16, 65-68, 97-101, 112-115) y que le dan unidad a la composición. La armonía está elaborada desde combinaciones libres de las seis notas del hexacordo menor armónico ya mencionado, que tiene en algunos casos sonoridad dominante (cc.9-10) y en otros, sonoridad tónica (cc.44-45), en dónde toma especial relevancia la nota más grave del acorde y su ubicación dentro de la estructura de la obra.

La textura es principalmente polirrítmica, con un tejido que fragmenta motivos rítmicos en varios instrumentos que se complementan entre sí (cc.57-62). También se pueden encontrar fragmentos homorrítmicos en cada movimiento (cc.11-17, 53-54, 78-83) y pasajes imitativos (cc.6-7, 68-70, 97-99). Hay secciones en las que aparecen las guitarras solistas llevando un mismo motivo melódico o rítmico (cc.11-17, 78-81) y otras en las que se establece un diálogo concertante entre ellas (cc.65-70, 112-115). La orquesta se suma también a este manejo textural en el transcurso de toda la obra, con pasajes de pregunta respuesta entre los solistas y la orquesta (cc.11-24), secciones de imitación libre (cc.57-67) y partes en las que se destaca el *tutti* orquestal (cc.44-45). Además

de todo lo anterior, es importante mencionar que de la complejidad textural se desprenden múltiples dinámicas y variaciones tímbricas, a las que hay que poner mucha atención al momento de equilibrar las partes orquestales y solistas durante la interpretación.

Reflejos sobre madera está pensada desde la espacialidad y las posibilidades estereofónicas de la orquesta y los solistas. Así pues, los instrumentos están distribuidos en planos sonoros que van desde lo menos a lo más profundo del escenario, de la siguiente manera: (1) dúo de guitarras solistas, (2) guitarras, (3) tiples, (4) bandolas, (5) contrabajo, percusión y maderas. A lo anterior se suma la división estereofónica de los instrumentos, buscando disponer la distribución espacial de los focos sonoros a la derecha y a la izquierda, tanto para la orquesta como para los solistas.

En las guitarras solistas, esta obra explora varios aspectos como: el uso de rasgueos, chasquidos y notas fantasma (cc.8-10, cc.42-43, cc.77-96), *glissandi* comunes (c.15) y *glissandi* tremolados (cc.5-7), escalas con ligados técnicos de mano izquierda (cc.24-30), arpeggios (cc.40-41) y trinos en dobles cuerdas (cc.55-56), haciendo uso de un amplio registro. En la parte orquestal se exploran recursos similares a los usados para las guitarras solistas en los instrumentos de cuerda, a lo que se suma el uso de *scratch* (c.10), *pizzicato Bartók* (cc.74-75) y armónicos artificiales en el contrabajo (cc.27-29), así como usos comunes en la percusión y los vientos. Todo lo cual da como resultado una obra idiomática en todas sus partes y técnicamente realizable.

3.7.4. Montaje e interpretación

Desde las primeras lecturas notamos la necesidad de hacer una diferenciación técnica entre algunos efectos percusivos en las guitarras, como los chasquidos (cc.-8-9) y las notas fantasma (cc.42-43, 68-70 y 77-111), de los cuales hay un uso reiterativo durante toda la obra, en especial en el tercer movimiento; así pues, para los chasquidos usamos más una percusión con las uñas de la mano

derecha que produjera un efecto de apagado y que a su vez generara armónicos, mientras que para las notas fantasma usamos más un apagado con la mano izquierda.

También pusimos mucha atención en la direccionalidad de los rasgueos en ambas guitarras, buscando generar una acentuación correcta en cada parte (cc.8-10, 42-43, 68-70 y 77-111) y usamos digitaciones similares para los pasajes homólogos e imitativos que se presentan en prácticamente toda la obra, lo cual genera un diálogo constante entre los dos solistas, así como entre solistas y orquesta. De manera similar, tomamos la decisión de medir rítmicamente el calderón tremolado del c.14 y así lograr una mejor articulación, convirtiéndose en la práctica en un compás de 12/8.

En la partitura se indican algunos usos de cuerdas superpuestas para trinos (cc.1-2, 7-8 y 57-58) y pasajes melódicos (cc.11-13, 51-52, y 97-99), por lo cual usamos el mismo recurso para otras partes similares de la obra (cc.39-41, 48, 53-56, 60-61, 65-67 y 112-117). Otra indicación, tiene que ver con la realización de motivos melódicos en una sola cuerda (cc.69-70 y 100-101) combinando la cuerda pisada con notas al aire, lo cual conservamos como está sugerido por su efecto de articulación, más allá de que pudiera tener otras opciones de digitación.

