

RI
CER
CA
RE

CON TE NI DO



03

PRESENTACIÓN

Fernando Gil Araque

06

ARTICULANDO CON TRASTES. ACERCA DE LA
ARTICULACIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR
DE LA EJECUCIÓN MUSICAL EN LA GUITARRA

Emanuel Estrada Yarce

37

EL ARCHIVO MUSICAL DE LUIS MIGUEL DE ZULATEGI:
UNA COMPOSICIÓN ARCHIVÍSTICA SEGÚN SUS VALORES
SECUNDARIOS

Carla Flórez Cortés

55

REPERTORIO LATINOAMERICANO PARA CLARINETE,
VIOLA Y PIANO: CATÁLOGO CON COMENTARIOS

Karen Johana Correa Suárez

83

PARTITURA MUTACIÓN 2016

Victor Danilo Arbeláez Castaño

PRE SEN TA CIÓN



Al llegar al quinto año de la revista *Ricercare* es importante señalar como esta publicación ha sido un puente entre la investigación musical y la academia. En ella se ha publicado una diversidad de temáticas, que van desde artículos sobre musicología, interpretación musical, semiótica de la música, educación musical, música y cognición, teoría de la música hasta reflexión sobre la composición, entre otras. Los artículos publicados se envían a la revisión de pares académicos y la posterior revisión por los autores.

No menos importantes son las partituras de jóvenes compositores que se publican en cada número, en las que se encuentra un rico panorama que da una noción sobre la composición en el país.

En este número se publican tres artículos, que son: “Articulando contrastes. Acerca de la articulación como elemento estructurador de la ejecución musical en la guitarra”, artículo de Emanuel Estrada Yarce; “El archivo musical de Luis Miguel de Zulategi: una composición archivística según sus valores secundarios”, por Carla Flórez Cortés, y “Repertorio latinoamericano para clarinete, viola y piano: catálogo con comentarios”, por Karen Johana Correa Suárez. Al final se presenta la obra *Mutación*, de Víctor Danilo Arbeláez Castaño.

Por último, quiero invitar a los autores nacionales y extranjeros a publicar sus textos de investigación o de reflexión en nuestra revista.

FERNANDO GIL ARAQUE, Ph. D.

Director

Revista *Ricercare*

RI CER CA RE

UNIVERSIDAD EAFIT

Juan Luis Mejía Arango
Rector

Paula Andrea Arango Gutiérrez
Vicerrectora Administrativa y de Proyección Social

Claudia María Zea Restrepo
Vicerrectora de Aprendizaje

Mauricio Perfetti Del Corral
Vicerrector de Descubrimiento y Creación

Félix Londoño González
Director de investigación

Jorge Alberto Giraldo Ramírez
Decano
Escuela de Ciencias y Humanidades

Fernando Gil Araque
Jefe del Departamento de Música

Alexander Ziborov
Coordinador Maestría en Música

MISIÓN

La Universidad EAFIT tiene la Misión de contribuir al progreso social, económico, científico y cultural del país, mediante el desarrollo de programas de pregrado y posgrado -en ambiente de pluralismo ideológico y de excelencia académica- para la formación de personas competentes internacionalmente; y con la realización de procesos de investigación científica y aplicada, en interacción permanente con los sectores empresarial, gubernamental y académico.

Vigilada Mineducación

REVISTA RICERCARE

Julio - diciembre 2018

No. 10

Revista del Departamento de Música

Grupo de investigación en Estudios Musicales

DIRECTOR

Fernando Gil Araque

EDITORES NÚMERO 10

Marco Alunno

Jorge A. Gaviria Restrepo

COMITÉ EDITORIAL

Marco Alunno, Universidad EAFIT

Jorge Alberto Gaviria Restrepo, Universidad EAFIT

Victor Hugo Agudelo Ramírez, Universidad EAFIT

Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán, Universidad EAFIT

Braunwin Sheldrick, Universidad EAFIT

COMITÉ CIENTÍFICO EXTERNO

Gustavo Yepes Londoño, Investigador independiente (Colombia)

Miguel Roig-Francolí, Universidad de Cincinnati (Estados Unidos)

Alberto Gúzman Naranjo, Universidad del Valle (Colombia)

Mario Gómez-Vignes, Universidad del Valle (Colombia)

Carolina Santamaría, Universidad de Antioquia (Colombia)

Ernesto Alonso, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Luz Marina Zapata Echavarría

CORRECTOR DE ESTILO

Juan Fernando Molina Jaramillo

TRADUCTOR DE RESEÑAS

Branwin Sheldrick

SECRETARIA

Diana Lucía Vásquez Restrepo

ISSNp: 2346-4879 – ISSNe: 2346-4747

ricercare@eafit.edu.co

ARTICULANDO CON TRASTES. ACERCA DE LA ARTICULACIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR DE LA EJECUCIÓN MUSICAL EN LA GUITARRA

ARTICULATING FRETS.
ABOUT ARTICULATION AS
STRUCTURING ELEMENT
OF THE MUSICAL
PERFORMANCE OF THE GUITAR

Emanuel Estrada Yarce*

eestrad6@eafit.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2018.12.1

* Colombiano, magíster en Música de la Universidad EAFIT con énfasis en guitarra clásica. Profesor del Centro de Educación Continua, área de Música, Universidad EAFIT.



Resumen

This article approaches the articulation in music as a structuring element to perform the universal repertoire for solo guitar. For that purpose, we start from the conception of music as a language and musical pieces as discourses for which technique has to be at service. The goal is then structuring the fingering process for the performance of the pieces, both those that were conceived for the guitar as well as those that are adaptations of pieces written for other instruments.

Palabras clave: Adaptation, articulation, musical discourse, fingering, performance, repertoire for solo guitar.

Abstract

This article approaches the articulation in music as a structuring element to perform the universal repertoire for solo guitar. For that purpose, we start from the conception of music as a language and musical pieces as discourses for which technique has to be at service. The goal is then structuring the fingering process for the performance of the pieces, both those that were conceived for the guitar as well as those that are adaptations of pieces written for other instruments.

Key words: Adaptation, articulation, musical discourse, fingering, performance, repertoire for solo guitar.

1. Introducción

Durante el último siglo, la guitarra solista de concierto ha tenido una gran expansión en el medio musical profesional. En la actualidad existe gran cantidad de repertorio para la guitarra gracias a procesos de recolección y creación que fueron promovidos por guitarristas como Andrés Segovia, de la mano de reconocidos compositores contemporáneos a él (Attademo, 2008). Estos procesos han despertado, desde las perspectivas de diferentes áreas de la música, el interés por explorar las posibilidades técnicas e interpretativas de la ejecución y la escritura musical para la guitarra.

Nuevos autores, en especial ejecutantes profesionales del instrumento como Sergio Assad, Gegard Drozd, Andrew York, Dušan Bogdanović y Marek Pasieczny, entre otros, contribuyen hoy a la difusión de nuevo repertorio que amplía este abanico de posibilidades; no obstante, el quehacer profesional de los guitarristas enfrenta simultáneamente retos, incluso desde la formación misma, pues “cuesta mucho esfuerzo aún, dejar la concepción de una educación musical específica para formar músicos instrumentistas –virtuosos–” (Londoño y Duque, p. 171). Las exigencias del entorno musical profesional actual demandan integralidad en la formación profesional debido a la competitividad del mismo y por esta razón los músicos deben ser más que solo ejecutantes de su instrumento.

Al tener en cuenta la relevancia y la reputación de algunos instrumentos, como el violín o el piano, la guitarra ha tenido relativamente poco tiempo para ser competitiva en los escenarios de concierto. En la evolución de su ejecución y su enseñanza se ha considerado, en lo primordial, la necesidad de la preparación técnica; un estudio profundo de otros componentes propiamente musicales, como las diferentes formas en las que se articulan los sonidos, base principal de la cohesión del discurso, no ha tenido la misma atención. Instrumentos como las cuerdas frotadas y los instrumentos de viento, gracias a su naturaleza melódica, incluyen componentes como el mencionado de manera más natural en su proceso de estudio; estos instrumentos han estado presentes desde hace muchos siglos en la tradición musical occidental y los métodos de aprendizaje e interpretación se han perfeccionado cada vez más.

Se hace necesaria, entonces, una reflexión acerca de la articulación como elemento esencial de la ejecución interpretativa de la guitarra porque en la música, como en el lenguaje mismo, es un requisito para la claridad en la comunicación. El papel del ejecutante-intérprete es lograr comunicar un discurso claro y este propósito requiere, al igual que un orador, más que la sola capacidad de emitir sonidos.

2. Lenguaje y música

La comunicación es un proceso esencial de la vida. Los organismos vivos dependen de poder intercambiar información en su entorno para establecer relaciones

determinantes para la subsistencia misma. Es por medio de los lenguajes como los seres vivos logran este propósito de manera más efectiva.

2.1 El lenguaje y mensaje

Llamamos 'lenguaje' a la manera de expresarse, al conjunto de señales que dan a entender algo (RAE, 2014). Este conjunto de señales establece sistemas estructurados que tienen contextos de uso diferenciables y principios formales. Existe una amplia clasificación de los lenguajes según sus características; sin embargo, todos tienen como objetivo final expresar un mensaje mediante el uso de símbolos, señales o sonidos que interpretan los sentidos.

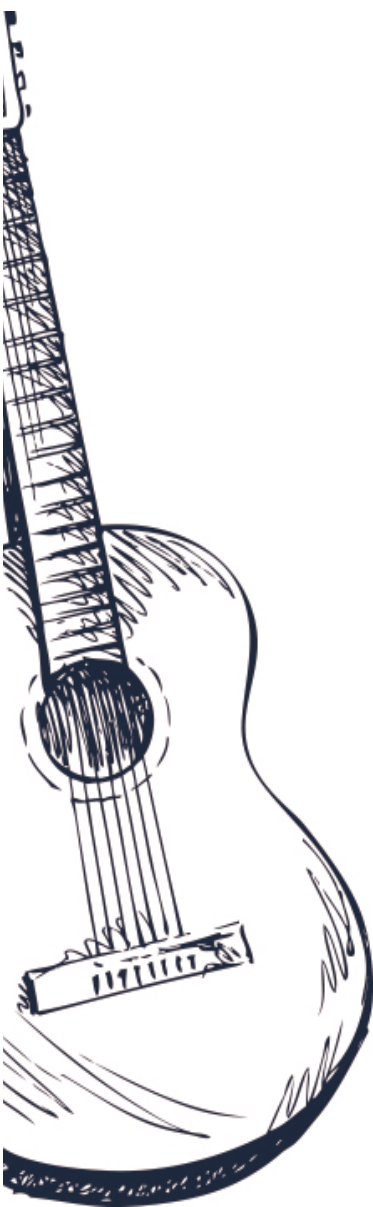
Martín Guzmán nos brinda una clasificación para los diferentes tipos de lenguajes:

Lenguajes no verbales clasificables en Mímico, Gráfico y Fonético. La mímica generalmente acompaña al habla y sirve para complementar, aclarar y enfatizar la comunicación, pero, muchas veces, suple también a la comunicación oral; por ejemplo, cuando el ruido o la distancia nos impiden escuchar. El lenguaje gráfico es todo aquél que se comunica a través de ilustraciones visuales no verbo-lingüísticas (aunque algunos clasifican la escritura en esta categoría) o a través de signos y símbolos propios de ciertas disciplinas universalmente conocidas, tales como el lenguaje matemático. El lenguaje fonético no verbal existe también en diferentes contextos, como timbres o campanas en entornos de trabajo; y otros sonidos asociados con ideas específicas. También hay sonidos de alerta o emergencia, como el claxon de los vehículos motorizados, que sirven como ejemplo. (Guzmán, pp. 7-8).

En esta última categoría también podemos incluir la música. Al jerarquizar los diferentes lenguajes por su efectividad en el propósito de transmitir un mensaje claro, el lenguaje hablado predomina. Sus posibilidades lo hacen la forma de comunicación más rápida y simple; los símbolos que usa son las palabras. Este lenguaje tiene la ventaja de que la retroalimentación puede recibirse de manera inmediata (Guzmán, p. 6). Se considera ventaja pues no es un sistema sencillo y los significados de las palabras dependen también de un contexto.

El sistema musical occidental actual es el producto de un extenso proceso evolutivo. Las diferentes expresiones artísticas (teatro, poesía y música, entre otras) han sido objeto de interés para pensadores a lo largo de la historia pues desempeñan un papel relevante en las costumbres de una sociedad. En especial entre la música y la poesía existieron debates en cuanto a la posición de importancia que cada una ocupaba, puesto que comparten características sustanciales, como el hecho de ser dinámicas y diacrónicas.

¿Cómo podríamos, entonces, considerar la música como un lenguaje y no solo como una expresión artística? Partiremos de analizar qué hace que una forma de comunicación pueda considerarse un lenguaje.



El lingüista estadounidense Charles Francis Hockett (1959) diferencia el 'lenguaje' de la 'comunicación' al establecer las características del lenguaje humano en contraste con los sistemas de comunicación de los animales. Hockett expone 15 características del lenguaje y dice que solo los sistemas de comunicación que cumplan todas ellas podrán considerarse lenguajes. Se pueden establecer con facilidad equivalencias directas para cada una en el sistema musical occidental.

Al valerse la música de los mismos recursos que el lenguaje verbal –los sonidos–, su manera de proceder está estrechamente relacionada. Hockett trata múltiples aspectos relevantes del lenguaje y la comunicación que tienen en cuenta características físicas del sonido, la manera en la que se produce y con posterioridad se articula en un mensaje con contenido. Luego se refiere al mensaje mismo y cómo puede ser moldeado a voluntad con objetivos específicos y la manera en la que, en este proceso, participan un emisor y un receptor. Habla también de las posibilidades infinitas para construir mensajes a partir de elementos finitos, en referencia a la escritura, sobre todo, y el impacto potencial sobre las sociedades que, de diferentes maneras, hacen uso de dichos lenguajes (Hockett, 1959).

Para algunas características que tratan en específico temas referentes al significado y la posibilidad de manipularlo, sería fácil deducir que solo la palabra lo contiene y no el sonido por sí mismo. En este punto, no es tan sencillo hacer un paralelo entre ambos sistemas de comunicación; no obstante, esta aparente insuficiencia del sistema musical frente al lenguaje de las palabras no necesariamente resta validez semántica al mensaje transmitido por los sonidos musicales. Existen diferencias determinantes entre los sistemas, que crean la necesidad de que deban ser analizados a partir de otros saberes en estos aspectos. En el caso de la semántica musical, la filosofía se ha ocupado con frecuencia de estas discusiones, en especial desde que se relaciona la figura del ejecutante-intérprete solista con la del orador.

Hablar del 'mensaje' en la música requiere ahondar en cuestiones históricas y estilísticas. No siempre se puede tener un mismo acercamiento a los diferentes estilos musicales; la contextualización es absolutamente indispensable para ambas partes, para quien hace música y para quien la escucha.

2.2 Semántica del discurso musical

Es fácil pensar en lo absurdo que sería pretender ser entendidos en nuestro idioma natal si lo usamos para comunicarnos con alguien que hace parte de un entorno social con una cultura, unas costumbres y un idioma definidos, diferentes de los nuestros. No entender lo que intenta comunicarnos una persona haría difícil mantener el interés, lo que frustraría con rapidez el intento de comunicar un mensaje, puesto que no podrá ser recibido ni comprendido.

Educarnos y adiestrarnos en las diferencias de estos lenguajes parece una solución a este problema, pero nos enfrentamos a una situación compleja al darnos cuenta de que nuestra formación musical está completamente permeada por costumbres, estilos y lenguajes muy antiguos y lejanos a nuestra época. De ellos, solo podemos “recuperar mensajes en una especie de traducción”, como expresa Harnoncourt (2006), quien, en su libro *La música como discurso sonoro*, habla del concepto de ‘música viva’, para hacer referencia a que la ‘vida’ de los diferentes estilos musicales se daba en tanto era interpretada en su propia época. Era fácil cumplir este requisito en épocas anteriores pues la única manera de escuchar música era ejecutándola; ahora tenemos grabaciones que suplen esta necesidad. Dice Harnoncourt que “la música histórica, en particular la del siglo XIX, es hoy la portadora de la vida musical” (2006, p. 14); si observamos los programas de concierto actuales podemos ver que preferimos sobre todo la música de épocas anteriores, es decir, escogemos hablar y escuchar los lenguajes que no podemos entender en su totalidad. “Es algo que nunca había sucedido desde que existe la polifonía” (Harnoncourt, p. 14).

Es necesario, pues, formarse como ejecutante-intérprete y como oyente en las diferencias contextuales y de los lenguajes musicales para así poder construir una estética del sonido y un mensaje en la música. Este proceso constructivo va siempre de la mano con la formación técnica.

La maestría técnica de la música por sí sola no es suficiente. Creo que solo cuando consigamos volver a enseñar al músico el lenguaje, o mejor dicho los muchos lenguajes de los muchos estilos musicales y, en igual medida, la formación del oyente alcance la comprensión de ese lenguaje, llegará el día en que esa forma esteticista y embrutecida de hacer música dejará de ser aceptada, así como la monotonía de los programas de concierto (Harnoncourt, p. 36).

Por otro lado, puede atribuirse a la música la función del simple disfrute de su belleza. En tal caso, logra tener un propósito comunicativo claro que no necesita del estudio ni del profundo entendimiento de su sistema. Harnoncourt aclara que es un aspecto que puede valer para la música postrevolucionaria, pero de ninguna manera para la de épocas anteriores. Dice que “la belleza y el sentimiento son para él [el oyente], como para la mayoría de los músicos [de la actualidad], los únicos atributos a los que se reduce la experiencia y la comprensión de la música” (2006, p. 33), pero es necesario guiar al oyente, a partir del discurso, hacia una comprensión más amplia. Para ello, es indispensable que el ejecutante-intérprete mismo entienda el valor del discurso musical, no solo desde el punto de vista del “obrero musical”, sino desde el de un “músico completo” (Harnoncourt, p. 33).

Hablar del dominio del discurso implica tener capacidades retóricas, disciplina que podemos entender como el “arte de hablar bien”, con el objetivo de persuadir al destinatario, tal como la concebían los griegos. Es importante tener en cuenta que

este concepto no se refiere al discurso verbal únicamente sino a la comunicación en general. Esta concepción equivocada es la causa por la cual la retórica musical es desconocida por la mayoría de las personas que, de manera activa o pasiva, están sometidas a su acción (Becerra-Schmidt, 1998).

Podemos afirmar que la retórica en la música fue implementada desde el momento en el que, por medio de ella, se intentó despertar, mover y controlar los afectos del público, de la misma manera como lo hacían los oradores; nuestra música actual aún está estrechamente ligada con procesos filosóficos.

Pueden atribuirse a la música, entonces, características que permite entenderla como un lenguaje completo y autónomo, poseedor de reglas flexibles para su uso y comprensión, capaz de crear mensajes claros, según un propósito determinado. En consecuencia, podemos concluir que, al referimos a la articulación en la música, estamos tratando de manera directa con la articulación de un lenguaje.

3. Articulación

El proceso de articulación permite producir y unir diferentes combinaciones de sonidos, que después se transforman en unidades que conforman palabras y más tarde un discurso con sentido. En este orden de ideas, la articulación del sonido es la fuente principal de estructuración del significado.

3.1 La articulación en el lenguaje verbal

El término 'articulación' hace referencia, en la tercera de sus acepciones, a la pronunciación clara y distinta de las palabras (RAE, 2014). Se deduce que existe inicialmente el proceso por el cual se genera el sonido que luego se articulará. A esto se le denomina 'fonación':

La fonación no es más que la primera parte del proceso que nos permite hablar. (...) En el habla hay una segunda parte que denominamos articulación, proceso mediante el que el sonido, que se ha generado en las cuerdas vocales, se modifica por efecto de los movimientos de los órganos articuladores, que alteran la resonancia del sonido. (Polo, 2016).

Sin la articulación, el lenguaje no podría ser comprensible pues únicamente se producirían sonidos aleatorios.

En el discurso musical, los instrumentos temperados producen sonidos con alturas definidas. La unión entre ellos se realiza de diferentes maneras, que se denominan, también dentro de la música, 'articulaciones'. La forma en la que se ejecutan las notas establece los puntos de referencia para que el oyente comprenda elementos, como la métrica y la relación entre las jerarquías de los sonidos, que crean tensiones y reposos y, por último, significados o sensaciones.



La claridad del discurso musical depende también de cómo se articulan los sonidos. Los instrumentos musicales son el aparato fonador mediante el cual el músico crea el mensaje. Es pertinente resaltar que ciertas características de los mismos ofrecen posibilidades diversas en cuanto a la articulación los sonidos. José Pérez de Arce y Gili (2013) ofrecen un análisis profundo de estas diferencias y similitudes según el sistema de clasificación de Sachs-Hornbostel, ideado en 1914 y que es aún hoy punto de referencia; no obstante, por no ser el propósito de este trabajo no ahondaré sobre este análisis.

3.2 Técnica y sonido en la guitarra

Partamos, entonces, de la manera en que el sonido mismo es producido en la guitarra y las variables que permiten limitar, o bien, incluir modificaciones al mismo mediante la posibilidad de pulsar las cuerdas de maneras diferentes por la mano diestra.

Aunque puede parecer muy claro que la guitarra clásica se toca con uñas, no debe ser una premisa tomada a la ligera desde el punto de vista investigativo puesto que mucho del repertorio que en la actualidad se lleva a las salas de concierto no fue concebido de esa manera, sino para pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Me remito, entonces, al libro escrito por el guitarrista y compositor español Emilio Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra*.

En el mencionado libro, Pujol intenta brindar al guitarrista un entendimiento de las ventajas de cada una de estas opciones de ejecución desde diferentes puntos de vista. Hace referencia al sonido pulsado con yema como un sonido “puro y de timbre suave”, en la medida en que la vibración de la cuerda potencia el sonido fundamental al no producir una gran cantidad de armónicos lejanos (Pujol, pp. 27-28), aunque también menciona que existe un riesgo de “monotonía” sonora en esta forma de ejecución (Pujol, p. 33).

En contraste, el uso de la uña lo describe como de “timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico” (Pujol, p. 27), que tiende a la “exteriorización personal” (Pujol, p. 33). Explica, además, cómo las uñas ayudan en forma directa a la ejecución del instrumento:

Como la cuerda obedece a la uña instantáneamente, permite a los dedos de la mano derecha que con un mínimo de esfuerzo obtengan el efecto deseado y, en consecuencia, la resistencia de los dedos de la mano izquierda resulte favorablemente disminuida por innecesaria. Y, puesto que disminución de peso (o resistencia) es sinónimo de velocidad, resultan por ello favorecidas las posiciones abiertas de los dedos, los pasajes de ceja, de ligados, saltos de mano izquierda, etc., así como la precisión y claridad en las notas y la agilidad en los movimientos de ambas manos (Pujol, p. 32).

Aunque estas implicaciones del sonido ya habían sido abordadas siglos atrás junto a instrumentos como el laúd y la vihuela, se abandonó la perspectiva de la ejecución

sin uñas, defendida por guitarristas como Sor, Carcassi e, incluso Tárrega, para lograr dar a la guitarra, de manera simultánea con un desarrollo técnico extensivo, un espacio como instrumento solista.

Existe una gama más amplia de posibilidades mediante la pulsación que usa uñas. Nos adentramos en este punto a un campo confuso e impreciso por la naturaleza misma de dichas posibilidades como elemento determinante de la calidad del sonido. Todas las uñas son diferentes en forma, tamaño y dureza, por lo que podríamos decir que no existe una herramienta única como un arco con medidas estandarizadas, o un *fiato* dosificado que, mediante su estudio estructurado, logre brindarnos consistencia en el sonido; en el sentido biológico, las uñas nunca dejan de crecer y de cambiar su forma. Como consecuencia, se modifica también en forma constante el sonido del guitarrista.

Es necesario, y determinante en la ejecución, adecuar la mano diestra y el ángulo de los dedos con respecto a las cuerdas. Aun así, es difícil privilegiar la efectividad de una u otra decisión para lograr calidad en el sonido.

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Fuentes: Programa Diversidade (2015), Usherovich (2017), Guitar Salon International (2017), en su orden¹

3.3 Articulación en la guitarra

La pulsación es la principal generadora de sonido en la guitarra. Podemos clasificar dos tipos de pulsación diferentes que denominaremos: simple, en la que el dedo que pulsa vuelve a su posición de reposo inmediatamente, y apoyada, en la que el dedo que pulsa sigue su recorrido hasta la cuerda inmediatamente siguiente, descansa sobre ella y luego vuelve a su posición de reposo.

Antes de pulsar

Después de pulsar

PULSACIÓN SIMPLE

Ilustración 4



Ilustración 5



1 De izquierda a derecha: Thibaut García, Thomas Villoteau y Judicaël Perroy.

PULSACIÓN APOYADA

Ilustración 6



Ilustración 7



Fuente (en cada caso: Peczek (2016)).

A partir de estas pulsaciones se pueden lograr efectos sonoros diferentes, en los que la pulsación simple es más brillante y sutil y la apoyada más profunda y clara. No deben usarse de manera indistinta sino aplicarlas en forma estratégica en discurso musical.

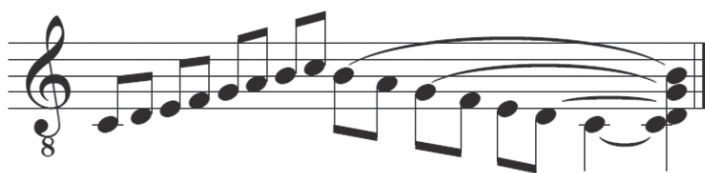
El guitarrista cubano Marco Tamayo, reconocido por sus aportes al desarrollo técnico de la guitarra, habla acerca de cómo el sonido ideal debe procurar igualar el resultado de ambas pulsaciones. Dice también que la pulsación debe estar siempre acompañada de la preparación, explicada por él como el contacto constante con el instrumento. La combinación de la pulsación y una adecuada preparación permite una ejecución musical 'limpia'. Podemos ver un ejemplo práctico en una de sus aulas virtuales titulada "Marco Tamayo habla acerca del *apoyando vs tirando* en J. S. Bach" (Tamayo, 2016).

Uno de los propósitos de la preparación es eliminar sonidos extras que se generan por simpatía al vibrar las cuerdas, o sonidos residuales previamente ejecutados que no pertenecen a la armonía. A diferencia de otros instrumentos, la duración de cada nota no es completamente independiente de la ejecución de una sola mano sino de ambas. En particular, al emplear cuerdas al aire, la prolongación del sonido adquiere independencia de la continua acción del ejecutante; se debe ser estratégico para controlar la duración de cada sonido en un nivel de minucioso detalle; de lo contrario, el discurso se verá afectado con frecuencia por inconsistencias de duración de las notas, limpieza de la ejecución y congruencia de la armonía.

Presento un ejemplo sencillo de lo expresado. Al tocar en forma ascendente una escala de do mayor en primera posición, cada nota logra independencia porque las cuerdas

al aire, que son las problemáticas, se silencian al ejecutar la siguiente nota pisada en la misma cuerda. Lo contrario sucede al ejecutar la escala de manera descendente. Las cuerdas al aire quedan resonando a medida que se tocan las siguientes, por lo que se obtiene el siguiente resultado:

Ejemplo 1. Escala de do mayor con ligaduras en cuerdas al aire



Vemos cómo al final de la escala hay múltiples sonidos residuales no intencionales. Para evitarlos es necesario aplicar apagadores estratégicos para lograr la siguiente ejecución:

Ejemplo 2. Escala de do mayor con silencios en cuerdas al aire

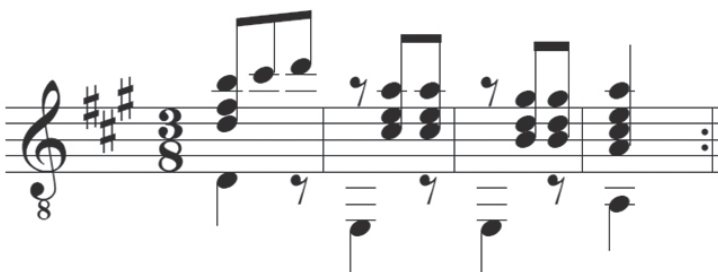


Este principio es básico para lograr una articulación intencional y a partir de aquí poder estructurarla a voluntad. Emplear apagadores involucra una segunda intervención en la ejecución después de la producción del sonido. Se evidencia, además, la necesidad de un pensamiento polifónico constante, incluso para líneas melódicas sencillas.

Es fácil desestimar la importancia de la escritura específica de la duración de los sonidos. Sucede con frecuencia que, por cuestiones de digitación, no es posible ser completamente fiel a la notación. Esta imposibilidad ocasional ha sido tomada de manera errónea como una licencia para modificar figuras rítmicas si así lo consideran los guitarristas.

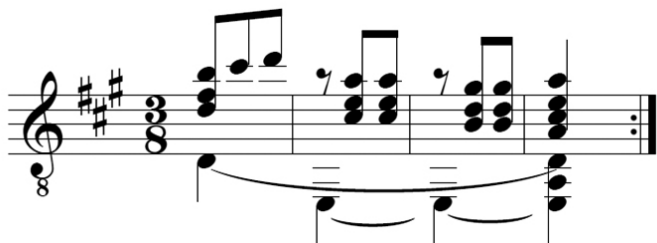
Por ejemplo, al mirar los compases 17 a 20 del *Capricho No. 7*, de Luigi Legnani, vemos que se usan las tres cuerdas graves de la guitarra al aire.

Ejemplo 3. Luigi Legnani, *Capricho No. 7*, compases 17 a 20



El compositor especifica que cada bajo debe ser apagado antes de pulsar el siguiente. Desestimar esta claridad podría causar el siguiente resultado:

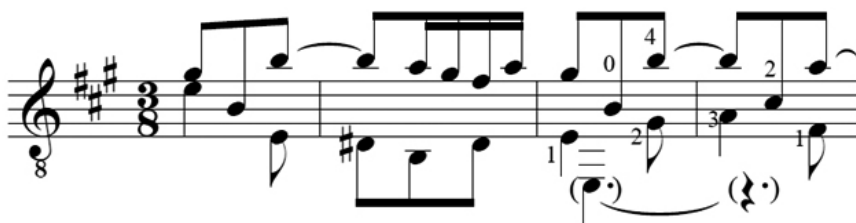
Ejemplo 4. Luigi Legnani, *Capricho No. 7*, compases 17 a 20 (modificado)



Los últimos tres acordes no serían los deseados debido a una acumulación de disonancias generadas por los bajos resonantes. Incluso cuando el compositor no hubiese especificado los silencios, en búsqueda de la claridad de la armonía, es evidente la necesidad de usar apagadores para lograr el mismo propósito y la articulación que requiere este fragmento de la pieza.

No es tan sencillo aplicar apagadores tradicionales en algunos casos en que todos los dedos de la mano que pulsa deben estar activos. Veamos los compases 23 a 26 de la *Sonata K. 209*, de Domenico Scarlatti:

Ejemplo 5. D. Scarlatti, *Sonata K. 209*, compases 23 a 26 (apagador de la mano izquierda)



En el compás 25, la cuerda mi grave de la guitarra genera, por simpatía, una nota que no hace parte de la armonía en el compás 26. El pulgar debe pulsar los bajos escritos entre los compases, pero vemos que en la digitación el dedo 1 de la mano izquierda está libre justo en el momento del cambio de la armonía y se puede usar para interrumpir la vibración. Es notablemente más complicado llegar a este punto sin haber sido conscientes de incluir estos componentes en la ejecución desde instancias tempranas del estudio de las obras y del instrumento. Una vez que logramos ser conscientes de la necesidad de poder controlar a voluntad la duración de los sonidos, podemos pasar a analizar algunas articulaciones específicas y cómo ellas pueden ser producidas en la guitarra.



4. Notación y ejecución de articulaciones en la guitarra

Hay una clasificación amplia de articulaciones en la música pues diferentes instrumentos permiten distintos tipos de articulaciones. La tradición orquestal, junto con los compositores, es la que más ha contribuido a nuevas maneras de ejecutar los sonidos. A continuación, trataré algunas de las articulaciones más frecuentes en el repertorio de la guitarra.

4.1 Ligaduras

Mediante las ligaduras podemos unir dos o más notas que direccionan el discurso, demarcan frases o logran efectos sonoros específicos. En la guitarra, cada nota debe ser pulsada en forma independiente y no podría lograr el ligado melódico, como instrumentos de viento o de cuerda frotada; sin embargo, se puede aprovechar la vibración de la cuerda para producir sonidos extras sin pulsarla de nuevo. No deja de ser una opción híbrida y el resultado sonoro producido de esta manera en la guitarra es sustancialmente diferente, pero es uno de los principios básicos de la producción del ligado en la guitarra.

Existen múltiples maneras de ejecutar las ligaduras en la guitarra y para procurar ser estricto en las duraciones sonoras usaré diferentes grafías en las representaciones. Para cada caso, el primer compás representa la grafía escrita y los siguientes las maneras en las que puede ser ejecutado:

Ejemplo 6. Ligadura melódica en guitarra

La digitación empieza a ser fundamental en la diferenciación de estas ejecuciones:

- En el ejemplo 1, se pulsa la nota inicial y luego la segunda nota en la misma cuerda es percutida por el dedo de la mano izquierda únicamente. Podríamos considerar que es la forma más común de ejecutar ligados en la guitarra; por eso, me referiré a ella como 'ligadura simple'.
- En el ejemplo 2, se ejecuta cada nota en cuerdas diferentes, por lo que ambas suenan en forma simultánea. Este efecto sonoro se conoce en la guitarra como '*campanella*'.

- En el ejemplo 3, se pulsa la primera nota y se desliza con rapidez el dedo hacia la segunda sobre la misma cuerda. Aunque no se requiere segunda pulsación, ni percusión de la segunda nota, en realidad podríamos definir esta ejecución como un *glissando* y no como un ligado.
- En el ejemplo 4, la ejecución es similar a la del ejemplo 1; no obstante, la percusión de la segunda nota se realiza con alguno de los dedos de la mano diestra. A esta técnica se le denomina por lo común como '*tapping*'.²

En cada caso podemos ver, entonces, que no es posible en la guitarra ejecutar una ligadura con la continuidad con la que fue concebida y debe recurrirse a la 'sensación' de ligadura o a la 'intención interpretativa' de la misma. Se plantea, además de dicha imposibilidad, una necesidad de estructurar en el discurso estas diferentes opciones; el resultado sonoro que ofrecen es diferente y no pueden emplearse de manera indistinta bajo la justificación de la necesidad de una solución técnica. La inconsistencia en el uso de estos recursos afectaría de manera directa la claridad y la intención del discurso.

Cuando tenemos, entonces, ligaduras que abarcan frases, podríamos graficarlas de la siguiente manera y evidenciar el problema antes planteado:

- Instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas:

Ejemplo 7. Ligadura de fraseo en instrumentos de viento, canto y cuerdas frotadas



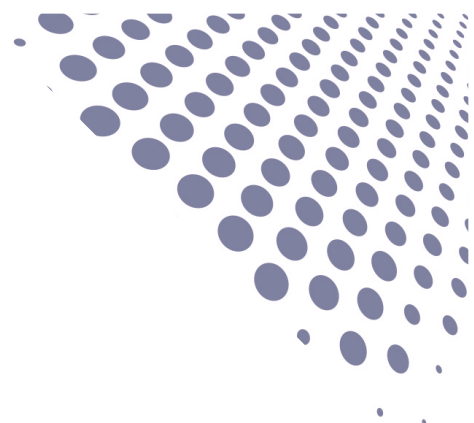
Es posible usar un solo arco o columna de aire para ejecutar el pasaje.

Grafiquemos ahora, entonces, el resultado en la guitarra. Inicialmente el guitarrista sabe que la ligadura de fraseo no puede ser ejecutada como en el caso anterior y debe encontrar formas alternativas de acercarse a la intención. La digitación más simple para este pasaje causaría el siguiente resultado si se busca combinar las formas posibles para ejecutar ligados en función de reducir la cantidad de notas pulsadas:

Ejemplo 8. Ligadura de fraseo en guitarra



² La notación utilizada para representar esta técnica es la que usa Leo Brouwer en su escritura.



Inicialmente es notable la deformación de la intención original. Además de ello, tres de las cuatro notas que están involucradas en la frase aún deben ser pulsadas.

Como guitarristas, con frecuencia nos enfrentamos a situaciones similares en el repertorio y a partir de aquí se hace necesario un estudio de las posibilidades de digitación para poder estructurar soluciones alternativas. Propongo, entonces, la siguiente prioridad para el uso de estos cuatro casos de ligados:

La **ligadura simple**, que es la más común y que, además, se asemeja más a la manera de ligar en los instrumentos de cuerda frotada, debería ser la primera opción por considerar, de preferencia mediante el uso de la pulsación apoyada, en caso de que sea posible mantener consistencia con ella; no obstante, debido a que la primera nota de la ligadura siempre va a tener la fuerza de la pulsación, que casi se puede considerar un tipo de acento –tal como en la tradición barroca las ligaduras representaban acentos– y la segunda siempre va a ser más débil, se debe evitar aplicar ligaduras de este tipo sobre tiempos métricos débiles puesto que pueden desdibujar los acentos naturales del compás:

Veamos, por ejemplo, los compases 128 a 132 del primer movimiento del *Concierto No. 1, Op. 30*, de Mauro Giuliani. Hay una similitud muy grande en estas dos frases musicales porque son motívicas, es decir, presentan material temático relevante en la obra:

Ejemplo 9. Mauro Giuliani, *Concierto No. 1, Op. 30*, compases 128 a 132

Si se tiene como primera consideración que es un concierto clásico, la articulación es de suma importancia. Con frecuencia los guitarristas ejecutan el pasaje sin aplicar ligadura alguna o las cambian de lugar para favorecer la ejecución por conveniencia de su digitación escogida. Desafortunadamente, es también el caso de la escritura inicial del compositor. Giuliani escribe articulaciones pensando en estructuras comunes de la guitarra. En este caso busca reducir traslados por medio de las cuerdas al aire; se hace evidente este pensamiento cuando escribe el ligado siempre después de la cuerda mi al aire, con indiferencia del punto métrico en el que se encuentre. El impulso del puntillo dirige la intensidad hacia el tercer pulso del compás y es justo allí donde el acento generado por un ligado sería apropiado por consistencia con el motivo. Para el segundo grupo de cuatro semicorcheas, de igual manera sería ideal ubicar el ligado en la primera nota del pulso en ambas frases. Al revisar la digitación, es posible llegar a este objetivo de la siguiente manera:

Ejemplo 10. Mauro Giuliani, *Concierto No. 1, Op. 30, compases 128 a 132 (digitación sugerida)*



Logramos una alternativa viable que incluye las ligaduras en el lugar apropiado según el análisis realizado. El timbre naturalmente brillante de las cuerdas al aire puede ser balanceado a partir de correcciones de la posición de la mano diestra según sea necesario.

Existen también casos en los que el compositor escribe ligaduras prolongadas entre frases. El primer movimiento de la *Fantasia para un gentleman*, de Joaquín Rodrigo, es un claro ejemplo, puesto que tiene momentos netamente líricos para la guitarra, como en los compases 13 a 21:

Ejemplo 11. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentleman (I), compases 13 a 21*



Desafortunadamente, es evidente cierta falta de claridad en la escritura pues, de nuevo, los diferentes tipos de ligaduras escritas se desechan con frecuencia en la ejecución. Existen bases propiamente musicales que pueden llevarnos a una manera de pensar estas articulaciones de manera estructurada:

- Las ligaduras de frases siempre serán una división del discurso y no elementos de ejecución en forma directa³. Debido a esto cambiaré su grafía.
- Podemos luego sistematizar la primera ligadura simple al principio de cada frase para demarcarlas con mayor claridad.
- Si se aboga una vez más por la tradición barroca, podemos reforzar con una ligadura simple los cambios de dirección que suceden por salto en las escalas

³ Existen excepciones como casos específicos de pasajes escalares o cromáticos rápidos que sí pueden ejecutarse como ligaduras continuas.

Pueden ser agregados con facilidad a este fragmento musical con consistencia y en estos casos primará este principio sobre la ligadura al comienzo de la frase.

- Por último, buscamos una digitación que permita ejecutar sólidamente el fragmento e incluya las articulaciones previstas. Por ejemplo:

Ejemplo 12. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (I)*, compases 13 a 21 (digitación sugerida)

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is in 4/4 time and contains measures 13 to 21. It features a melodic line with various articulations: slurs, accents, and a 'loco' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. A '8va' marking is present above the staff. The bottom staff continues the melodic line with similar articulations and fingerings. Dashed lines connect notes across measures to indicate phrasing.