El compositor propone un efecto tímbrico en algunos pasajes, en los que busca que la mano derecha de los guitarristas se desplace gradualmente desde *sul tasto* a *sul ponticello* (cc.1-2, 7-8, 55-56), debido a esto propusimos hacer el mismo efecto entre cc.32-36 para acentuar aún más el *crescendo* escrito inicialmente. También, entre cc.24-31 se da un efecto tímbrico similar, solo que debe haber un movimiento más abrupto porque pasa de *normal* a *sul ponticello* en un solo ataque y vuelve súbitamente al sonido *normal* en cada inicio de frase (cc.27 y 29).

Además de lo anterior, buscamos un efecto de contraste tímbrico en la sección central, para lograrlo utilizamos la yema del pulgar para hacer vibrar las notas de los acordes de manera menos percusiva (cc.53-55 y 63-64), y también empleamos un vibrato más pronunciado en las notas largas de las melodías (cc.49-50, 60-62). En general, tratamos de acercarnos a la idea propuesta por el compositor desde los pequeños detalles de articulación, la exageración de efectos dinámicos (sobre todo los *forte*) y tímbricos (*sul tasto*, *sul ponticello*), la precisión en los rasgueos y los efectos percusivos sobre las cuerdas, así como los *tempi* ágiles y virtuosísticos.

Conclusiones

Los resultados de este trabajo de investigación-creación se reflejan en tres ámbitos artísticos específicos: la creación, edición e interpretación de un nuevo repertorio colombiano para dúo de guitarras.

Mediante la realización de transcripciones, arreglos, composiciones propias y encargos, logramos proponer un repertorio de cámara diverso, como aporte considerable en la búsqueda de solventar la carencia de músicas colombianas para este tipo de agrupación. Dicho repertorio, no solo es pertinente para nuestra proyección musical como dúo de guitarras, sino que también tiene el potencial de ser parte de los programas de concierto de agrupaciones en todo el mundo, no solo en Colombia; además, puede ser usado como material de estudio para la enseñanza en universidades y conservatorios.

La edición de cada una de las piezas del repertorio, tuvo un enfoque basado en nuestro perfil profesional, por lo que presentamos una edición interpretativa que da cuenta de nuestras digitaciones, articulaciones, dinámicas y, en resumen, de nuestra propuesta interpretativa; la cual, se sustenta en un proceso de apropiación del repertorio que nos permitió resolver distintos problemas idiomáticos y musicales, lo que además facilita la aproximación de otros intérpretes a las obras e implica la posibilidad de difundir el trabajo de los compositores que hacen parte de este proyecto.

De manera similar, la realización de esta investigación artística representa un nuevo impulso en nuestra labor profesional como dúo de guitarras, lo que también asumimos con la responsabilidad que conlleva el estreno de una importante cantidad de obras inéditas, así como la reinterpretación de varias piezas desde una nueva óptica y una mayor profundización, debida a un proceso de

análisis que nos permitió comprender cada pieza desde sus estructuras internas, contextos y procesos particulares de creación, y que maduró considerablemente al comprender el concepto de diversidad como elemento constitutivo de la identidad de las músicas colombianas, lo que se refleja no solo en nuestras versiones interpretativas, sino también en las ediciones de las partituras.

Estos productos creativos, estuvieron en todo momento articulados con el componente investigativo, debido a que conjugamos los procesos de la práctica musical y los de investigación, desde la conceptualización, la autoobservación, la autorreflexión y el análisis de los procesos de creación, edición e interpretación realizados; además, el acercamiento a distintos antecedentes, nos permitió reconocer una serie de aportes previos, que ampliamos desde nuestra propuesta y que creemos deben seguirse incrementando, lo cual también puede ser emulado por muchos otros, favoreciendo notablemente la creación e interpretación de todo tipo de repertorios.

Todo lo anterior, nos compromete a mantener un perfil de agrupación que fomenta la creación de nuevo repertorio, conservando los nexos con los compositores que hicieron parte de este trabajo y estableciendo otros, con la finalidad de continuar comisionando obras en una relación cooperativa constante; además, nos queda la inquietud de consolidar las competencias profesionales que exploramos durante la realización del proyecto y que nos implican seguir transcribiendo, arreglando y componiendo, incluso, grabando; e igualmente, contribuir con la realización de otros trabajos de análisis e investigación artística en torno a estas y otras temáticas.