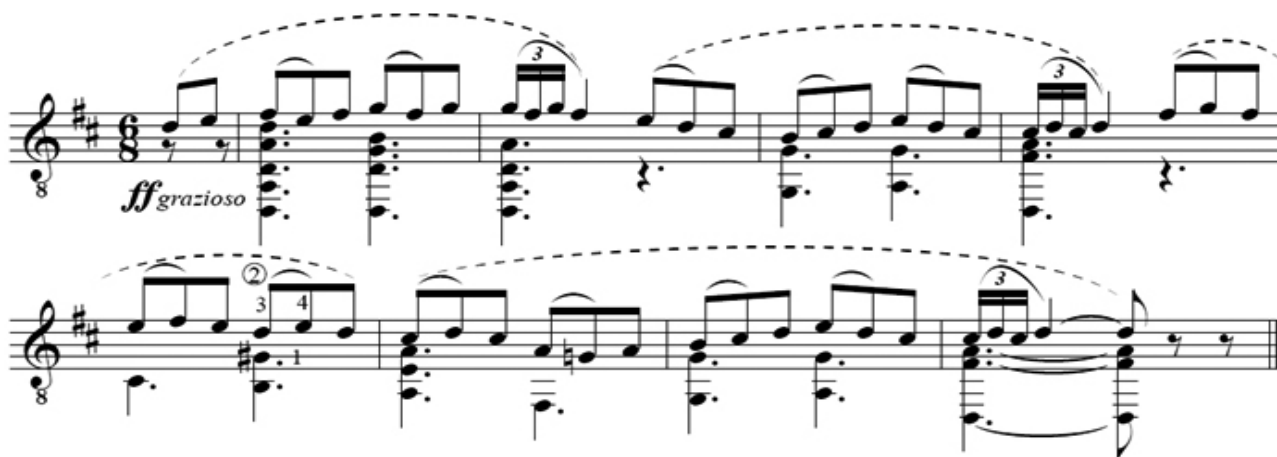
Como segunda opción, la *campanella* es siempre una solución efectiva para ejecutar los ligados, siempre y cuando se incluyan en el discurso con un propósito definido y no como facilitadores técnicos. Una mezcla indiscreta de diferentes tipos de ligaduras puede llegar a tener un efecto sonoro distractor y poco satisfactorio, en especial en fragmentos en los que los ligados hacen parte importante de la estructura rítmica. Un claro ejemplo de esto podemos encontrarlo, de nuevo, en los primeros ocho compases del último movimiento, *Canario*, de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo:

Ejemplo 13. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (IV)*, compases 1 a 8

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is in 6/8 time and contains measures 1 to 8. It features a melodic line with a 'ffgrazioso' marking. The bottom staff continues the melodic line. Campanella articulation is indicated by a box around the notes in the first measure of the bottom staff. Slurs and accents are used throughout the piece.

Es claro que la ligadura simple al principio de cada uno de los grupos de tres corcheas es el primer elemento motivico, que conserva hasta el final de la exposición del tema. Los ligados simples funcionan muy bien para este fragmento como impulsos melódicos; no obstante, por facilidad de la ejecución, con frecuencia el ligado del segundo pulso del compás 5 lo ejecutan muchos guitarristas como *campanella*. Es un momento del discurso que resultaría completamente aislado para un cambio de articulación y, en efecto, el resultado sonoro es pobre. Existe una digitación posible para sortear este inconveniente:

**Ejemplo 14. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (IV)*,
compases 1 a 8 (digitación sugerida)**



De esta manera, de nuevo si se piensan los ligados de frase como divisiones y si se modifica la digitación de este punto específico, se puede lograr consistencia en la articulación de todo el pasaje. Por último, conviene agregar una ligadura más en el primer pulso del compás 3, que no está escrita inicialmente pero que, con claridad, hace parte del motivo y da unidad total a la exposición del tema.

Podemos concluir, entonces, que las ligaduras simples son, en la guitarra, las que permiten conducir de manera más efectiva líneas melódicas y brindan mayor control sobre ellas.

Las ligaduras entre dos cuerdas, por otra parte, son una de las técnicas más características de la guitarra. Pueden usarse como un recurso para ligar dos sonidos o para potenciar la resonancia del instrumento en la ejecución. Leo Brouwer es tal vez el exponente de la guitarra clásica moderna que más ha explorado estas posibilidades y las ha incluido en su obra musical. Maximiliano Luna (2011) cita en su tesis una entrevista de Rodolfo Betancourt a Leo Brouwer en Caracas en 1997. Habla sobre su obra y explica su concepción de algunas de las posibilidades de la guitarra:

Sobre el pensamiento orquestal en la guitarra y el lenguaje armónico:



Mi forma de componer está cerca de lo que yo llamo 'guitarra-arpa'. La guitarra arpa es una guitarra orquesta en la cual todos los elementos compositivos orquestales están más cerca de la orquesta que de los clichés tradicionales de la guitarra. Yo siempre uso la 'guitarra-arpa', una guitarra resonante. Trato de evitar la guitarra percusiva o melódica. Las armonías básicas que uso, cuando son simples acordes, son acordes que obedecen más la 'ley de fuerzas opuestas'. Estas armonías incluyen pequeños –podría decir incluso miserables– materiales temáticos. Cuatro notas tontas me dan el pretexto para componer una obra de grandes dimensiones. La melodía fue la reina de la música por un largo tiempo, algo que no pasa ahora. Mi lenguaje armónico está basado en el uso extensivo del espectro de sonido al igual que Ravel, Debussy o Charles Koechlin. Estos compositores solían orquestrar partiendo de un fenómeno armónico (Luna, 2011, p. 52).

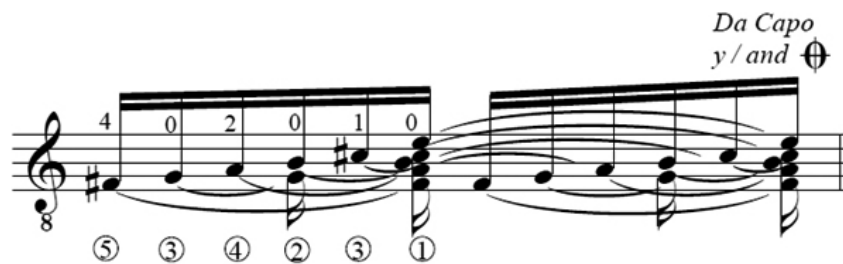
A partir de la concepción de Brouwer, podríamos decir que esta forma de ejecutar y unir sonidos en la guitarra no es solo una articulación, sino que puede también lograr ser un efecto sonoro. Existen numerosos ejemplos de cómo Brouwer incluye de manera extensa el efecto *campanella* en su obra; no obstante, las digitaciones necesarias para llevarlo a esta extensión no son útiles para cuestiones melódicas como él mismo lo explica. Veamos los compases 102 a 109 de su primera *Sonata* para guitarra:

Ejemplo 15. Leo Brouwer, *Sonata*, compases 102 a 109

The musical score for Example 15, Leo Brouwer's Sonata, measures 102 to 109, is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked 'lento' and 'accelerando poco a poco'. The second staff is marked 'Tempo primo (alla Toccata)' and 'Da Capo y/and'. The third staff is marked 'crescendo (molto)'. The music consists of a series of ascending and descending eighth notes, creating a 'campanella' effect.

En apariencia es solo un motivo minimalista que va creciendo en forma escalar; sin embargo, está escrito de manera estratégica para poder dejar resonar cada una de las notas, con lo que se logra el denominado efecto de 'guitarra-arpa', y es un claro ejemplo del uso de ligados de *campanella*. El resultado final es diferente a la grafía que usa Brouwer. Si se grafica en sentido estricto el último compás de este ejemplo, logramos lo siguiente:

Ejemplo 16. Leo Brouwer, Sonata, compás 109 (modificación 1)



Cada nota se pulsa en una cuerda diferente y así se logra la máxima resonancia del motivo. Solamente se requiere la tercera cuerda para tocar dos notas del motivo. Aun así, la digitación permite que estén suficientemente separadas para que no se afecte la articulación del conjunto. Para la lectura no es práctico ni claro optar por esta manera de graficar esta intención. Como una alternativa, la siguiente podría ser la forma más cercana de una verdadera ligadura de fraseo en la guitarra:

Ejemplo 17. Leo Brouwer, Sonata, compás 109 (modificación 2)



Brouwer, sin embargo, nunca escribe las ligaduras como divisiones de frases. Usa indicaciones como “L.V.” (*lasciar vibrare*), “resonante”; o bien, escribe ligaduras prolongadas al infinito con el propósito de claro en su intención con las ligaduras en cada caso.

Aunque este recurso es potencialmente aplicable a muchas obras de otros compositores, queda claro que es necesario un conocimiento del estilo para lograr un resultado acertado y coherente con la intención del compositor.

La *campanella* también puede ser, en forma simultánea, una solución técnica que se convierte en una opción motívica. Con frecuencia, pasajes de obras que usan ligados como motivo inicial presentan un reto técnico al guitarrista, pues lograr consistencia en todos los casos puede ser difícil o, incluso, imposible. Las *Tres piezas españolas* de Joaquín Rodrigo son un claro ejemplo de esta situación, debido al motivo que el compositor usa en el tercer movimiento, *Zapateado*, en los compases 7 a 10:

Ejemplo 18. Joaquín Rodrigo, Zapateado, compases 7 a 10 (Segovia)



Por la influencia de la música flamenca en la guitarra, los ligados percutidos (ligado simple) se prefieren sobre los ligados en dos cuerdas (*campanella*); aun así, la digitación propuesta por Segovia, inicialmente deja ver que no busca consistencia en cuanto a este aspecto del motivo; desde el principio combina ambas técnicas. Aunque es posible usar solo ligados simples durante todo el movimiento, en los compases 49 a 52 Rodrigo extiende el motivo a intervalos amplios en un registro agudo cuya mejor solución de ejecución es digitar el pasaje en cuerdas diferentes y romper la consistencia motívica de los ligados simples:

Ejemplo 19. Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, compases 49 a 52 (Segovia)



En la búsqueda de lograr consistencia absoluta en la ejecución, el uso del ligado simple no sería la mejor opción. En este caso, el uso de la *campanella* sería una solución técnica necesaria que, además, con la digitación adecuada puede volverse motívica: Por ejemplo:

Ejemplo 20. Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, compases 7 a 10 (digitación sugerida)



Debe quedar claro que el discurso general no se ve afectado de manera significativa por la imposibilidad de usar el mismo recurso en unos compases. En casos como el mencionado, la decisión final de usar una u otra técnica, o bien, una combinación de ambas, puede ser determinada por preferencia del guitarrista sin atentar, en mi opinión, contra la intención y el estilo de la obra.

Considero que el *glissando* debe ser una técnica reservada únicamente para cuando el compositor lo escribe o el ejecutante en forma intencional quiere usarlo como recurso musical. Como solución técnica de una ligadura debería ser una última opción.

Considero pertinente también mencionar un error común en los guitarristas a la hora de ejecutar esta técnica. El recorrido del *glissando* debe estar calculado métricamente desde la nota inicial hasta la final para evitar una 'doble articulación' de la nota final.

El ejecutante puede decidir pulsar o no esta última nota, pero, en caso de sí hacerlo, la pulsación debe coincidir con el momento exacto de llegada a esta nota en el recorrido del *glissando*. En el compás 4 del *Estudio No.1* de Giulio Regondi podemos encontrar un caso común de esta situación:

Ejemplo 21. Giulio Regondi, *Estudio No. 1*, compás 4



De no ser precisos se corre el riesgo de convertir el *glissando* en la siguiente ejecución:

Ejemplo 22. Giulio Regondi, *Estudio No. 1*, compás 4 (modificado)

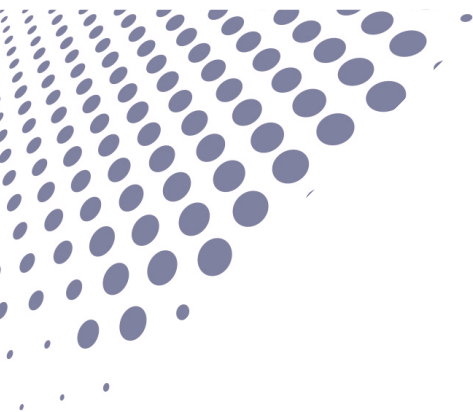


Existe, por último, una aplicación extra para las ligaduras en dos cuerdas, que es exclusiva para la guitarra debido a la posibilidad de ejecución de la mano derecha: los trinos. En la guitarra, pueden ser ejecutados en una sola cuerda o como *campanella*. La siguiente es la digitación más común para la pulsación:

Ejemplo 23. Trino en dos cuerdas



En el primer caso se presenta el trino como ligado simple circular. Para el segundo, se propone una digitación frecuente para ejecutar el trino en dos cuerdas. En ambos casos es indistinto si, por cuestiones estilísticas, el trino comienza desde la nota superior o la inferior; la digitación se mantiene al modificar únicamente el dedo inicial al pulsar. Aunque es una digitación particularmente atractiva en la ejecución de la ornamentación, requiere mayor atención en el proceso de digitación de ambas manos en las obras.



Por último, la ligadura mediante *tapping* se considera una técnica extendida del instrumento. Algunos fragmentos de obras reconocidas como *Variaciones sobre un tema de Sor Op. 15*, de Miguel Llobet, les permiten a los guitarristas explorar en forma amplia esta técnica. La variación número 9, escrita para ser ejecutada solo con la mano izquierda (por medio de ligaduras simples), posibilita usar combinaciones de ligados con la mano diestra puesto que no se necesita para pulsar las notas; no obstante, la digitación no sería la misma para ambos casos.

Las ligaduras son, pues, una de las articulaciones más frecuentes y más importantes en la ejecución de la música. A partir de ellas, el oyente puede identificar con claridad diferentes momentos y formas de las líneas melódicas, descubrir la dirección de la música, formar y recrear el carácter que el compositor había prefigurado, establecer el arquetipo básico para la estructura global de la obra mediante la unión de, incluso, solo dos sonidos, o, en casos particulares como la obra de Brouwer, crear atmósferas y efectos que potencien las características del instrumento.

4.2 Stacatto

Articulaciones como el *stacatto* en la guitarra pueden cumplir un papel, no solamente de conducción entre sonidos, sino también una solución estructurada para ciertos retos técnicos en momentos específicos de piezas musicales.

Debido a la naturaleza de esta articulación, es necesario poder interrumpir de manera orgánica la producción del sonido. Es fácil hacerlo en instrumentos en los que la prolongación del último depende de la continuidad en la ejecución. En la guitarra, como ya lo mencionamos antes, es necesaria una segunda intervención del ejecutante para interrumpir en forma intencional el sonido en algunos casos.

Los condicionamientos de digitación de las obras impiden en ocasiones la unión constante de los sonidos. Por ejemplo, en el primer movimiento del *Concierto en re*, Op. 99 de Mario Castelnuovo-Tedesco, en los compases 130 a 137:

Ejemplo 24. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en re*, Op. 99 (I), compases 130 a 137

The musical notation shows a sequence of chords in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chords are primarily triads and dyads, with various articulations such as slurs and accents. The notation includes dynamic markings like *mf* and *f*, and articulation symbols like *stacc.* and *acc.* The sequence consists of 8 measures, corresponding to measures 130-137 of the piece.

El compositor incluye de modo específico *portato* sobre cada una de las notas superiores de los acordes. Debido a la complejidad que presenta la conducción de las voces, no es posible mantener la duración de las figuras durante todo el pasaje. Podemos modificarla en forma intencional para lograr una estructura con consistencia, incluso si la articulación resulta diferente pues, para preparar cada acorde, sugiero incluir pausas entre ellos, en un efecto equivalente al *stacatto*:

Ejemplo 25. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en re, Op. 99 (I)*, compases 130 a 137 (modificado)



Vemos cómo, entonces, una modificación de la articulación propuesta por el compositor puede resultar en una opción viable para la ejecución de ciertos pasajes musicales. El punto climático al final de la frase, con la apoyatura cordal en si mayor, es posible conservarlo y ejecutarlo con la articulación original, con el fin de lograr así un efecto satisfactorio para el oído a pesar de las modificaciones anteriores.

Podemos pensar el *stacatto* como un recurso alternativo frente a la dificultad técnica de prolongar los sonidos en algunos casos y no solo como el resultado sonoro de una grafía.

5. La guitarra y las adaptaciones

Es fácil verificar en los programas de conciertos actuales que una de las particularidades del repertorio para la guitarra es que no todo fue originalmente escrito para ella. Con frecuencia se ejecutan obras originales para otros instrumentos como transcripciones adaptadas a la guitarra, práctica muy popular desde el auge del instrumento en el siglo XX; ha sido una práctica importante, además, para explorar las posibilidades musicales y técnicas del instrumento y ampliar su repertorio musical en el proceso.

Para la mayoría de los instrumentos, en especial los de cuerdas frotadas y el piano, las diferencias al ejecutar repertorio escrito para instrumentos históricos radican más en las posibilidades musicales y sonoras que han traído las nuevas técnicas de construcción que en la forma de ejecución. La guitarra, en cambio, ha sufrido modificaciones esenciales, tales como la cantidad de cuerdas, su número de órdenes y diferentes *scordature*. Ejemplos claros de ello podemos encontrarlos al comparar

las características de construcción y ejecución de la guitarra moderna con el laúd, la vihuela y la tiorba. Entendemos, entonces, que las adaptaciones, por naturaleza, precisan modificaciones a las obras, tanto mínimas como esenciales en algunos casos.

Algunas de estas modificaciones mencionadas incluyen factores como: cambios de tonalidad, octavación de líneas melódicas, inclusión de “rellenos” armónicos y reducción de florituras a favor de las líneas principales, entre otros. Estas licencias han permitido llevar a la guitarra repertorio de casi cualquier instrumento; infortunadamente, estas necesidades de modificaciones han desembocado en una producción masiva de versiones diferentes y, por consecuencia, muchas de ellas sin un rigor musical esencial.

Música barroca de J. S. Bach y Domenico Scarlatti es tal vez la más popular en esta práctica. La necesidad del músico actual de conocer múltiples estilos causa con frecuencia un desconocimiento profundo de especificidades estilísticas con respecto a la notación y, aunque este fenómeno es entendible, no es una excusa para pasar por alto elementos musicales importantes cuando se pretende involucrar, en el repertorio de la guitarra, música escrita en otros tiempos y, en particular, para otros instrumentos.

La inexistencia de ligaduras, por ejemplo, en una partitura barroca, no justifica la carencia de las mismas en la ejecución de las obras. Este aspecto en particular es un error muy frecuente en el medio guitarrístico de concierto, en el que la ejecución y la articulación terminan siendo determinadas, de manera única y exclusiva, por la digitación que las facilite. Ya hemos demostrado cómo este principio de ejecución causa inconsistencias graves en la agrupación y la dirección de la música. También los motivos rítmicos, cuando sea posible, deben estar impulsados por intenciones definidas. En este aspecto, el ejecutante tiene libertad interpretativa que, aun así, debe ser ordenada.

Demostraré este punto con dos ejemplos específicos. El comienzo del *Preludio* de la *Suite para laúd*, de J. S. Bach, BWV 997, y el comienzo de la *Sonata* K. 209, de D. Scarlatti:

Ejemplo 26. J. S. Bach, *Suite* BWV 997, *Preludio*, compás 1 (opciones de articulación)



Esta suite está escrita originalmente en do menor. Vemos que no hay indicaciones de articulaciones en el ejemplo anterior por parte del compositor; por tanto, a partir de esta célula es necesario tomar una postura motívica para el resto del preludio. Para ello decidiremos una digitación y una articulación específicas a partir del siguiente análisis:

- La opción 1 incluye ligadura simple para conducir las semicorcheas al segundo pulso, puesto que siempre tiene dos semicorcheas en forma de anacrusa; esta conducción causa que sea el mencionado el pulso que recibe relevancia rítmica y acentuación natural.
- En el caso 2 se usa una ligadura de tipo *campanella* con la intención de que el motivo incluya la mayor resonancia posible en el instrumento. Es de vital importancia armónica considerar la relación entre las notas que quedarán resonando, en especial para los casos en los que la digitación del motivo no permita una estructura siempre igual a la inicial.
- En el ejemplo 3, se usa una ligadura simple en las corcheas más agudas para reforzar la conducción de la apoyatura. La ligadura, también como fuente de acento, refuerza la relevancia natural de esta nota por no ser diatónica y ser un elemento motivico.
- En el ejemplo 4, se usan ambas ligaduras para reforzar los elementos antes expuestos.

Las anteriores son solo algunas de las maneras en las que se puede ejecutar este fragmento. Es posible encontrar aún más combinaciones diferentes sin superar límites que permitan conservar la coherencia del discurso, pero es fundamental ver la relevancia de esta decisión inicial, puesto que la intención puede cambiar en forma drástica a partir de este plan de articulación.

Ejemplo 27. Domenico Scarlatti, Sonata K. 209, compases 1 y 2 (opciones de articulación)



De nuevo, aquí la escritura original no incluye una indicación más allá de la notación de lo ritmo-melódico. Consideremos inicialmente que esta obra fue escrita en sus orígenes para clavecín, un instrumento que tiene características muy propias de ejecución y articulación. En él se puede lograr individualidad de las notas únicamente liberando la presión sobre las teclas del instrumento. La independencia de cada mano, además, favorece la polifonía. El motivo es sencillo, pero de él dependen, al igual que en el preludio de Bach, los impulsos de ambas líneas melódicas pues con posterioridad el bajo expone este tema en forma de canon y debe ser consistente con la exposición inicial de la línea superior. La guitarra permite, en cierta medida, un *legato* más consistente que el clavecín y por ello es fácilmente posible optar por conservar las duraciones específicas escritas para todas las notas de manera simétrica; aun así, es posible una exploración de articulaciones para delimitar un carácter para la pieza:



- En el ejemplo 1, se ve cómo el impulso se lleva desde la segunda corchea hacia el salto ascendente, que, de manera forzosa, debe ser ejecutado en cuerdas diferentes, lo que permite un ligado de tipo *campanella*. Luego, la intención es imitada en forma descendente. El *stacatto* inicial que está escrito se ejecuta con facilidad por preparación de la mano derecha y porque siempre es seguido por la repetición de la misma nota.
- En el ejemplo 2, el protagonismo lo tiene el primer pulso del compás, que naturalmente es el que lleva el acento si se piensa desde la perspectiva de la división métrica. Para las siguientes notas, que suceden en cuerdas diferentes, es necesario un plan de apagadores, en especial para la línea inferior.
- El caso 3 se asemeja un poco más a la intención con la que con frecuencia se ejecuta la obra, tanto en clave como en el piano moderno. Se prescinde del uso del pedal por claridad en la articulación y se acortan los sonidos para lograr un mayor contraste cuando se quiera, de manera intencional, ejecutar la articulación opuesta y prolongar las duraciones.

No solo con la música barroca se ha implementado esta tradición de transcribir y adaptar piezas al repertorio de la guitarra. Podemos encontrar ejemplos de muchos otros compositores, como Isaac Albéniz. Este caso es particular, pues sus suites españolas son ejecutadas en guitarra mucho más que en piano, instrumento desde el cual y para el cual fueron concebidas inicialmente (Chien, p. 7). Las transcripciones de estas piezas se han logrado con una eficacia notable, además de haber permitido la inclusión de elementos propios de la guitarra española, como los rasgueos y los picados flamencos, que no pueden lograrse de la misma manera en el piano. Así pues, se enriquece, desde el punto de vista musical, una pieza mediante su adaptación y transcripción. También es frecuente encontrar, en las salas de concierto, versiones para guitarra solista de *Las cuatro estaciones porteñas* de Astor Piazzolla como otro ejemplo. El trabajo en conjunto del compositor con un excelente guitarrista, en este caso Sergio Assad⁴, dio como resultado una adecuación de excelente calidad de una obra escrita inicialmente para conjunto de cinco instrumentos. El caso de *La bella molinera*⁵, ciclo de *Lieder* compuesto por Franz Schubert para piano y voz, y más tarde adaptado a guitarra y voz por Mauro Giuliani, es otro ejemplo particularmente notable de esta colaboración entre compositor y ejecutante. Existen otros casos en los que el mismo compositor escribió versiones originales para diferentes formatos. Jaime Romero, compositor y guitarrista colombiano, ha adecuado en formato de guitarra solista algunas de sus propias obras, en sus orígenes pensadas para trio de cuerdas andino. El reconocido bambuco *Florecita del camino* (Romero, 2012), que, además ha sido adaptado para muchos otros formatos, es un claro ejemplo de lo expuesto.

Desde este punto de vista, considero importante y relevante resaltar también la obra del guitarrista, compositor y arreglista francés Roland Dyens. Su profundo estudio de la armonía y el jazz y su formación como guitarrista clásico le permitieron adentrarse

4 No es el único guitarrista reconocido que ha hecho un trabajo riguroso de transcripciones de estas obras; no obstante, es uno de los que tuvo más cercanía con el compositor.

5 Título original: '*Die schöne Müllerin*'.

en una exploración muy particular del instrumento. Probar nuevas *scordature* para piezas musicales, junto con la fusión de armonías complejas, dio resultados de gran importancia para el repertorio de la guitarra. Singularmente, la parte de su obra dedicada a adaptar, para la guitarra de concierto, canciones populares y piezas famosas de diferentes estilos musicales y del folclor, fueron un paso importante para expandir la visión estática y conservadora de la música “académica” en la guitarra, y permitir al guitarrista mostrar una visión más dinámica de la música, como en un verdadero intérprete-ejecutante.

De aquí podemos ver cómo las posibilidades técnicas y musicales de la guitarra son enormes. Existe la ventaja de que las transcripciones han sido y seguirán siendo uno de los grandes contribuyentes al repertorio del instrumento, aunque se considere con frecuencia que este proceso resta mérito o propósito a una obra por apartarse de su concepción original. La tradición construida en la guitarra está blindada de estos puntos de vista ‘puristas’ y, más allá de ellos, permite el crecimiento constante de muchos aspectos relacionados con el instrumento. Los retos técnicos que se pueden presentar son altos; sin embargo, es precisamente una oportunidad para poner al servicio de la música todas esas capacidades técnicas que, tan afanosamente, los guitarristas hoy se desgastan por alcanzar.

6. Conclusiones

Siempre los aspectos musicales deben primar en la ejecución interpretativa de un instrumento musical y para poder lograrlo se depura una técnica. En cuanto a la articulación y la importancia que tiene sobre el discurso, y no solamente de tipo musical, logramos, entonces, demarcar puntos de referencia específicos, que el guitarrista puede seguir para estructurar y enriquecer el proceso de digitación, que es fundamental en la ejecución del repertorio. Las decisiones que toma el guitarrista con respecto a la digitación caracterizan su ejecución interpretativa y evidencian sus conocimientos en relación con recursos técnicos y musicales.

Una parte importante de la educación musical es la interdisciplinariedad; poder entender desde diferentes puntos de vista cómo la música se ejecuta en un instrumento enriquece las posibilidades, el criterio y el entendimiento de las fortalezas y, en especial, las falencias que puede tener la formación en nuestra propia área. El paso del estudio a la profesionalización de la ejecución musical es un proceso que se debe llevar con conciencia musical y no como una manera ‘leguleya’ de hacer sonar una composición. Es aquí donde se abre una brecha enorme entre el ‘obrero musical’ y ‘el músico integral’ que mencionaba Harnoncourt (2006).

Para recrear en la guitarra la intención de las obras musicales, y aún más si las mismas fueron originalmente escritas para otros instrumentos, es necesario que la exploración comience desde los elementos que permiten claridad en el lenguaje musical; al ser estos independientes de la ejecución instrumental, involucran también un estudio consciente, externo a las particularidades técnicas. Integrar estas características a la ejecución interpretativa puede representar grandes aportes a la evolución y la competitividad de la guitarra solista en el medio musical profesional.

Referencias

Attademo, L. (2008). El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 1, 69-101. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4684115>

Becerra-Schmidt, G. (1998). La posibilidad de una retórica musical hoy. *Revista Musical Chilena*, 52(189), 37-52. doi: 10.4067/S0716-27901998018900003

Chien, Y.-Y. (2016). *A comparison of the piano and guitar versions of Isaac Albéniz's Spanish Suite Op. 47* (disertación doctoral, School of Music and Dance, University of Oregon, Eugene, OR). Recuperado el 14 de octubre de 2108, de: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/21991/yi-yin_chien_lecture_doc.pdf?sequence=1

Guitar Salon International (2017, 10 de febrero). *Guitar international*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lrH2tdUBzpc>

Guzmán Arreola, M. A. (2004). *Sintetizador de voz para la enseñanza de la lectura a niños mexicanos* (trabajo de grado de licenciatura en Sistemas Computacionales, Departamento de Ingeniería de Sostemas Computacionales, Escuela de Ingeniería, Universidad de las Américas, Cholula). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/37613349_Sintetizador_de_voz_para_la_ensenanza_de_la_lectura_a_ninos_mexicanos

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música* (J. Milán, trad.) Barcelona: Acantilado.

Hockett, C. F. (1959). Animal 'languages' and human language. *Human Biology*, 32-39. Recuperado de <https://www.coursehero.com/file/21600876/Hockett-1959/>

Londoño F., M. E., y Franco Duque, J. (1992). Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. *Revista Educación y Pedagogía*, 7(7), 169-181. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/download/17041/14758>

Luna, M. H. (2011). *Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer* (tesis postítulo, Conservatorio Julián Aguirre, Buenos Aires). Recuperado el 27 de marzo de 2018 <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/analisis-sonata-brouwer.pdf>

Peczek, E. (2016, 20 de febrero). *Classical Guitar Academy*. Recuperado de <https://www.classicalguitaracademy.co.uk/category/lessons/>

Pérez de Arce, J, y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27905>

Polo, N. (29 de marzo de 2016). *Sottovoce*. Recuperado de <https://sottovoce.hypotheses.org/category/non-classe/voz-hablada/como-se-produce-la-voz-ii-la-articulacion>

Programa Diversidade (2015, 9 de septiembre). *Programa Diversidade*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tw5CbNUb3pw&t=130s>

Pujol, E. (1979). *El dilema del sonido en la guitarra. The dilemma of timbre on the guitar. Le dilemme du son à la guitare*. Buenos Aires: Casa Ricordi. Recuperado de <http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2015/06/pujol-e-el-dilema-del-sonido-en-la.html>

Real Academia Española, RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed. Madrid: España. *Articulación*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3qzxRki>

Romero, J. (2005). Guitarra. Guitarra solista. *LatinGuitarScores*. Recuperado de <http://www.latinguitarscores.com/?page=guitar&lang=es#.W-BSi-JumUk>

Tamayo, M. (2016, 5 de junio). Marco Tamayo talks apoyando vs tirando in J. S. Bach. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ABG8M7v5Yn8>

Usherovich, L. M. (2017, 28 de agosto). *Luthier Mark Usherovich*. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=V1lIT3akyjY>

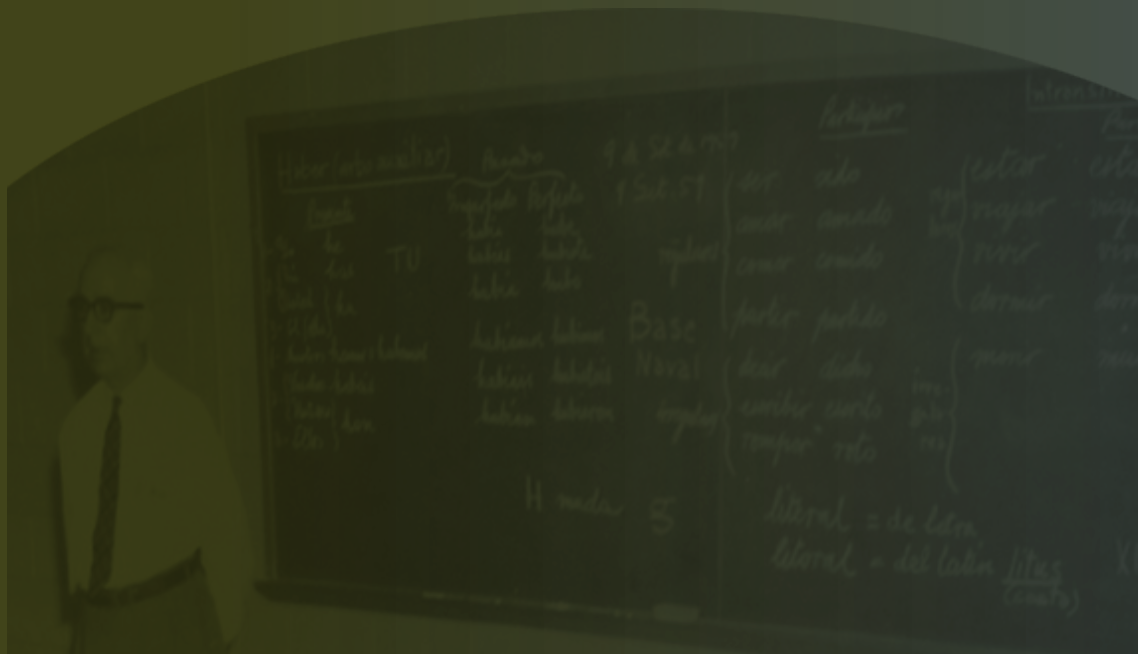
EL ARCHIVO MUSICAL DE LUIS MIGUEL DE ZULATEGI: UNA COMPOSICIÓN ARCHIVÍSTICA SEGÚN SUS VALORES SECUNDARIOS

THE MUSICAL ARCHIVE OF LUIS MIGUEL DE ZULATEGI: AN ARCHIVAL COMPOSITION FROM ITS SECONDARY VALUES

Carla Flórez Cortés

carla_florez@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2018.12.2



* Este artículo de investigación es un estudio de caso: el archivo personal de Luis Miguel de Zulategi custodiado por la Universidad EAFIT

** Investigadora colombiana con estudios en: Historia, Tecnología en Archivística y Profesional en Archivística de la Universidad de Antioquia. Encargada de la administración del archivo musical de la Casa de la Cultura de Guarne y del archivo, de derechos humanos, del programa de Paz y Reconciliación adscrito a la Presidencia de la República de Colombia.

Resumen

Este artículo muestra cómo los documentos de archivos reunidos por un músico a lo largo de su vida, caso de Luis Miguel de Zulategi, les proporciona a los investigadores información histórica, teórica musical, pedagógica y archivística a partir de temas centrales como la música colombiana y la española durante el siglo XX. La conformación de archivos musicales determina a la Archivística como una ciencia mediadora entre la Historia y la Musicología para conformar la memoria histórica de un territorio, a través de la producción documental de sus actores culturales como los músicos.

La valoración documental de archivos personales con característica musical facilita conocer su estructura archivística desde la fase creativa de un músico hasta su trayectoria en diversos escenarios artísticos. El texto muestra la contextualización del archivo personal de Zulategi, los valores secundarios de su información y el análisis de sus tipologías documentales en relación con los datos y los registros que produce un músico, lo que permite realizar investigaciones en materia musical, histórica, social y en el campo de las Ciencias de la Información.

Palabras clave: Luis Miguel de Zulategi, Archivística, archivos musicales, archivos personales, valoración documental.

Abstract

This article shows how the musician Luis Miguel de Zulategi collected a valuable series of documents during his life period. Zulategi's archival documents provide information to researchers about the composers, but also about different issues on Colombian and Spanish music during the 20th century. Thus, the conformation of musical archives determines the archival organizing and cataloguing as a field of study, through activities such as history and musicology, in order to conform the historical memory of a territory through the analysis of the documentary production of its cultural actors, such as musicians.

The documentary evaluation of personal archives with musical characteristics facilitates knowing their archival structure from the creative phase of a musician to their trajectory in diverse artistic scenarios. The text shows the contextualization of the personal file of Zulategi, the secondary values of its information and the analysis of its documentary typologies in relation to the data and records produced by a musician, which allows to conduct research in musical, historical, social and in the field of Information Sciences.

Key words: Luis Miguel de Zulategi, archival, music files, personal files, documentary evaluation.

1. Contextualización del archivo personal de Luis Miguel de Zulategi: historia archivística de su fondo personal

La Archivística, como ciencia, es determinante para una institución o persona en la toma de decisiones administrativas o profesionales y en la conformación de su memoria histórica porque las harán visibles en el tiempo. Regular el orden de la información propicia que las comunidades se interesen en buscar referentes que representen su identidad en un rol de sujeto social. Entonces, las entidades procuran escribir la historia desde los puntos de vista de sus actores como una manifestación vigente en el tiempo, por lo que los archivos responden a esos vestigios. Un caso especial es el retorno cultural¹ que un archivo musical le puede otorgar a sus usuarios con la disposición de la información para fines investigativos como es el caso de los archivos musicales del maestro Luis Miguel de Zulategi.

La adquisición del fondo² para su custodia por parte de la Universidad EAFIT obedeció a motivos como: la posesión de los recursos para su intervención y preservación, el valor patrimonial de su información y la importancia de su contenido musical para los estudiantes de Música; además, los valores secundarios de sus documentos ameritaban la disposición final y la consulta por el público en general y para uno especializado por parte de investigadores.

2. La necesidad de información: la valoración documental más allá de los valores secundarios

La Archivística, entonces, se convierte en la ciencia mediadora entre la Historia y la Musicología, que permitió reivindicar la vida y la obra de este compositor a través de los procesos de la gestión documental en los que la valoración consolidó la información que constituye la memoria histórica, no solo del compositor sino de la música colombiana y la española, porque “todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca puede y debe informarnos acerca de él” (Bloch, 2001, p. 87).

La vida del músico español Luis Miguel de Zulategi ha sido poco estudiada por disciplinas como la musicología, la historia y la pedagogía. Aunque existen datos generales, y menciones de su vida musical y familiar en la historiografía colombiana, no se ha profundizado ni analizado su vida en relación con el contexto político y social colombiano de la Segunda Guerra Mundial; así mismo, no se ha estudiado en forma exhaustiva su quehacer profesional como músico desde los puntos de vista de la composición, la interpretación y el análisis musical.

1 Generar conocimiento a partir de un documento de archivo y que con una perspectiva historiográfica evidencia para sujeto histórico cuyo aporte, confinado en un archivo, puede ocasionar un impacto social con la calidad de alguna contribución musical o las circunstancias de su vida misma.

2 Conjunto de documentos producidos y recibidos por una persona en función de sus actividades profesionales y personales.



Estudiar los documentos de los archivos personales no es posible sin relacionar las historias de vida con los contextos sociales del tiempo. En la vida de Zulategi, lo que hasta el momento permanecía como anónimo para la sociedad se expone como realidad histórica, evidenciada con testimonios documentales: el aporte musical de un extranjero a un país que imponía políticas xenófobas en el marco de la Segunda Guerra Mundial, porque, como dijo Collingwood (1968), “cuando un hombre piensa históricamente, tiene ante sí ciertos documentos” (p. 272).

Recuperar el pasado, de Zulategi, como memoria viva implica armonizar la Archivística (que ofrece la valoración de documentos cómo método) con la Historia en cuando que la última considera que los documentos son una fuente primaria para la interpretación del pretérito; entonces, al interrogar el fondo documental de Zulategi también se hace una construcción histórica sobre lo que se narra de una época solidificada en este acervo documental.

3. Identificación de las tipologías documentales y la información que contiene los documentos del fondo de Zulategi

Los documentos que conforman los archivos personales, aparte de su unicidad se caracterizan, por un lado, por su conformación espontánea, producto de actividades que implican recibir y generar información y, por el otro, pueden ser coleccionados según las actividades profesionales o los intereses personales. Asimismo, Olga Gallego-Domínguez (1993) plantea una concepción para los archivos personales como “aquellos que normalmente integran documentos de carácter personal y documentos relativos a la función desempeñada por el individuo” (p. 17).

Conocer el contenido de los documentos de un sujeto implica someter a su archivo a una interrogación para identificar su historia a través de las tipologías documentales³. La clasificación documental no podría ser de estructura orgánica ni funcional, por su característica de archivo personal, por lo que es necesario que se conformen según dos secciones yuxtapuestas: la documentación profesional y la personal y familiar.

Tabla 1. Cuadro de clasificación documental del archivo personal de Luis Miguel de Zulategi

Profesional	Personal y familiar
Reconocimientos	Correspondencia
Certificados	Solicitudes de visa estadounidense
Escritos sobre música	Tarjetas
Recortes de prensa	Fotografías
Programas académicos	Invitaciones
Escritos sobre teoría musical	
Partituras	

Fuente: elaboración propia.

3 Unidad documental que contiene información recibida y producida de alguna actividad profesional y personal para evidenciar la cronología, la relevancia o la cotidianidad de un contexto.

La diversidad de tipologías documentales que contiene un archivo personal les permite a los usuarios la experiencia de reconocer, por medio de los sentidos, los soportes para indagar por una biografía, una época, un contexto o la estructura musical de la obra, en este caso la de Zulategi, cuyo resultado sería un usuario informado que genera nuevos conocimientos.

4. La documentación profesional de Luis Miguel de Zulategi

La comprensión de la vida profesional de Luis de Zulategi está relacionada con el entorno colombiano durante la mitad del siglo XX, aunque su actividad profesional se centró en tres ejes temáticos: la composición, la pedagogía y la escritura. Con el fin de explicar la conformación de las tipologías documentales alusivas a una profesión como la música, se debe advertir que este acervo personal tiene documentos relacionados con la actividad musical y, además, involucra distintas áreas del conocimiento como la Historia, la Música, la Musicología y las Ciencias de la Información. En efecto, los documentos que custodia un archivo musical son diversos y complejos, porque están dotados de partituras, programas de mano, recortes de prensa y libros y son fuentes primarias de información.

4.1 Documentos

4.1.1 Las partituras: son una notación escrita a través de símbolos para representar sonidos y se despliegan como producto de la creación artística de un músico para ser interpretada según el objeto de la composición, como las orquestas, los solistas, los instrumentos particulares, los coros y las voces aisladas. Las partituras tiene dos tipos de formatos: las manuscritas y las impresas. Cuando son manuscritas representan la fase creativa del compositor, que, en ocasiones, deja anotaciones o indicaciones, y las impresas exponen la fase final de la obra, que “muestra todas las partes de un conjunto pensadas para ser oídas al mismo tiempo, normalmente dispuestas una debajo de otra en diferentes pentagramas” (Iglesias Martínez y Lozano Martínez, 2008, p. 205).