Bibliografía

- Abdala, T. B. (2011). *O estilo musical em Les guitares bien tempérées op.199 de Mario Castelnuovo-Tedesco*. (disertación de maestría). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Adkins, C. N. (2015). *The art of transcription: Original transcriptions of Erik Satie's" Five Nocturnes" for two guitars Camille Saint-Saëns'" Danse Macabre, Op. 40" for four guitars* (disertación doctoral). Florida State University, Florida, EUA.
- Agudelo, V. H. (2014). *Música de cámara académica en Medellín 2000-2013. Una aproximación analítica a sus lenguajes compositivos, I*. Medellín, Colombia: Universidad Eafit.
- Alcaldía de Salazar de las Palmas, (s.f). Luis Uribe Bueno. *Salazar cuna del café en Colombia: Nuestros Personajes*. Recuperado de <http://www.salazardelaspalmas-nortedesantander.gov.co/nuestros-personajes-788621/luis-uribe-bueno>
- Apel, W., y Randel, D. M. (1986). *The New Harvard dictionary of music*. Cambridge, EUA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Araújo, F. (2017). *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas* (tesis doctoral). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
- Assad, S. (2013). Composing for Guitar: From Interpreter to Composer. *Soundboard*, 39(3), pp. 8-11.
- Ballam-Cross, P. (2014). Performance Practice: An Introduction to the Guitar Chamber Music of Australia. *Soundboard*, 40(1), pp. 34-38.

- Bartoloni, F. F. (2016). *Broadening the Repertoire for Guitar and Piano: An Arrangement of "Bachianas Brasileiras No. 1" by Heitor Villa-Lobos* (disertación doctoral). Arizona State University, Arizona, EUA.
- Bermúdez Cujar, E. (1999). Adolfo Mejía: equilibrio de la música regional y la académica. *Revista Credencial Historia*, (120), p. 6.
- Biaggi, E. L. D., y Pinheiro, H. T. (2016). Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação. *IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1972). *El hacedor*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Boyd, M. (2001). Arrangement (Ger. Bearbeitung). *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>
- Calvo, L. A. (s.f). [Partitura para piano]. *Malvaloca: Danza para piano*. G. Navia Editor.
- Carpentier, A. (1977). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Ed.). *América Latina en su música* (pp.7-19). París, Francia: Unesco.
- Cascudo, T. (2010). [Programa de mano]. El arreglo como obra musical. *Ciclo de miércoles, mayo 2010*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc656.pdf>
- Chaffin, R., y Lisboa, T. (2008). Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Revista Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA*, 9(2), 115-142. Recuperado de <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34335>

- Chaffin, Roger & Topher, Logan. (2006). Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*. 2. 10.2478/v10053-008-0050-z.
- Chertudi, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Correa-Feo, J. P. (2006). Reflexiones sobre la cognición en la creatividad musical. *Anuario*, (29), 402-426.
- Cruz, J. P. F. D. (2008). *An Annotated Bibliography of works by the Brazilian Composer Sergio Assad* (disertación doctoral). Florida State University, Florida, EUA.
- Desmet, S. (2014). *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music* (tratado doctoral). Florida: Florida State University Libraries.
- Duarte, J., y Bellocq, E. (1999). [Librillo de CD]. En Bellocq, E., y Moscardo, M. (1999). *Suites for two Guitars and Theorbos. Francesco Corbetta (c. 1615-1681) & Robert de Visée (c. 1650-c. 1723)*. Munich: Naxos.
- Dyens, R. (2013). Composing for Guitar: Arranging Pixinguinha, A Letter from Roland Dyens. *Soundboard*, 39(3), pp.12-15.
- Emilfork, N. (2014). La Guitarra y la Música de Cámara: Carga, Necesidad, o Posibilidad. *El Guillatún*. Recuperado de <https://www.elguillatun.cl/columnas/taner/la-guitarra-y-la-musica-de-camara-carga-necesidad-o-posibilidad>
- Erb, D. J. (2016). Instrumentation: Arrangement and Transcription. *Encyclopædia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>

- Fernández, A. (2017). La música de cámara en el siglo XIX: cuerda frotada y tecla. *Symphonia*. Recuperado de <https://symphoniarevista.wordpress.com/2017/02/14/la-musica-de-camara-en-el-siglo-xix-cuerda-frotada-y-tecla-por-azazel-fernandez/>
- Flynn, S. P. (2005). *The revival of the classical guitar duet medium through Ida Presti and Alexandre Lagoya* (disertación doctoral). University of Memphis, Memphis, EUA.
- Fundación Marín-Vieco (s.f). Juan Domingo Córdoba. *Colarte*. Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=19011>
- García-Canclini, N. (1999). Políticas culturales de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. García-Canclini. (Ed.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. (pp. 35-64). México D.F., México: Grijalbo.
- García-Canclini (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Gascón, J. P. (2016). El dinamismo textural en el conjunto instrumental de dúo de guitarras. *VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Gaviria, G. (2014). [Programa de mano]. Dúo Robledo Tobón, dúo de guitarras (Colombia). *Serie de los jóvenes intérpretes: Temporada Nacional de Conciertos Banco de la República 2014*. Recuperado de https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf_aprobado_d_o_robledo_tobon
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. Nueva York, EUA: Phaidon.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. P. (2014). Música popular, musicología y educación en América Latina. En H-W. Heister y U. Mühlischlegel. (Eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América*