La información musical se puede encontrar, en gran parte, con detalle entre las partituras, porque se establece a partir de una “escritura musical convencional como incluso las neografías empleadas en muchas obras aleatorias conforman una secuencia de instrucciones para ser ejecutadas por el intérprete” (Torres, 2000, p. 747), lo que da cuenta de su estructura y de la armonía musical; también, el soporte, según sus características internas revela el proceso y la época de su creación. Las partes pueden contener una dedicatoria, un título, la fecha de creación, además de su contenido semiótico, un pentagrama con dinámicas expresivas, la tonalidad en la que fue compuesta, aclaraciones sobre la intervención instrumental con su respectiva clave y, cuando es para voces, incluye la letra entre las notas musicales.

Figura 1. Partitura manuscrita original de Zulategi



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

Entre las características de las partituras se encuentran que pueden estar agrupadas en un *score*, que es la reunión de todas las partes notadas de los instrumentos que intervienen en una obra, que le sirven al director para controlar la reunión rítmica y melódica de la misma, o pueden ser las *particellas*, las cuales son un documento notado con claves musicales determinadas para cada instrumento o voz. Entonces, se puede concluir que una partitura es un documento de archivo que se representa por medio de signos con una notación musical específica, como el cifrado, las tablaturas, la neumática, la cuadrada, la alfabética y la mesural, entre otras. La obra musical de un compositor aprueba ser fuente de difusión para su interpretación por medio de un músico, o de consulta para un investigador y de referencia para un arreglo musical posterior.

4.1.2 Las cartas: son frecuentes en los archivos personales, como resultado de una comunicación que alude a un hecho o acontecimientos relativos a la época de su escritura; su contenido expresa sentimientos, apreciaciones, opiniones y hasta decisiones íntimas entre dos personas distantes del lugar del remitente.

Las relaciones sociales, profesionales y privadas tienen en las correspondencias el testimonio de estas trayectorias y ayudaron a un músico como Zulategi, en lo personal, a establecer vínculos con el gremio musical y a fortalecer lazos de amistad; por ejemplo, en lo profesional, por medio de las comunicaciones por cartas accedió a difundir su obra entre colegas, medios de comunicación, concursos y teatros, mientras que en lo social contribuyeron a definir su situación de emigrante o a requerir la visa para entrar a los Estados Unidos.

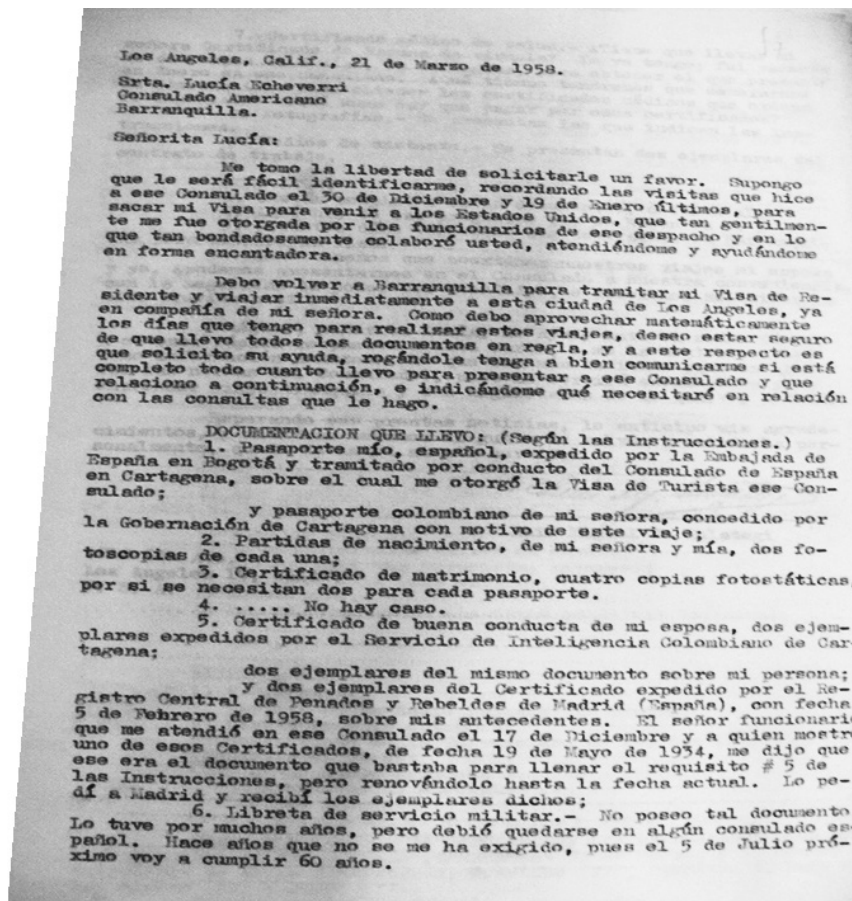
Las comunicaciones establecidas por medio de cartas se tratan, desde el punto de vista archivístico, según el tipo de archivo; para el caso del fondo personal de Luis Miguel de Zulategi, requirieron una organización que completara la trayectoria del documento, es decir, fue necesario analizar la relación entre destinatario y el remitente por medio del examen de sus diálogos, en los que se expresaban diversos puntos de vista sobre un tema o problema común al contexto, y se ordenaron de manera cronológica; en el caso de la existencia de alguna respuesta, se archivó en forma adyacente, porque la información de

las cartas como tipología documental elaborada, enviada, leída y archivada, constituyen el resultado gráfico de una voluntad que expresa la necesidad de acumular información actualizada de lo que ocurre fuera de las fronteras de un territorio y mantener un canal de comunicación eficaz y continuado (Sáez y Castillo Gómez, 2002, p. 8).

Las cartas tienen la característica de conformar la memoria escrita de un sujeto, para dar cuenta de su rol en la sociedad. Entonces, “acercarse a ellas supone asomarse a uno de los ejes sobre los que se organiza el saber y el decir del momento histórico en el que se fraguan la individualidad y las sociedades” (Pagés-Rangel, 1997, p. 6), aunque guarda la sensación del hermetismo por la intimidad entre la escritura del remitente y la lectura del destinatario.



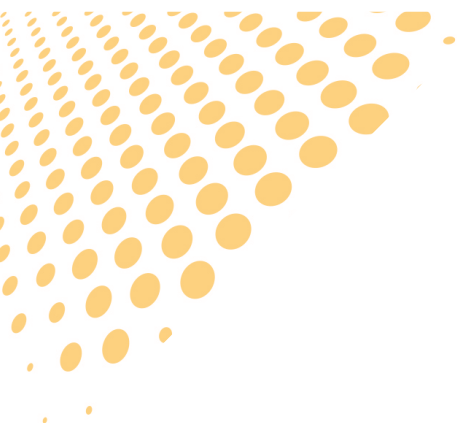
Figura 2. Ejemplo de correspondencia personal de Luis Miguel de Zulategi



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín

4.1.3 Programas de mano: son folletos informativos que compilan información alusiva a un evento cultural, por lo general un concierto, como la biografía de los artistas, las notas sobre las obras, el repertorio y sus compositores o arreglistas, el lugar, la fecha y, en algunas ocasiones, traducciones pertinentes, y los agradecimientos generales a los patrocinadores. El objetivo de estos documentos es que los espectadores se instruyan sobre las obras antes de escucharlas durante el concierto. Además de ser una guía, también, “es un libro sobre compositores, una historia de la música y también es un libro sobre la experiencia musical (Arango Vélez, 2017, p. 113).

Desde el punto de vista archivístico, el programa de mano tiene una organización cronológica que refleja las acciones artísticas de Zulategi, ya sea como el evocado de un concierto, como expectante de un recital o como crítico del repertorio de una orquesta o solista. Los valores secundarios de este documento son relativos a la historia y a la investigación musicológica, puesto que, como fuentes documentales, reflejan las actuaciones del sujeto en espacios artísticos, educativos y literarios.

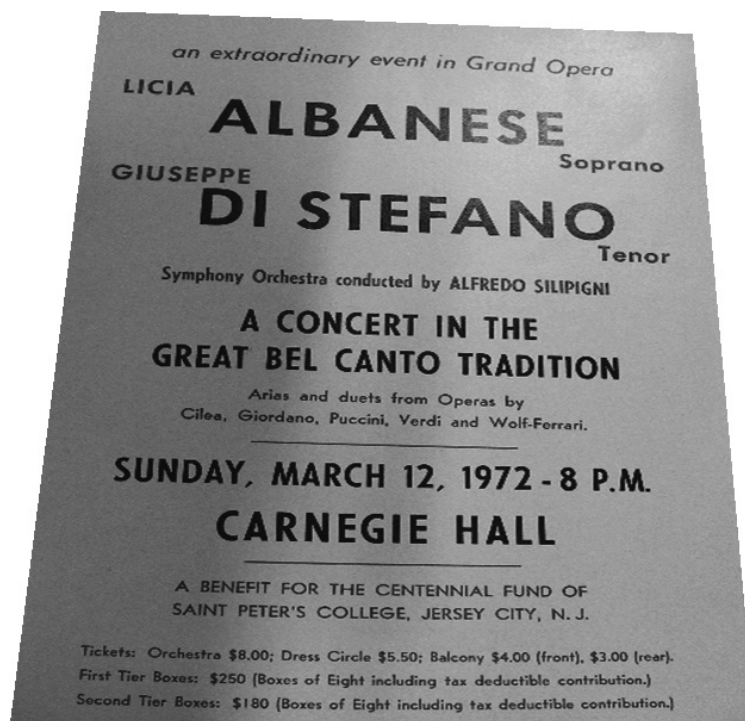


Además, muestran la importancia y la trayectoria de sus creaciones, el medio artístico, el interés de los ejecutantes por sus composiciones y el ingreso de sus obras al repertorio tradicional de Colombia, porque, aunque era extranjero, compuso obras con el propio estilo que caracteriza la música colombiana.

A través de los programas de mano se muestra un panorama de la vida cultural de interés no sólo para musicólogos, músicos y compositores, sino también de historiadores. La valiosa información que poseen no aparece incluso en otras fuentes documentales, así ha sido expresado por los investigadores, quienes coinciden con los bibliotecarios en la importancia de tenerlos ordenados cronológicamente; pero también de describirlos, para poder acceder a ellos con mayor rapidez (Fernández Díaz, 2013, p. 12).

Los soportes de los programas de mano han variado en el tiempo según el desarrollo de las tecnologías de la información. Aunque para la época de Zulategi prevalecía el papel de colores con impresiones litográficas que se anunciaba en algún idioma, era típico incluir fotografías de los artistas, acompañadas de sus biografías en el anverso. También pueden adoptar formas como trípticos o dípticos o representaciones de tarjetas.

Figura 3. Programa de mano que reposa en el fondo documental de Zulategi

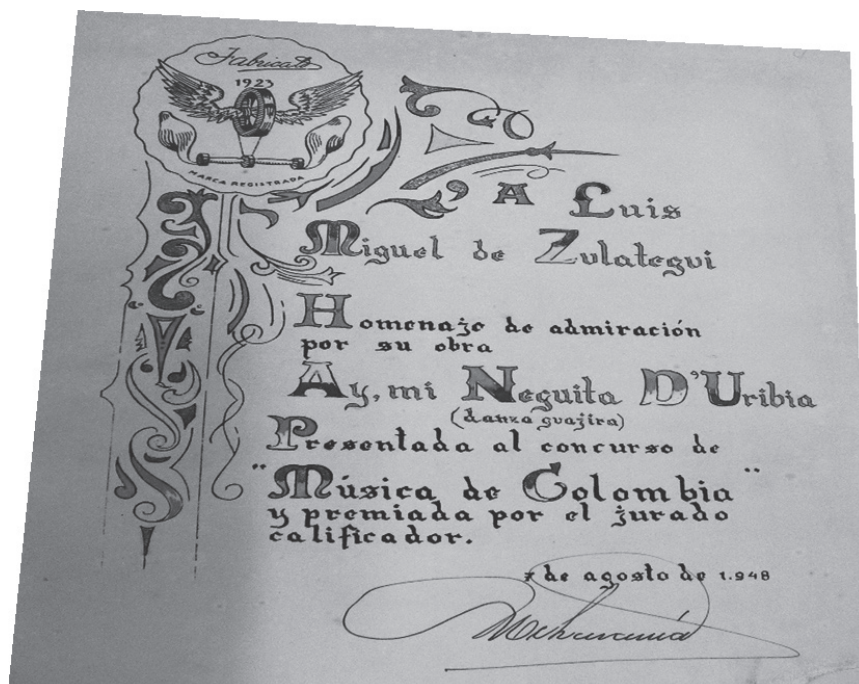


Fuente: Archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

4.1.4 Certificados: como tipología documental dentro del acervo de un fondo personal son frecuentes, aunque en la naturaleza de los archivos musicales tienen la función de acreditar una participación en algún encuentro, un reconocimiento

o el cumplimiento de un requisito estudiantil. La reunión de estos documentos en el archivo de Zulategi está organizada en sentido cronológico y conformados como serie documental, aunque gestada por un tercero, pero recibida por sus logros musicales; tiene valores históricos porque se evidencian los premios alcanzados por sus composiciones durante concursos, y posteriores homenajes por los aportes a la música colombiana. Los soportes de los certificados son en papel y como características prevalecen las ilustraciones y las formas de las letras.

Figura 4. Certificado de participación en un concurso de música de Colombia en 1948



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

4.1.5 Recortes de prensa: son una colección de las críticas o reseñas que Zulategi escribió en periódicos y revistas sobre la actividad musical de Colombia; cabe mencionar que el archivo no contiene los guiones originales que se debieron enviar a los diferentes medios de prensa, lo que no permite conocer su proceso creativo; por el contrario, Zulategi se dedicó a seguir sus propias publicaciones para recopilarlas, por lo que su organización obedece a la reunión de cada recorte con la identificación de la fecha y medio de publicación, de modo que tiene una organización cronológica.

Zulategi estaba al tanto de la programación y la actividad musical de su tiempo; era un crítico consagrado a partir de las asistencias a los teatros, para divulgar su apreciación musical desde la perspectiva académica a través de la prensa, en la que tenía un espacio para reseñar obras de compositores, relatar experiencias sonoras, sugerir desde el punto de vista musical y hasta felicitar las participaciones

de excelencia artísticas en Medellín, tanto que “[sus aportes] fueron prolíficos en la cantidad de textos publicados, así como en las temáticas abordadas” (Gil Araque, 2013, p. 19).

Los valores secundarios de los recortes de prensa se deben a la calidad de la información que ofrece sobre la vida cultural en Colombia: un contenido académico musical refleja a los artistas y a las orquestas prevaletentes en esa época, los eventos y los teatros más activos, las trayectorias de los músicos, el repertorio más recurrente y los estrenos musicales. Debido a ello,

la prensa es una fuente histórica de primerísima importancia, no sólo por lo que intrínsecamente significa, sino porque bajo esa denominación debe incluirse un amplísimo conjunto de publicaciones periódicas, que se constituyen en el asiento más accesible de numerosas y variadas opiniones sobre problemas contemporáneos (Medina Rubio, 1992, p. 95).

Figura 5. Ejemplo de publicaciones en la prensa escritas por Zulategi sobre la actividad musical en Medellín



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

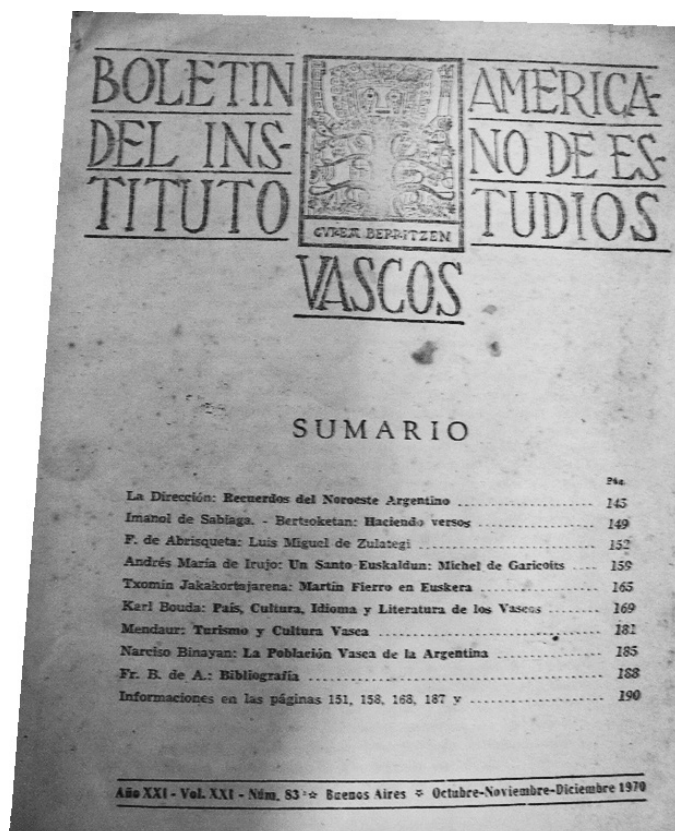
4.1.6 Las colecciones: en ocasiones, los archivos personales de los músicos contienen una biblioteca especializada sobre sus preferencias académicas u otras áreas, como artísticas, literarias o humanísticas, e, incluso lo alusivo a sus pasatiempos y diversiones. El archivo da acogida a este tipo de documentación, denominada colecciones, que podrían pertenecer a instituciones como museos o bibliotecas, pero la diversidad de los archivos personales permite su almacenamiento como colección porque “cada documento es importante por sí mismo y es por eso que puede ejercerse un recorte en el conjunto al modo de una antología” (Goldchluk y Pené, 2010, p. 9). La Archivística considera a estos documentos como parte del archivo debido a dos



condicionantes, la primera es que son producto de sus funciones y la segunda está destinada a contribuir a definir su historia de vida.

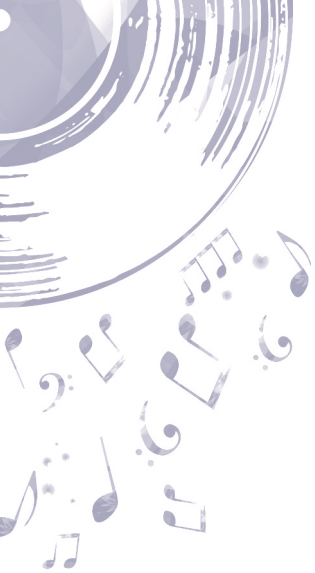
Luis de Zulategi acostumbró a coleccionar publicaciones en las que fuese mencionado, como los artículos de revistas o apartes de libros, que están organizados en el sentido cronológico, y conformados como una serie. La reunión de estas publicaciones posibilita a los investigadores la orientación sobre aspectos biográficos del compositor, que son difíciles de comprobar con la bibliografía o la historiografía. También contribuyen a la recuperación de los datos sobre la discografía producida a lo largo de su vida y para ser constatadas con las producciones establecidas a partir de las partituras.

Figura 6. Boletín sobre los vascos coleccionados por Zulategi



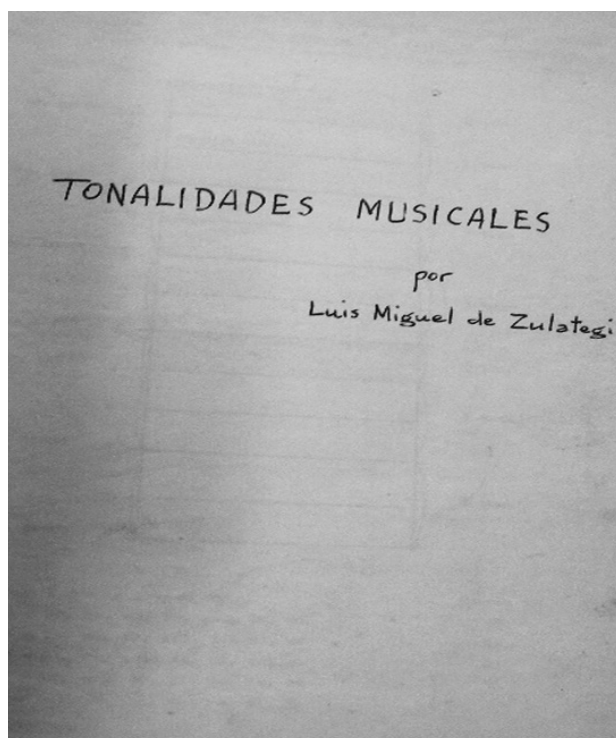
Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

4.1.7 Manuales musicales: los apuntes de Zulategi en su rol de compositor, dedicado a cómo producir música, se instauran como documentos de archivo, producto de sus labores musicales entre la enseñanza, la escritura y la composición. Muchos de estos manuscritos no fueron publicados, pero yacieron a modo de referencia de la teórica musical que transmitía en el Instituto de Bellas Artes (actual Fundación Universitaria de Bellas Artes) como docente. El análisis musical que Zulategi hacía sus obras, resultado de sus conocimientos sobre armonía, melodías, estructuras y ritmos, fue teorizada por medio de manuscritos que constituyen manuales de música.



Los manuales se construyen a partir de la producción intelectual de un sujeto como aporte al conocimiento de un área. Aunque desde el punto de vista archivístico se determinan como documentos de apoyo dentro los archivos, para los archivos personales prevalecen como documentos productos de colecciones o, como ocurre en este caso, la creación intelectual de su productor, que con el transcurso de la historia “otorga a los documentos un valor y un poder diferente a los de su origen. Les otorga valor histórico, lo que los convierte en objetos deseados por los investigadores y coleccionadores, así como por los individuos en general” (Da Silva Catela, 2002, p. 388); en la presente situación, un uso informativo para musicólogos e interesados en la teoría musical.

Figura 7. Portada del manual de tonalidades musicales escrito por Zulategi



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín

4.2. La documentación personal y familiar de Zulategi

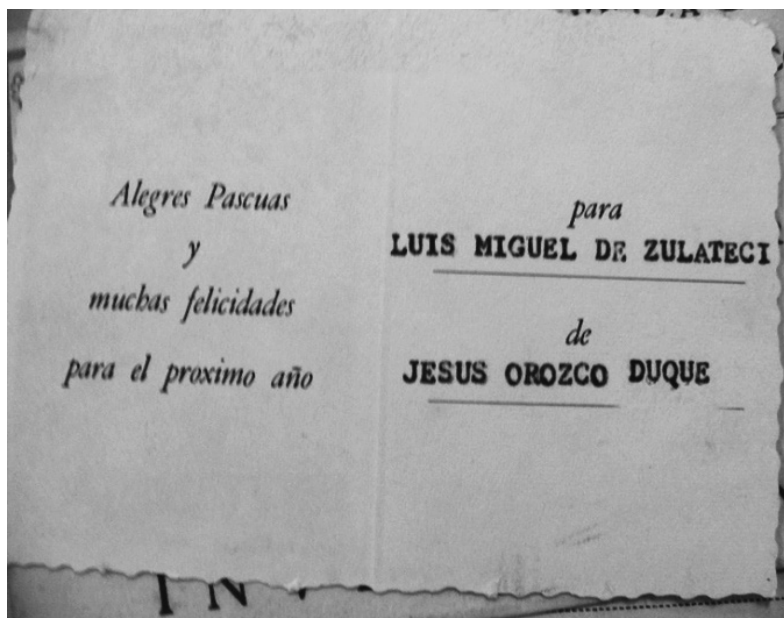
Los documentos privados de Zulategi generan un retrato de su vida personal y familiar entre los matices musicales de sus obras, que ensamblaron sus relaciones sociales. Las tipologías documentales de esta clasificación a un ser preocupado por el bienestar familiar: “mi esposa se encuentra conmigo en los Angeles desde el 25 de abril último, con visa de residente. Nuestros tres hijos los tenemos en Colombia y necesitamos traerlos urgentemente” (archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín).



Es un relato que hace parte de los documentos alusivos a la solicitud de la visa estadounidense.

4.2.1 Las tarjetas: se encuentran entre los documentos que fueron el producto de las relaciones sociales; eran frecuentes, en el siglo XX, los presentes por medio de tarjetas alusivas a alguna festividad, como símbolo de amabilidad y amistad. En el círculo social de Zulategi no solo habitaban colegas, como lo fue Gonzalo Vidal Pacheco, también que había periodistas, miembros del clero, maestros y demás personas que fue conociendo en cada etapa de su vida.

Figura 8. Tarjeta de Navidad recibida por Zulategi



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

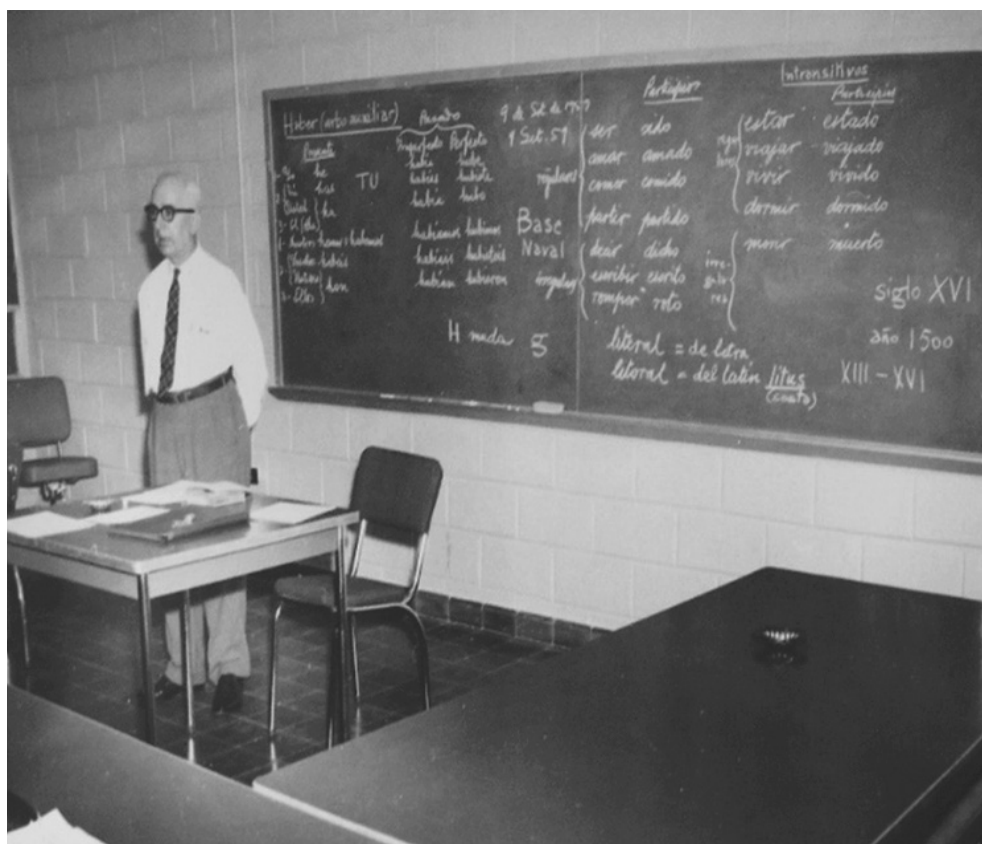
4.2.2 Las fotografías: como documento de archivo, es una imagen que representa un hecho, un instante o un quehacer, “no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria” (Berger, 2000, p. 48). Zulategi conservó estos documentos fotográficos como los más significativos para su vida y los que aún existen en su archivo personal testimonian los cambios ocurridos a lo largo de su existencia. Una eficaz valoración de estas fotografías implica reconocer las personas que en ellas aparecen retratadas, los lugares, la temporalidad.

La fotografía, como documento impreso a través de alguna técnica que revele una imagen, para este archivo, en blanco y negro tiene la intención de reflejar la memoria de la ocasión porque “las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido. Si los vivos asumieran el pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia” (Berger, 2000, p. 51).

Para tal efecto, se constituyen en fuentes de investigación que orientan al investigador sobre características que presentaban los objetos, la moda, las tendencias, la localización y el territorio en una época determinada y que muestran su transformación en el tiempo.

En el sentido archivístico, los registros fotográficos se tratan por medio de procesos encaminados hacia su conservación en función de la variedad de formatos y soportes, que, para este caso, están en papel, pero varían en el tamaño. Cada fotografía tiene su unidad de almacenamiento con pH neutro y su respectiva foliación. Los valores históricos y culturales de estos documentos de archivo permiten al investigador sustentar sus temas de estudio a partir de la evidencia fotográfica.

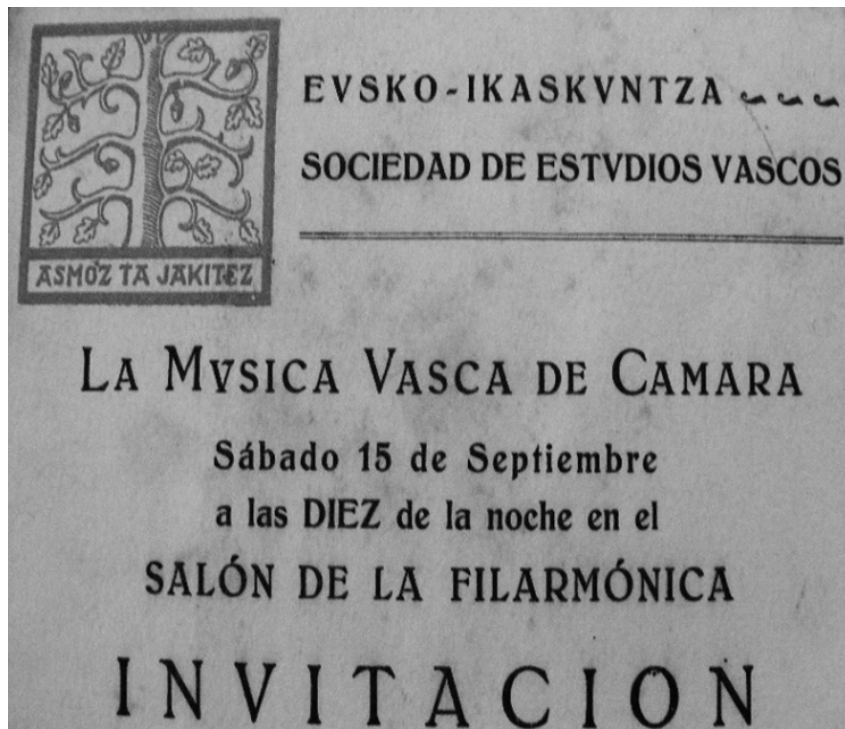
Figura 9. Zulategi en su rol de profesor



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

4.2.3 Las invitaciones: también hacen parte del acervo privado de Zulategi; no varían tanto por su profesión y fueron invitaciones a eventos musicales, pero desde la perspectiva de expectante y aparte de sus actividades laborales. En el archivo de Zulategi las invitaciones es un símbolo de su importancia en la sociedad artística en Medellín, debido a su profesionalismo, con el que alcanzó un estatus entre sus colegas y que lo hizo merecedor de reconocimientos.

Figura 10. Invitación a un concierto de música de cámara



Fuente: archivo Luis Miguel de Zulategi, Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, sede Medellín.

5. Conclusiones

El análisis de las tipologías documentales del archivo personal de Zulategi posibilita comprender la trayectoria profesional del músico enlazada con su vida privada y sincronizada con el contexto histórico entre España y Colombia de la posguerra. Cada unidad documental contribuye a la reconstrucción de la memoria en torno a una historia de vida, atribuida a la narración de un investigador que encontró en los documentos la información que proporciona elementos que retienen la historia y la memoria de un territorio.



Referencias

- Arango Vélez, C. (2017). Un sonido que moldea la palabra. Música y literatura en *Programa de mano* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana*, 41, 107. doi: 10.17533/udea.elc.n41a07
- Berger, J. (2000). Usos de la fotografía. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 7(37), 47-51. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/294/29403710.pdf>
- Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*, 2ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Collingwood, R. G. (1968). *Idea de la historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Da Silva Catela, L. (2002). El mundo de los archivos. L. En Da Silva Catela y E. Jelin (Comps.), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad* (pp. 195-221). Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fernández Díaz, B. A. (2013). *Programas de mano del Fondo de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (1881-1915)* (tesina de diplomado predoctoral en Patrimonio Musical Hispano, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, La Habana).
- Gallegos-Domínguez, O. (1993). *Manual de archivos familiares*. Madrid: ANABAD.
- Gil Araque, F. (2013). *Luis Miguel de Zulategi y Rafael Vega Bustamante. La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Goldchluk, G., y Pené, M. G. (2010). Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo. En *I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, 6 y 7 de diciembre. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf
- Iglesias Martínez, N., y Lozano Martínez, I. (2008). *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf>
- Medina Rubio, A. (1992). Teoría, fuentes y método en historia regional. En *Historia regional. Siete ensayos sobre teoría y método* (pp. 88-108). Recuperado de <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/015/AristidesMedinaRubio.pdf>

Pagés-Rangel, R. (1997). *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Ámsterdam: Ediciones Rodopi B. V.

Sáez, C., y Castillo Gómez, A. (2002). *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita, volumen I*. Madrid: Calambur.

Torres Mulas, J. (2000). El documento musical: un ensayo de tipología. En J. López Yepes (Coord.), *Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Teoría, historia y metodología de la documentación en España* (pp. 743-748), Madrid. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Jtorres.pdf>

REPERTORIO LATINOAMERICANO PARA CLARINETE, VIOLA Y PIANO: CATÁLOGO CON COMENTARIOS

Karen Johana Correa Suárez*
Tutora:
Profesora Braunwin Sheldrick, DMA
DOI: 10.17230/ricercare.2018.12.3



Pintura en la portada:
Caminos del viento, por
Carlos Jacanamijoy

* Estudios de pregrado en la Universidad Francisco José de Caldas. Estudios de maestría en la Universidad EAFIT. Ganadora de la beca de investigación 2017 de la Universidad EAFIT con la investigación cuyos resultados se exponen en el presente artículo.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo proporcionar una contribución para el reconocimiento del nuevo repertorio de música de cámara latinoamericano para clarinete, viola y piano. La naturaleza de este documento no pretende ser musicológica o teórica, sino, más bien, una organización de repertorio existente para este conjunto. Para tal fin, las principales fuentes consultadas fueron compositores latinoamericanos referenciados en páginas web personales e institucionales, entrevistas vía correo electrónico y catálogos de referencia. Se compiló una lista de obras, así como una revisión de su estética y las experiencias de los compositores. Se espera que este trabajo facilite posteriores puestas en escena, grabaciones y análisis de estas nuevas obras en el campo de la música académica y en la escena cultural mundial.

Palabras clave: Clarinete, música latinoamericana, música de cámara, piano, trío, viola.

Abstract

This article aims to provide a contribution toward the acknowledgement of new Latin American chamber music repertoire for clarinet, viola, and piano. The nature of this document is not intended to be musicological or theoretical, but rather, an organization of extant repertoire for this ensemble. To this end, the main sources consulted were Latin American composers referenced in personal and institutional web pages, interviews via email and reference catalogs. A list of works was compiled, as well as a review of their aesthetics, and the experiences of composers. This work will hopefully facilitate subsequent performances, recordings, and analyses of these new works within the field of academic music and the global cultural scene.

Key words: Clarinet, chamber music, Latin-American music, piano, trio ensemble, viola.

Introducción

La innovación musical es una búsqueda constante, las nuevas ideas, las nuevas formaciones de conjuntos instrumentales, las puestas en escena y la interdisciplinariedad hacen que se nutran nuestras miradas y nuestras experiencias musicales en la actualidad. También, esta nueva oportunidad de conocer repertorios nuevos permite que nos alejemos de los conjuntos apreciados a lo largo de la tradición en los ámbitos cultural y académico, como lo han sido los cuartetos, los dúos con piano, por ejemplo, y la interpretación de música de cámara anterior al siglo XX.

Es así como nació el interés por conjuntos como el conformado por clarinete, viola y piano, que nos permite apreciar las bondades de cada instrumento, como es el caso del clarinete, versátil, siempre expresivo, oscuro y brillante a la vez, que contrasta con la mezcla especial que puede lograr con la viola, que, entre los instrumentos con arco, posee una tesitura especial, no es brillante, pero tampoco oscura, siempre pastosa y cálida. Por otra parte, el piano une con gran contundencia los instrumentos melódicos y nos presenta muchas más posibilidades de explotación sonora mediante el uso de elementos percutidos en su caja de resonancia, o directamente en las cuerdas, registros extremos y colores únicos.

El camino que se siguió para encontrar los datos consignados en el presente artículo fue el contacto directo con las fuentes creadoras, que permitieron un mayor entendimiento de las obras y la oportuna consulta de nuestras dudas con respecto a sus propuestas musicales y estéticas. Se presenta, entonces, un listado de las obras encontradas, con comentarios que describen los requerimientos técnicos que cada una exige y, además, datos básicos como las fechas de creación, estreno y referencias en audio o en video sobre cada una ---si existen---; así como una corta descripción de la forma en la que están escritas, para comprensión e inquietud de los interesados en consultar dicho repertorio y apropiarse de él.

El conjunto: clarinete, viola y piano

Se han presentado varias investigaciones y algunas disertaciones sobre el repertorio latinoamericano para viola (Stephenson, 2011; Vdóvina Vdóvina, 2006; Montano, 2016), lo mismo que para piano¹ y clarinete por separado (ClariPeru, 2011; Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, 2012) y el repertorio para piano es el más rico. En el caso de la viola, podemos encontrar documentos en trabajos investigativos, como el catálogo de obras ---en revisión para publicación escrita--- del violista venezolano J. Alfonzo, profesor de viola en la Universidad de Stetson (Florida, Estados Unidos), miembro fundador del sistema de orquestas sinfónicas de Venezuela (entrevistas telefónicas y mediante correo electrónico de la autora con el profesor Alfonzo entre 5 de agosto de 2016 y 7 de noviembre de 2017), y el catálogo en línea como fuente referencial de obras latinoamericanas para viola, de esta autora y violista (Correa Suárez, 2013). Estos catálogos están en constante actualización.

1 Se encuentran abundantes textos de tesis, disertaciones e inclusiones en catálogos de compositores que harían extensa la citación, pero pueden ser consultadas en el listado de referencias.

En el caso de las obras para el conjunto que nos ocupa, algunas han sido encargadas especialmente por ejecutantes en este formato de trío, así como otras se han concebido o transcrito por iniciativa del compositor, con la esperanza de ser llevadas al público con mayor facilidad.

Metodología

La investigación realizada se basó en un modelo etnográfico fundado en la búsqueda de material musical académico escrito a partir del siglo XIX hasta nuestros días y que esperaba, como primera fuente de búsqueda, hallar datos y archivos en los centros de documentación musical locales o cercanos a Medellín, es decir, Bogotá, Cali, Bucaramanga, Ibagué y Cartagena. Sin embargo, la existencia de archivos que pudieran documentar la existencia de obras para clarinete, viola y piano, escritas originalmente en Latinoamérica —partituras, libros o, por lo menos, artículos de revistas que hablaran sobre el tema, e, incluso, obras o libros sobre los instrumentos considerados en forma individual— es escasa.

Sí se encuentran, de manera específica, libros y partituras de estudios técnicos de cada instrumento por separado, de niveles de aprendizaje desde el básico hasta el profesional en su mayoría. También se consultaron algunas investigaciones en torno al repertorio latinoamericano, que arrojaron diversos estudios desde los puntos de vista sociológico (Miranda y Tello, 2011, Olivarec, 2000) y formativo (Nobre, 1978); desde los niveles iniciales de educación musical hasta los de educación musical superior (Viquez Córdoba, 2011) en los sentidos económico y de la tradición oral y académica (Quintana Moreno, 2005). Todo lo anterior se expuso para así discernir la pertinencia de búsqueda del repertorio que espera describir el presente artículo.

Por otro lado, en los casos de compositores de comienzos del siglo XX, la falta de organización, ya del propio compositor, ya del lugar en el que se salvaguarda o, a veces, por sucesos externos, ha hecho que gran parte de esta música se haya perdido. En algunas situaciones afortunadas, las obras se han digitalizado a partir del año 2000, lo que ha permitido así su circulación en el medio académico. En el caso colombiano, ha sido escaso el resultado de investigación, sumado a que muchas de las obras se encuentran en archivos privados de herencias de los compositores, cuyos curadores no fueron cooperativos con el presente trabajo. Otros optaron por solicitar un respaldo de la institución que cobija la investigación, lo que terminó siendo impráctico.

Debido a las dificultades mencionadas, y una vez se determinó, durante la búsqueda, que el repertorio había sido compuesto en los últimos 30 años, se decidió buscar en las fuentes primarias de creación: los compositores. La consulta a través de páginas web de instituciones musicales alrededor del mundo y de portales web (CEDINIM, 2017), blogs (ClariPeru, 2011; Correa, 2013; Rubio, 2014) y páginas en redes sociales



de los compositores y ejecutantes-intérpretes fue relevante². Las tecnologías y las nuevas maneras de comunicarnos de manera más cercana han hecho que *Facebook-Messenger* se haya prestado como herramienta de contacto con maestros dentro de Colombia y en el exterior.

Así fue como una extensa red de creadores musicales aportaron sus opiniones acerca de la presente investigación y también refirieron a colegas dedicados a la escritura musical en diversos formatos. Se consultaron alrededor de setenta y dos compositores de países como Colombia, Argentina, México, Cuba, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Venezuela, Puerto Rico, Paraguay, Uruguay, Brasil, Bolivia y Chile.

Infortunadamente, al consultar a los instrumentistas latinoamericanos y a algunos otros músicos en el mundo, interesados por este repertorio para su respectivo instrumento, no hallamos un conocimiento amplio sobre el repertorio existente para este formato de cámara. Por el contrario, tenemos la esperanza de que este artículo amplíe este conocimiento y anime a su ejecución y reconocimiento.