- Latina en los siglos XX y XXI: En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís* (pp. 125-134). Madrid, España: Iberoamericana.
- Goodman, E. C. (2011). La interpretación en grupo. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 183-198). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. University of Cambridge: Ediciones Akal.
- Gros, C. (2002). América Latina: ¿identidad o mestizaje? La nación en juego. *Desacatos*, (10), 127-147. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2002000200009&lng=es&tlng=es
- Guestrin, N. (s.f.). *La guitarra en la música sudamericana*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/19627529/La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana>
- Interdis (2011). [Programa de mano]. IX Festival Internacional Música de Cámara de Compositores Colombianos. *Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín*. Recuperado de https://ciencias.medellin.unal.edu.co/gruposdeinvestigacion/interdis/imagenes/festivales/PROGRAMA_FMC-011-1.pdf
- Kacherski, J. (2017). Mexican Guitar Composition in the Post-Ponce Era. *Soundboard*, 43(1), pp. 29-36.
- Kanga, Z. (2014). Inside composer-performer collaboration. *Resonate Magazine*. Recuperado de <https://www.australianmusiccentre.com.au/article/inside-composer-performer-collaboration>
- López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

- Londoño, M. E., y Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la Revista*, 4(7), pp. 44-53.
- Martínez-Navas, F. E. (2018). *Música de cámara para conjunto de guitarras: dueto - tríos - cuartetos*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- McCallie, M. (2015). *A survey of the solo guitar works written for Julian Bream* (disertación doctoral). Florida State University, Florida, EUA.
- Mejía, M. (s.f). El Músico. *Adolfo Mejía Navarro*. Recuperado de <https://adolfomejianavarro.com/el-compositor/>
- Mejía, A. (1990). *Obras completas para piano*. Bogotá, Colombia: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Moncada-Esquivel, R. (2016). Luis Uribe Bueno, patriarca de la música colombiana. *MinCultura*. Recuperado de <https://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>
- Ogas, J. (2005). Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX. *Revista de musicología*, 28(1), 808-825. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20798103>
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, J. S. (2011). *La “práctica común” como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Ospina-Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo* (tesis de maestría). Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

- Ospina-Romero, S. D. (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, cultura y pensamiento*, 5(5). 121-154. Recuperado de <https://www.conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/publicaciones/revistas?id=81>
- Perilla, J. (2014). Viejas novedades en la música andina colombiana. *Señal Memoria*. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/viejas-novedades-en-la-musica-andina-colombiana>
- Perilla, J. (2015). Ausencia de la guitarra clásica en Colombia entre los siglos XIX y XX. *Señal Memoria*. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/ausencia-de-la-guitarra-clasica-en-colombia-entre-los-siglos-xix-y-xx>
- Polemann, A. (2013). La versión en la música popular. *Arte e Investigación*. 15(9), 95-101. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39580>
- Posada, A. (2005). La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. *Artes la Revista* 5(9), pp. 15-28.
- Ramos, V. H. (2012). La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales. *Universitas Humanística*, 73(73). Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/318>
- Rink, J. (2011). *La interpretación musical*. España, Madrid: Alianza Editorial.
- Roig-Francolí, M. (2003). *Harmony in context*. New York: McGraw Hill.
- Romero J. (s.f). Pdf Scores: Guitar. *Jaime Romero: Musician, Guitar player, Composer*. Recuperado de <https://www.latinguitarscores.com/guitar?lang=es>
- Rożnawski, J. P. (2008). *Christian Gotthilf Tag: Four Sonatas Transcribed for Duo* (tesis de maestría). New Zealand School of Music.