Resultados y discusión

Hay factores diversos por considerar en cuanto a este repertorio en la actualidad. La demanda de obras para el formato estudiado no abunda; algunas obras incluyen circunstancias específicas notables como una particular disposición espacial en el escenario. No todos los compositores consultados han escrito obras para este trío, pero se gestaron iniciativas, por parte de algunos compositores, para transcribir o adaptar, o bien, para escribir obras originales con destino a este formato de trío. Desde luego, tales obras, en su mayoría, no han sido grabadas ni estrenadas.

A continuación describo el repertorio encontrado, que suma alrededor de veintiuna obras, con una breve descripción de características específicas estudiadas sobre la partitura, una perspectiva formal muy general y algunos apuntes acerca de las necesidades técnicas propuestas por sus creadores, visto todo ello desde la perspectiva del instrumentista, tal como antes se anotó.

1. *Trioneiron*. Gerardo Gandini (Argentina)³

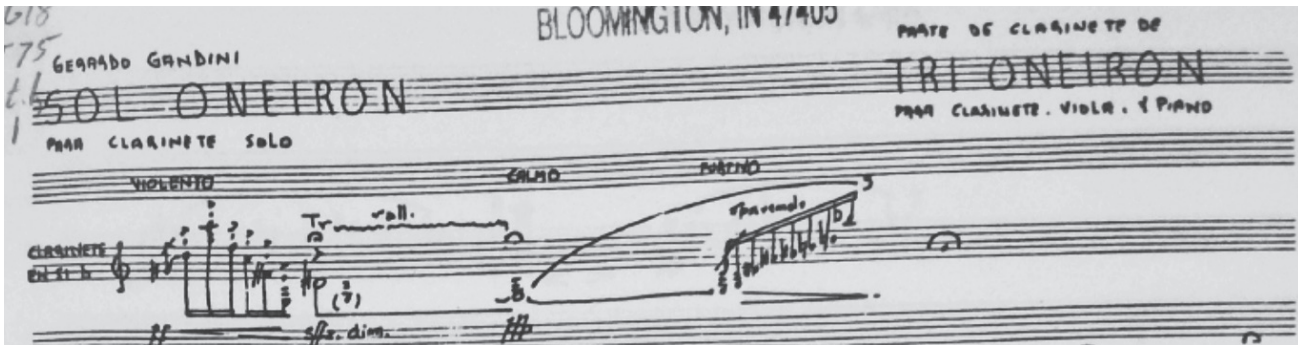
Obra escrita entre 1978 y 1980. Usa un tipo de notación proporcional espacial que indica la duración de las alturas propuestas y motivos para cada uno de los instrumentos. Clarinete en si bemol: la parte del clarinete contiene una serie de alturas y motivos escritos con indicaciones de carácter para cada uno; sin embargo, es de libre elección del intérprete el tiempo que dedique a cada motivo. También, contiene indicaciones de uso de multifónicos en el clarinete. Las frases de cada grupo de alturas e indicaciones se encuentran terminadas con una fermata.

2 La lista de sitios web de los compositores y páginas en *Facebook* es extensa y por tal motivo se recomienda al lector consultar el listado de referencias en la web en la sección final del artículo.

3 Partitura encontrada en el Latin American Music Center, Universidad de Indiana-Bloomington, Indiana.



Figura 1. Indicaciones generales de *Trioneiron* y parte principal de *Sol oneiron* (parte del clarinete)



Fuente: Gandini (1978-1980).

La parte del piano, siempre constante en la mano derecha, dado por la indicación inicial que Gandini (1978-1980) señala: dos corcheas con tempo entendido como $\text{♩} = 80$, que sigue una pauta rítmica en corcheas que siempre se mueve por las notas mi 5, sol# 5, re# 5 y re 5 y con indicación *exageradamente pppp*. Sin embargo, en la mano izquierda se encuentran notas de manera esporádica, que indican articulaciones como *trino* o *arpeggiatos* o indicaciones de aceleración de las figuras.

Figura 2. Parte inicial del piano



Fuente: Gandini (1978-1980).

La partitura de la viola es la única que tiene un poco más especificadas sus entradas y sus secciones, de acuerdo con los sitios de entradas para los demás instrumentos. Desde el punto de vista técnico para la viola, el uso de puntos de contacto (solos o combinados), como *sul tasto*, *sul ponticello*, está presente en toda la partitura, así como indicaciones de *pizzicato* con la mano izquierda y trinos y armónicos naturales en ciertos puntos climáticos de cada sección. No se mantiene en su registro distintivo

–bajo el do 3–, salvo la quinta sección, que está en su totalidad en este registro medio-bajo. El uso de armónicos naturales y artificiales es recurrente.

Figura 3. Indicaciones iniciales parte de la viola



Fuente: Gandini (1978-1980).

Figura 4. Indicaciones específicas en la partitura de la viola

Fuente: Gandini (1978-1980).

2. Elegía. Luis Arias (Argentina)⁴

Escrita en 1963, a la memoria de Tirso Olazábal. Especifica la portada que la obra también puede ser interpretada por un violonchelo en lugar de la viola (Arias, 1963). Es una pieza con cambios rítmicos aleatorios en la que predomina la repetición de los compases 2/4, 3/4 y 5/8. El uso de relaciones de corchea o de negra con subdivisiones irregulares es frecuente; por ejemplo: 3:2, que ha de entenderse como tres negras en duración de dos negras; o 7:8, que significa siete fusas en duración de ocho fusas, etc., con mucho detalle en las dinámicas para cada instrumento. Supone, entonces, una búsqueda de colores entre los tres instrumentos.

La obra se encuentra escrita en sonidos reales para el clarinete. La viola llega a registros extremos mediante el uso de armónicos artificiales y naturales y sonoridades

⁴ Partitura encontrada en el Latin American Music Center, Universidad de Indiana-Bloomington, Indiana.

en clave de sol. El piano, por su parte, es el que guía armónicamente la pieza, ya que especifica los cambios cromáticos, incluso como efectos mientras señala pedal.

Figura 5. Indicaciones generales entre compases 4 y 7



Fuente. Arias (1963).

En general, es una obra que propone colores y su velocidad ($\text{♩} = 40$) sugiere una composición tranquila y que busca generar atmósferas.

3. *O sabio em sol*. Nestor de Hollanda Cavalcanti (Brasil)⁵

Obra escrita para trío con opción de narrador adicional. Texto de Luiz Guillermo de Beaurepaire (2002). Estrenada por el trío Agosto, integrado por Lucia Morelenbaum (clarinete), Nayran Pessanha (viola) y Josiane Kevorkian (piano) en la XVI Bienal de Música Contemporánea Brasileira, sala Cecilia Mairales, en Río de Janeiro, el 10 de noviembre de 2005.

No se presenta descripción de la partitura, pues no fue posible su consecución.

4. *Trío para clarinete, viola y piano*. João Guilherme Ripper (Brasil)⁶

Obra escrita en 2006, originalmente para el formato clarinete en Bb, viola y piano; y formato opcional de oboe, fagot y piano. Editado por Jeané-Inc Publishing Co.

Sin embargo, la partitura sugiere la posibilidad de ser interpretada por violín en lugar del clarinete.

5 Derechos de autor: Academia Brasileira de Música.

6 Partitura disponible en www.joaoripper.com.br

Estrenada en Espaço Guiomar Novaes, OPES, serie de cámara Armando Prazeres VII, en Río de Janeiro, el 9 de agosto de 2017, por el trío integrado por los maestros Cristiano Alves (clarinete), Fernando Thebaldi (viola) y Yuka Shimizu (piano).

Figura 6. Inicio de la obra, partitura general (piano)

Trio
for clarinet (or violin), viola and piano João Guilherme Ripper

Andante espressivo ♩ = 52

Clarinet in B-
or Violin

Viola

Piano

Fuente: Ripper (2007).

La obra está escrita en un movimiento en forma sonata, cuyo primer tema muy lírico contrasta con una danza como segundo tema. Las melodías del clarinete y la viola por lo general se acompañan en contrapunto a la tercera, mientras el piano realiza giros armónicos sobre rítmicas contrastantes. En el sentido técnico, no representa desafíos para los instrumentistas; sin embargo, la variedad de rítmicas y centros tonales exige un gran trabajo de afinación.

5. *Trio das águas*. Ricardo Tacuchian (Brasil)⁷

Obra escrita en 2012. Comisionada por la pianista Ana Carolina Sacco, que la estrenó con motivo de su graduación como magíster en Música. En 2018 se realizará la grabación de un disco compacto dedicado a las obras escritas para viola por el maestro Tacuchian, a cargo del violista brasileño Fernando Thebaldi. Existe un breve escrito para el ensamble brasileño A-trío, en el que el compositor describe su obra (Tacuchian, 2017) y que se resume a continuación:

La música y el agua tienen mucha afinidad...Ambas son flexibles, transparentes, fluidas. No se vive sin agua, como no se vive sin música... Lo que me importa cuando escribo una canción es la construcción bien resuelta de una forma musical, aunque ella parta de una motivación extra musical. Así que podría inspirarme en el agua y escribir una pieza sinfónica o una canción electroacústica. Lo importante es provocar un estímulo para el oyente...El compositor propone, el intérprete realiza

⁷ Derechos de autor: Academia Brasileira de Música.



y el oyente decodifica el mensaje, cada uno a su manera. Elegí la viola y el clarinete porque son instrumentos que transitan en una tesitura muy cercana, así como ocurre entre la "tesitura" del agua y la música. El piano funciona como el polo agregador de estos dos instrumentos.

No se presenta descripción de la partitura, pues no fue posible su consecución.

6. Fantasia sobre "a muié rendêrá", Op. 1f. Liduino Pitombeira (Brasil)⁸

Escrita en 1988 y terminada en 2010. Esta obra fue adaptada a diversos formatos instrumentales, para completar así ocho combinaciones (Op. 1a, b, c, d, e, f, g y h), aunque la primera fue escrita para para clavicémbalo y viola da gamba, como parte de un montaje académico con el aquel entonces grupo musical del compositor.

Muíé rendêra es una melodía famosa, posiblemente escrita por Virgulino Ferreira da Silva, también conocida como Lampião, una figura legendaria de la tradición del noreste de Brasil. La versión aportada por el compositor se encuentra escrita para clarinete en Bb, violín (viola) y piano, en forma sonata, con cambios métricos que alternan compases irregulares con binarios. La melodía de la canción original es presentada por la viola y luego acompañada por el clarinete, siempre en contrapunto a la tercera, con algunas variaciones rítmicas y melódicas. El piano inicialmente acompaña la suave melodía con ritmo y armonía contrastantes, pero no imita ideas de la canción original; por el contrario, presenta con claridad los centros tonales propuestos y se une a los instrumentos melódicos para dar paso a las transiciones de cada sección, que desarrollan una idea musical antes de regresar al tema principal (A-Trio, 2015.).

Figura 7. Partitura general (piano) con la melodía principal expuesta por la viola (fragmento)

Score in C

Fantasia sobre a Muié Rendêra

LIDUINO PITOMBEIRA
Op. 1f (1988/2010)

♩ = 144

Clarinet in Bb

Viola

Piano

Fuente: Pitombeira (2010).

⁸ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en lista de referencias.

7. *Brasiliana*, Op. 173c. Liduino Pitombeira (Brasil)⁹

El compositor inició su escritura en 2011 y la terminó en 2016. Original para flauta, clarinete y piano por encargo del trío *Brasilianas*, compuesto por: Felicia Coelho (flauta), Aynara Silva (clarinete) y María Di Cavalcanti (piano). Sin embargo, el compositor ha escrito diversas versiones para varias de sus piezas y en este caso existe también una versión para violín, clarinete y piano. Estrenada por el trío *Brasilianas* en el Conservatorio Pernambucano de Música, en Recife, el día 8 de junio de 2011 (Trio Contrastes, 2016). Los títulos de los tres movimientos proceden de tres textos de Machado de Assis, que son:

1. *Flor anônima*
2. *Ao acaso*
3. *O relógio de ouro*

La obra emplea atonalismo libre; el primer movimiento es el más melódico de todos y presenta un juego musical entre los instrumentos melódicos y el piano, que emplea registros extremos hacia los bajos y crea tensión, no solo en este movimiento sino a lo largo de la obra. En el tercer movimiento suceden ideas musicales parecidas al primer movimiento, solo que las frases melódicas se proponen al unísono en el clarinete y la viola. El segundo movimiento, por el contrario, hace uso de notación gráfica y es necesario el empleo de técnicas extendidas en el piano y de registros extremos en clarinete y viola.

Figura 8. Partitura general (piano) correspondiente al segundo movimiento

O(a) pianista dá as entradas
(the pianist gives the cues)

2. Ao acaso

Lento e livre Con sord. Mude o arco livremente
(Change bowing at will)

12

18

ppp *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Cluster mais grave
(lowest cluster)

Glissando descendente nas cordas do piano
com uma palheta de guitarra
(Descending glissando on the piano strings
with a guitar pick)

respire livremente
(breath freely)

Tão rápido quanto possível
(as fast as possible)

S.P.

Fuente: Pitombeira (2016).

9 Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

8. Paineiras, Op. 200. Liduino Pitombeira (Brasil)¹⁰

Escrita en 2015, comisionada por el Trio Paineiras (Pitombeira, 2017), integrado por Marco Catto (violín/viola), José Batista J. (clarinete/clarinete bajo) y Marina Spoladore (piano), quienes, por su versatilidad en varios instrumentos, sugirieron al compositor incluirlos en la obra, lo que dio como resultado la escritura de tres movimientos, distribuidos de la siguiente manera:

1. *Lembrança em turbilhão*: Para viola, clarinete bajo en Bb y piano
2. *Saudades ao redor*: para violín, clarinete en Bb y piano
3. *Dispersos*: para violín, clarinete en Bb y piano.

Los títulos de los movimientos se extrajeron del poema *A paineira e o poente*, de J. G. de Jorge Araújo (1914-1987). La obra emplea atonalismo libre y armonía cromática. El primer movimiento en realidad nos ilustra un torbellino, con mucho movimiento, inicialmente al unísono en los tres instrumentos y luego con un insistente *ostinato* del piano, mientras la viola y el clarinete, o bien llevan melodías al unísono o se alternan. La característica más palpable de este movimiento es la oscuridad sonora, que emplea registros medios a bajos en los tres instrumentos.

El segundo movimiento nos presenta una obra bastante melancólica, en la que se combinan de manera efectiva distintos registros de cada instrumento con frases más *legato*. En el tercer movimiento es interesante como “dispersa” los registros de los instrumentos para construir frases al unísono y, sin embargo, cada instrumento es diferenciable al oído. Contiene secciones muy rítmicas, lideradas por el piano, así como también un gran despliegue melódico, muy lírico, en el que cada instrumento tiene protagonismo.



Figura 9. Fragmento inicial del tercer movimiento

3. Dispersos

Fuente: Pitombeira (2015b).

¹⁰ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

9. *Mitología*. José Revelo Burbano. (Colombia)¹¹

Obra escrita en 1998, originalmente para clarinete en Bb, bajo, bandola andina y guitarra. Adaptada para el formato de trío para viola, clarinete y piano por el mismo autor. Ganadora en el Encuentro Nacional de Tríos, Popayán (Colombia), en 1998. Se encuentra publicadas en el libro *Arreglos para banda sinfónica*, compositores nariñenses, de José Revelo Burbano, impreso por la Universidad de Nariño (Colombia) en 2009.

Escrita en ritmo de bambuco, en lenguaje tonal. El piano por lo general acompaña las melodías propuestas para el clarinete y la viola, que se acompañan en contrapunto o en contramelodías. Los instrumentistas no necesitan un gran despliegue técnico, sino un entendimiento de este aire popular colombiano.

Figura 10. Fragmento entre compases 12 y 17

The musical score for Figure 10 consists of three staves. The top staff is for Bb Clarinet (Bb Cl.) in treble clef, the middle for Viola (Vla.) in alto clef, and the bottom for Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 12. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The clarinet and viola parts have melodic lines with dynamics markings like *mp* and *mf*.

Fuente: Revelo Burbano (1998).

10. *Eco milenario*. José Revelo Burbano (Colombia)¹²

Obra escrita en 2002 y grabada por el Fondo Mixto de Cultura del Departamento de Nariño (Colombia) el mismo año. Originalmente escrita para guitarra, quena y charango. Adaptada para el formato de trío para viola, clarinete y piano por el autor.

Al igual que la anterior obra, se encuentra escrita en ritmo de bambuco. Sin embargo, aquí podemos notar armonías más complejas con agregaciones y dominantes, y más conversación entre los instrumentos. En algunos pasajes la mano izquierda propone melodías, mientras la derecha enfatiza el ritmo. Es claro el juego de pregunta y respuesta entre el piano y los instrumentos melódicos. No es necesario un gran despliegue técnico, pero sí un claro entendimiento de este aire popular colombiano.

¹¹ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

¹² Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

Figura 11. Fragmento desde el compás 41 hasta el 45

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Piano. The score covers measures 41 to 45. The B♭ Clarinet part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a series of sixteenth notes. The Viola part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a series of sixteenth notes. The Piano part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) for the piano, and *ff* (fortissimo) for the viola.

Fuente: Revelo Burbano (2002).

11. *Janus*. Marco Alunno (Italia-Colombia)

Esta obra fue originalmente escrita para flauta, viola y piano, pero el compositor la transcribió para clarinete, viola y piano a pedido del trío colombiano Acuarimántima (Acuarimántima Trío, 2017). La pieza presenta seis movimientos cortos, tres con una indicación de $\text{♩} = 116$ y los otros tres de $\text{♩} = 72$, en las que se alteran no solo los *tempi*, sino también el carácter y la intensidad. El compositor da tres posibilidades para la realización de la obra. Las seis piezas cortas de *Janus* pueden tocarse en el siguiente orden:

- Directamente, como aparecen en el *score*, sin interrupción
- I-III-IV / II-IV-VI, con una pausa entre el primer grupo y el segundo
- II-IV-VI / I-III-IV, con una pausa entre el primer grupo y el segundo

(Alunno, s.f.).

Está escrita en un lenguaje aleatorio, con uso de técnicas extendidas en los movimientos I, III y V (rápidos), con indicaciones claras de duración de los sonidos, tempo y ejecución para el piano (manipulación de las cuerdas del piano para lograr efectos y *cluster*), viola (armónicos y sonidos indeterminados) y clarinete (efectos con la boquilla).



Figura 12. Compases finales del primer movimiento

The musical score for Figure 12 consists of three staves: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The Clarinet part begins with a 5-measure rest, followed by a series of eighth notes with a 'slap' instruction and a tempo marking of quarter note = 116. The Viola part has a 5-measure rest followed by a single note marked *mf*. The Piano part has a 5-measure rest followed by a series of notes, with instructions to 'stop string A0 (third finger on third partial E)' and dynamic markings *ppp*, *mf*, and *p*. A dashed line at the bottom indicates the 8th measure.

Fuente: Alunno (s.f.).

12. *La delgadina*. Alejandro Cardona (Costa Rica)¹³

Escrita en 1992 y revisada por el autor en 2001. Esta obra está basada en un canto popular costarricense conocido como *La delgadina* y otro popular venezolano, *Canto de pilón*. Escrita en atonalismo libre. El autor realiza una serie de variaciones mediante la intercalación de motivos de cada uno de los cantos, repartidos en nocturnos:

I. *La delgadina* (nocturno primero), íntimo ♩: =126.

En el primer movimiento, el clarinete y la viola nos presentan notas pedales en registros medios, mientras que el piano realiza pequeños motivos, muy rítmicos, por medio de registros extremos desde sol# 1 hasta fa 7, que se hace densa poco a poco, hasta llegar a que la viola imite los motivos del piano (compás 50).

II. *Canto de pilón 1*, rítmico ♩. = 76.

Movimiento más rítmico y contrapuntístico. El piano mantiene protagonismo con rítmicas más complejas y mediante registros extremos. El clarinete tiene mucha más melodía, acompañada por pequeñas células rítmicas en la viola. Presenta gran variedad de dinámicas en cada instrumento, lo que crea un juego sonoro denso.

III. *La delgadina* (Nocturno segundo), ♩ = íntimo = ♩6.

Este movimiento contrasta con el anterior y repite material melódico y rítmico usado en el primer nocturno. La variación se encuentra en algunos motivos melódicos del

13. Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

clarinete, así como uso de armónicos en la viola, con los que se pretende, tal vez, cambiar la atmósfera de la pieza, a pesar de su parecido con el primer nocturno.

IV. *Canto de pilón 2.* ♩ = ♩., rítmico ♩ = 76.

De nuevo el autor nos presenta un movimiento más rítmico; sin embargo, en esta sección el piano cumple una función más rítmica y el clarinete y la viola presentan material melódico más rico y denso. Hacia la segunda casilla hasta el final (compás 205) utiliza ideas ya expuestas en los *cantos de pilón*: notas pedales en clarinete y viola y versatilidad motívica en el piano.