- Sans, J. F. (2006). La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. *Boletín música*, (17), 3-22. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/305567414_La_edicion_critica_de_musica_para_piano_en_el_contexto_latinoamericano
- Santamaría, C. (2007). La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* (4), 6-24. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091438>
- Santiago-Martínez, C. (2019). Ejecución, re-creación o libre creación. Reflexión acerca de la tendencia hacia la fidelidad a la partitura y la libertad creativa del intérprete. *Revista Diapasón*. Recuperado de <https://revistadiapason.com/la-creatividad-del-interprete/>
- Schroeder, L. M. (2015). *The Flute and Guitar Duo: The Development of an Equal Partnership* (tesis doctoral). University of Iowa, Iowa, EUA.
- Silva, L. C. M. (2007). *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão* (disertación doctoral). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Small, C. (1999). El musicar: Un ritual en el espacio social. *Revista transcultural de música*, 4, 1-16. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Smalley, R. (1970). Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music. *Proceedings of the Royal Musical Association* 96(1), 73-84. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/765975>
- Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

- Uribe-Bueno, L. (s.f). *Carriel: Pasillo*. Fondo de Investigación y Documentación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia.
- Valencia-Rueda, L. F. (2003). *Antología de música para guitarra. Compositores vinculados a la Pontificia Universidad Javeriana* (trabajo de pregrado). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vera, F. (2008). *Selected Harpsichord Sonatas by Antonio Soler: Analysis and Transcription for Classical Guitar Duo* (disertación doctoral). University of North Texas, Texas, EUA.
- Vermes, M. (2011). Aquí y allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera república. *Boletín Música*, (29), 10-20.
- Vincens, G. C. L. (2009). *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar* (tesis doctoral). The University of Arizona, Arizona, EUA.
- Von Franz, M.L. (1995) El proceso de individuación. En C. Jung. (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 158-229). Barcelona, España: Paidós.
- Wade, G. (2015). [Librillo de CD]. En Brasil Guitar Duo. *Leo Brouwer: Music for Two Guitars*. EUA: Naxos
- White, G. (1992). *Instrumental Arranging*. Boston: McGraw-Hill.
- Williamon, A. (2011). La memorización de la música. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 137-154) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Woodruff, S. D. (2011). *Transcription for guitar trio of Joaquín Rodrigo's cuatro piezas para piano* (disertación doctoral). University of Georgia, Georgia, EUA.
- Yépez, B. (2001). La travesía de la guitarra: breve historia del instrumento en Colombia. En E. Rioja *La guitarra en la historia*, 12, (pp. 17-46). Córdoba, España: Ediciones de La Posada.

Zambrano-Rodríguez, L. (2011). El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía. *Música, cultura y pensamiento*, 3(3). 17-48. Recuperado de <http://conservatol.edu.co/index.php/publicaciones/revistas?id=85>

Zambrano-Rodríguez, L. (2012). *Una visión analítica gramatical-musical de las piezas para piano de Adolfo Mejía* (tesis de maestría). Universidad Eafit, Medellín, Colombia.

Otras fuentes

Burbano, T., Cardona, L., Estrada, D, y Uribe Bueno, L. (ca.1970). *Nuevos Conceptos para la Música Colombiana: por el Grupo Especial* [LP]. Medellín, Colombia: Sonolux.

Gómez, C. (2004). *Majagua* [CD]. Colombia: BMI/Millennium representaciones de Colombia.

Gómez, C. (1992). *Claudia Gómez, cumbiano*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YBy0odjms6Q>

Entrevistas (Anexo 4)

Caballero, C. (2 de septiembre de 2019). *Entrevista a Cristian Caballero* [S. Robledo y C. Tobón, entrevistadores].

Córdoba, J. D. (9 de septiembre de 2019). *Entrevista a Juan Domingo Córdoba* [C. Tobón, entrevistador].

Giraldo, G. (23 de agosto de 2019). *Entrevista a Gerardo Giraldo* [C. Tobón, entrevistador].

Gómez, C. (12 de septiembre de 2019). *Entrevista a Claudia Gómez* [C. Tobón, entrevistador].

Ochoa, J. (9 de septiembre de 2019). *Entrevista a Jhonnie Ochoa* [C. Tobón, entrevistador].

Osorio, J. D. (17 de mayo de 2019). *Entrevista a Juan David Osorio* [S. Robledo y C. Tobón, entrevistadores].

Orejarena, S. (13 de agosto de 2019). *Entrevista a Sebastián Orejarena* [S. Robledo y C. Tobón, entrevistadores].

Ramírez, J. (28 de julio de 2019). *Entrevista a Julián Ramírez* [S. Robledo y C. Tobón, entrevistadores].

Reseñas

Caballero, C. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por C. Caballero]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Giraldo, G. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por G. Giraldo]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Gómez, C. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por C. Gómez]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Ochoa, J. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por J. Ochoa]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Osorio, J. D. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por J. D. Osorio]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Orejarena, S. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por S. Orejarena]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.

Ramírez, J. (2019). *Reseña artística*. [Suministrada por J. Ramírez]. Revisión: S. Robledo y C. Tobón.