V. *La delgadina* (tonada), *cantabile* ♩ = 48.

La última sección de la obra propone una expresividad mayor, iniciada por el piano y seguida por motivos melódicos del clarinete en registro medio y agudo, mientras que la viola es la que lleva la densidad rítmica, con saltos interválicos de segundas hasta trecenas, con mucha variedad dinámica, con lo que adquiere protagonismo durante toda la sección. El movimiento finaliza con ideas usadas en los nocturnos: notas pedales en instrumentos melódicos y motivos rítmicos con registros extremos en el piano.

Figura 13. Fragmento del segundo movimiento. Densidad rítmica y melódica

Fuente: Cardona (2001).

13. *El loco y la emperatriz en la recámara de los espejos.* Carlos José Castro Mora (Costa Rica)¹⁴

Obra comisionada por la organización “Una hora de música”, que presentaba conciertos de música de cámara en el Teatro Nacional de Costa Rica. Fue estrenada en 1989 por los maestros Yamileth Pérez en el clarinete, Luis Carlos Amador en la viola y Gertrudis Feterman en el piano.

Escrita para clarinete en la. Esta obra presenta con claridad una escena de persecución, muy nítida, por la velocidad y por las métricas irregulares que utiliza en alternancia al 6/8 inicial (7/8 y 5/8); incluso, usa la métrica 13/8 luego de una secuencia métrica: 6/8- 8/8-12/8. Si la densidad no está dada por la rítmica usada, sí lo está en la densidad sonora de las escalas usadas o en la superposición de melodías entre los tres instrumentos.

**Figura 14. Fragmento de la parte general (piano).
Evidencia los cambios métricos sucesivos**

The image displays a complex musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for clarinet (clar), viola (vln), and piano. The piano part features a dense, intricate texture with frequent changes in meter, indicated by time signatures such as 6/8, 7/8, 5/8, 8/8, and 12/8. The second system continues this complexity, with the piano part showing a 13/8 meter. The score is characterized by rapid passages, overlapping lines, and a variety of dynamic markings like *mp*, *f*, *pp*, and *arzo*. The overall impression is one of intense rhythmic and melodic activity.

Fuente: Castro Mora (1989).

14 Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

14. *Trío N° 1. Adrián Ortiz Rivera (Costa Rica)*¹⁵

Obra escrita en 1994, compuesta por iniciativa del autor como parte de las obras de su recital de composición para licenciatura, y fue estrenada en 1995. En palabras del autor: “Me pareció una interesante combinación de instrumentos. Ha sido interpretada en varias ocasiones en distintos lugares, pero aún no existe grabación” (Ortiz Rivera, en entrevista concedida por correo electrónico a la autora del artículo el 23 de octubre de 2017).

Escrita en lenguaje modal, muy contrapuntística entre los instrumentos melódicos y en tres movimientos sin título o aire interpretativo específico: I. ♩=65, II. ♩=96 y III. ♩=79. El primer movimiento presenta un acompañamiento del piano a las melodías propuestas por el clarinete y la viola de manera alternada. El segundo movimiento, con cambios métricos constantes, en los que predominan figuraciones ternarias (tresillos), que crean un juego rítmico y melódico entre los tres instrumentos. El tercer movimiento presenta, también, cambios métricos constantes, pero ahora irregulares; el piano tiene mayor presencia melódica, en juego con los motivos de la viola y el clarinete.

Figura 15. Fragmento de la parte de piano el segundo movimiento. Presenta juego rítmico ternario que predomina en esta sección



Fuente: Ortiz Rivera (1994).

15. *Música concertante. Sergio Delgado (Costa Rica)*¹⁶

Obra escrita entre junio y septiembre del año 2016. Originalmente fue una solicitud de la Dra. Yamileth Pérez, profesora catedrática de clarinete de la Universidad de Costa Rica; sin embargo, no fue estrenada. Estaba proyectada para ser ejecutada por

¹⁵ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

¹⁶ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

maestros del Departamento de Música la Universidad de Costa Rica; no obstante, los diversos compromisos de la agrupación impidieron llevarla a cabo.

Escrita para clarinete en la. En su mayor parte está escrita en 6/8, con el fin de evocar “el tambito”, ritmo folclórico costarricense. Está articulada en cuatro secciones muy claras, aunque interpretadas de manera ininterrumpida:

I. *Moderato e giocoso* ♩. = c. 62, en la que se señala una métrica de 6/8. Es recurrente el efecto de viola *col legno*, con marcados cambios de *tempo* como *meno mosso* hacia el compás 87, *accelerando* en el 96 para regresar al *tempo* original en el compás 98.

II. *Largo* ♩:=72 (hacia compás 128)

III. *Scherzando* ♩.= 72 (en compás 173). En esta sección realizan un dúo el clarinete y el piano. Están demarcados cambios de *tempo* como: 3/8, 2/4 (♩ = ♩)

IV. *Presto*. Sección más corta, con 20 compases, pero que anuncian el final de la pieza.

Figura 16. Solo de piano. Similitud del ritmo costarricense “tambito” con el pasillo colombiano, motivo recurrente en la obra

Fuente: Delgado (2016).

16. *Sweet CeciMar*. Jorge López Marín (Cuba)¹⁷

Originalmente escrita para flauta, clarinete y piano en 2002. Existen transcripciones para dos saxofones, clarinete, flauta y piano, lo mismo que para violín y piano, publicadas por la editorial Gebr. Stark Leipzig. La versión para trío de clarinete, viola y piano se realizó para que fuese grabada en el disco compacto “Jorge López”, del sello discográfico Colibrí Records. La grabación estuvo a cargo del trío D’Acord. La obra contiene cuatro partes y fue estrenada por Marta Salgado (viola), Vicente Monterrey (clarinete) y Marita Rodríguez (piano).

¹⁷ No fue posible la consecución de la obra por asuntos de edición. Consultar contacto en la lista de referencias.

17. Trío Claros, Op. 77. Marlon Herrera (Honduras)¹⁸

Obra escrita en 2018, con dedicatoria a Franklin F. F Claros. Para clarinete en Bb¹⁹, escrita en tres movimientos. Predomina melodía con acompañamiento, con algunos motivos contrapuntísticos entre la viola y el clarinete.

Primer movimiento: *andante* ♩ = 80. Obra rica desde el punto de vista rítmico, en la que la viola adquiere protagonismo, mientras que el clarinete acompaña con motivos *legatto* y el piano mantiene un movimiento activo y constante, con *ostinato* sobre la misma armonía. El segundo movimiento, *lento* ♩ = 120. Contiene cambios métricos irregulares constantes, en los que el piano mantiene su función acompañante y rítmicamente estable, mientras que la viola presenta el material melódico de la pieza. En la entrada del clarinete en registro bajo, la viola inicia su papel acompañante en el que dobla al piano. Hacia el compás 40, la viola y el clarinete desarrollan una melodía por distancia de cuartas, mientras que el piano despliega melismas que varían cada dos compases. Finaliza la viola con la reexposición de la melodía inicial, mientras que el piano hace acordes con agregaciones y *clusters* de manera arpegiada.

El último movimiento, *allegro* ♩ : 90, nos presenta un movimiento al unísono de los tres instrumentos por movimiento cromático, por medio de la exploración de los registros extremos de cada instrumento. Hacia el compás 12 se presenta una variación rítmica de *clusters* en el piano y *ostinato* en la viola, mientras que el clarinete ejecuta una melodía poco cambiante en corcheas y movimiento contrario a la viola.

Figura 17. Fragmento del primer movimiento, primeros compases

Andante ♩ = 80 Musica: Marlon Herrera

Clarinete en Sib
Viola
Piano

Andante ♩ = 80

mf *mp* *mp*

mp Ped. Ped. Ped.

Fuente: Gebr. Stark Musicverlag (2017).

¹⁸ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

¹⁹ Partitura del clarinete en do.

18. Ofrenda. Leonardo Coral (México)²⁰

Escrita en 2003. La obra *Piezas fantásticas*, de Leonardo Coral, para violín y piano y que contiene cinco movimientos, es la composición de la que se origina esta pieza. Compuesta en un solo movimiento, con indicación *Espressivo*, que toma ideas musicales del primer movimiento, *Preludio*, y de ideas extramusicales del segundo, *La muerte danzando*.

Para esta versión, comisionada por el trío compuesto por Ismael Sánchez (clarinete), Matthew Schubring (viola) y María Teresa Frenk (piano), el compositor desarrolló el plan temático de la versión original; de igual manera utilizó el color de los instrumentos para crear una obra distinguible con facilidad de la primera, en la que combinó los registros medios de los instrumentos con el fin de crear una mezcla más compacta y homogénea. Las melodías propuestas son bastantes líricas y evocan a Debussy. Encontramos también muchos cambios métricos, que le dan mucho movimiento a la obra en compás de 5/4 sobre todo, que alterna con los compases en 3/4 o 4/4 en los que se generan puntos de encuentro (cadenciales) entre dos o los tres instrumentos (Acuarimántima, 2017).

Figura 18. Primeros compases de la obra. Presenta la melodía inicial del preludio de las piezas fantásticas para violín y piano

Ofrenda

Leonardo Coral
México, 2003

Espressivo ♩ = 70

1

Clarinete en Sib

Viola

Piano

Fuente: Coral (2003).

²⁰ Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

19. *Circus*. Ramón Romo Lizárraga (México)

Fue escrita como parte de un proyecto universitario del cual en su interpretación fue participe Mario Lavista. No se describió esta obra en el presente artículo por encontrarse sujeta a derechos de autor no cedidos por el compositor.

20. *LVTGN*. Dan Román. (Puerto Rico)²¹

Obra escrita originalmente para oboe, viola y piano; sin embargo, el autor, autorizó la transcripción del oboe a clarinete en Bb para la inclusión de su obra en esta referenciación de repertorio de cámara. Escrita para el Ensamble Schumann.

LVTGN (se puede pronunciar como *Levitación*) se compone de cinco movimientos cortos:

- I. *La montaña, luchando* (♩ = ca 120, 1:30 aproximadamente). Es un movimiento muy rítmico, siempre con denominador en 8, con cambios de doce, seis, ocho, cinco, cuatro y dos pulsos de corchea por secciones de compases, siempre con marcaciones definidas en conjunto por los tres instrumentos. *Hay clusters* indicados para el piano con variaciones de registro y cromatismos sugeridos en la mano izquierda. La viola y el clarinete se comportan isorrítmicamente con él. De igual manera, hay momentos de quietud indicados, como *Tacet*, con advertencia de cambios de *tempo*.
- II. *Electro-stratro* (♩ = ca 60, 1:30 aproximadamente). Escrita sin mensuración de compás. El tempo se especifica por medición en segundos en cada sección. El ritmo indicado es el mismo para cada instrumento en las primeras cuatro secciones y con los mismos efectos. El piano siempre interactúa con los demás instrumentos con trémolo en alturas determinadas.
- III. *Color mostaza* (♩ = 94, 1:30 aproximadamente). Esta sección, bastante rítmica como la primera, con variaciones de pulso siempre con denominador 4, pero con cambios de la acentuación con amalgamas de cuatro, dos, uno y tres pulsos de negra por compás. Se mantienen los sonidos agudos en los tres instrumentos en un rango de do 4 al si bemol 3, con excepción de la sección final, en la que se amplían los rangos iniciando por el piano, que acude a una octava más abajo del do 2. Es una sección muy densa, dada por la dinámica sugerida en casi todo el movimiento para los tres instrumentos: *fff*, además de los acentos en combinación con *sfz* y en contraste con los registros agudos de cada instrumento.
- IV. *Lluvia al revés* (♩ = 110, 1:30 aproximadamente). Este movimiento está propuesto con cambios métricos bastante seguidos en relación con la negra: 5/4, 3/4, 2/4 y 4/4; sin embargo, la propuesta del autor sobre la medida del tiempo está en relaciones de 4:5 en el caso del compás de 5/4, de 4:3 en el caso del compás de 3/4, y así continua la secuencia, con excepción de los compases de 4/4, que se concierten en puntos de estabilización rítmica.

21 Partitura aportada por el autor. Consultar contacto en la lista de referencias.

- IV. *Recuérdame* (♩ = ca 50, 1:30 aproximadamente). Es el movimiento más lento de la obra. No tiene mensuración de compás; sin embargo, el tempo está medido en segundos. En los tres instrumentos utiliza escalas modales combinadas o en forma de canon.

**Figura 19. Fragmento del primer movimiento.
Presenta cambios rítmicos constantes**

Fuente: Román (2016).

21. *Cuatro sombras de una palma*. Carlos Alberto Vázquez (Puerto Rico)

La obra fue compuesta en 2007, por encargo de un trío originario de Texas, Estados Unidos, aunque nunca fue interpretada por dicho grupo. Sin embargo, en 2015 fue grabada por músicos de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y en 2017 por el trío colombiano Acuarimántima (Acuarimántima, 2017).

Escrito en cuatro movimientos, que se basan en cuatro obras literarias de escritores latinoamericanos reconocidos:

- I. *Makak's dream*. Primer movimiento. Basado en el libro *Dream on Monkey Mountain*, de Derek Walcott. Escrita en lenguaje modal. Inicia un solo del piano y luego la viola y el clarinete hacen su entrada con un movimiento contrapuntístico. Hacia el compás 8 lleva al piano y al clarinete a registros extremos, con lo que se alcanza un punto de tensión que logra ser neutralizado por un movimiento descendente del piano y la entrada de la viola con armónicos naturales sobre la nota fa. Cambios constantes de métricas de irregulares (5/4) a regulares.
- II. *La desimprovisación de los Morrison*. Segundo movimiento. Basado en la obra *Quíntuples*, del dramaturgo Luis Rafael Sánchez. Indicación: *caotico* ♩ = 60. Métrica: 6/8. Por medio de la gran cantidad de efectos tensos usados, como *sul ponticello* en la viola, armónicos en registros extremos de la viola, contrapunto



cromático en el piano e inclusión de acordes de tonos enteros, pasajes agudos con figuraciones ternarias en el clarinete y algunos *glisandi* bastante extensos para la viola y el clarinete en duraciones extensas, que denotan el caos y la tensión que describe la obra de teatro, en cuanto a la situación familiar de los Morrison.

III. *Aquel aroma a jazmines muertos...* Tercer movimiento, basado en la obra *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. El movimiento empieza con una serie de efectos especiales (técnicas extendidas) en los instrumentos: *col legno* en la viola, golpeteo de llaves en el clarinete y cuerdas tañidas en el piano con un plectro. El movimiento concluye con efectos similares a los del principio.

IV. *La guayabera izada*. Cuarto movimiento, basado en el cuento *Encancaranublado*, de Ana Lydia Vega. El piano lleva el hilo conductor de la historia, mediante la demarcación de los episodios cambiantes y los momentos clave del cuento, dada la mayor carga rítmica y armónica asignada, mientras la viola y el clarinete se acompañan isorrítmicamente, como sucede en los compases del 6 al 14, por ejemplo, o las ideas motívicas las desarrolla el clarinete por medio del adorno rítmico y melódico de las frases que lleva con la viola.

Figura 20. Fragmento de la parte de piano de *Aquel aroma a jazmines muertos...* en el que especifica los efectos necesarios para el piano

Carlos Alberto Vázquez

Libre-enigmático ♩ = 56

Clarinet in B \flat

Viola

Piano

pizz. INSIDE PIANO

INSIDE PIANO
(behind bridge using hard guitar pick)

Xcu.

Fuente: Vázquez (2007).

Conclusiones

La consecución de obras ha sido satisfactoria en cuanto a la respuesta de los compositores entrevistados, que respondieron que el formato propuesto es interesante y es una buena mezcla sonora. La mayoría de obras han sido adaptaciones comisionadas por los mismos intérpretes, pero que, sin duda, nos dejan un legado y mayores posibilidades musicales y estéticas en la música de cámara.

Las políticas de derechos de autor o, en algunos casos, las limitaciones de comunicación con algunos compositores no permitieron la disponibilidad de algunas partituras y por ello no hay mayores comentarios o descripción específica sobre las correspondientes obras. Es importante aprovechar todas las fuentes de comunicación posible, por lo que también es de resaltar que las redes sociales fueron un apoyo total en la ubicación de muchos compositores. *Facebook-Messenger* ayudó de manera significativa en el contacto y la posterior consulta de sitios web oficiales y de intercambio de experiencias con colegas instrumentistas, lo mismo que con muestras del trabajo grabado en audio o en video, como fuente referencial para la investigación.

El lenguaje en el que están escritas las obras, aunque no es complejo para nuestro tiempo, si es un poco ajeno a las costumbres de muchos instrumentistas. Se espera que las descripciones dadas en el presente escrito conduzcan a que el repertorio sea más llamativo para el formato instrumental estudiado y sean más conocidas a medida que sean publicadas y discutidas las consideraciones para tener en cuenta para la interpretación de este repertorio, con el fin de contar, además, con la oportunidad de poner en práctica las sugerencias de los compositores en vida, para el entendimiento de las obras a la hora de estudiarlas e interpretarlas.

Es importante reflexionar sobre la implementación del conocimiento de las obras nuevas en el ámbito académico y cómo los estudiantes a partir de pregrado perciben la música latinoamericana (Nobre, 1978), pues, entre los documentos encontrados como antecedentes de esta investigación, la mayoría de intérpretes se encuentran en nivel de doctorado (Montano, 2016; Stephenson, 2011; Vdóvina Vdóvina, 2006; Víquez Còrdoba, 2011), pero, si revisamos con atención la complejidad de algunas obras, pueden ser tenidas en cuenta en ensambles de menor nivel técnico, porque brindan esta posibilidad; es el caso de *Janus*, de Marco Alunno, *Trío N°1*, de Adrián Ortiz, *Eco milenario* y *Mitología*, del maestro José Revelo Burbano, e, incluso, la obra aportada por el maestro Leonardo Coral, *Ofrenda*.



Referencias

Acuarimántima Trío (2017). *Tríos americanos para clarinete, viola y piano*. Ciudad de México. <https://doi.org/10.18177/sym.2018.58.sr.11398>

Alunno, M. (s.f.). *Janus. Trío para clarinete, viola y piano*. Medellín: el autor.

Arias, L. (1963). *Elegía para clarinete, viola y piano*. Buenos Aires: Editorial Argentina de Compositores.

A-Trio (2015a, 24 de febrero). ... *YouTube*. Recuperado el 10 de enero de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=6D4fqdscSuY>

A-Trio (2015b, 24 de febrero). ... *YouTube*. Recuperado el 10 de enero de 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=vMnA_rYOEtK

Cardona, A. (2001). *La delgadina, variaciones para clarinete, viola y piano*. San José de Costa Rica: Nuestra Cultura.

Castro Mora, C. J. (1989). *El loco y la emperatriz en la recámara de los espejos*. San José de Costa Rica: Urtext.

Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, CEDINIM (2017). *Centro de Investigación y Documentación Musical*. Ciudad de México: Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. Recuperado el 12 de septiembre de 2017 de www.cedinim.bellasartes.gob.mx

ClariPeru (2011). *El clarinete en Latinoamérica. Biblioteca*. Lima: ClariPeru. Recuperado el 10 de febrero de 2017 de <http://blog.clariperu.org/p/biblioteca.html>

Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte (2012). *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*. Ciudad de México: Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Recuperado el 20 de enero de 2017 de <http://www.colegiocompositores-la.org/>

Coral, L. (2003). *Ofrenda, para clarinete, viola y piano*. Ciudad de México: el autor.

Correa Suárez, K. J. (2013). *Viola latinoamericana*. Medellín: Viola latinoamericana. Recuperado de violatinoamericana.blogspot.com.co

Delgado, S. (2016). *Música concertante*. San José de Costa Rica: el autor.

Escuela de Artes Musicales de Costa Rica (2016, 27 de septiembre). *Música latinoamericana para clarinete, viola y piano*. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xA7rBMxNXco>

Gandini, G. (1978-1980). *Trioneiron, para clarinete, viola y piano*. Buenos Aires: Editorial Argentina de Compositores.

Gebr. Stark Musicverlag (2017). *Gebr. Stark Musicverlag*. Leipzig: Gebr. Stark Musicverlag. Recuperado el 7 de octubre de 2017 de www.stark-music.com

Miranda, R., y Tello, A. (2011). *La música latinoamericana. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, vol. 4. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Montano, M. A. (2016). *Viola music from the Americas: music from Canada, United States, Cuba, Venezuela, Mexico y Brazil* (disertación doctoral en Musical Arts, University of Maryland, College Park, MA). Recuperado de https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/18322/Montano_umd_0117E_17072.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mujeres en la Música (2017). *Mujeres en la música*. Madrid: Mujeres en la música. Recuperado el 18 de septiembre de 2017 de <http://mujeresenlamusica.es>

Nobre, M. (1978). La problemática de la música latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 32(142), 125-130. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/611/515>

Olivarec, J.I. (2000, septiembre-diciembre). La música y la realidad latinoamericana. *Revista Cultura de Guatemala*, III, 11-15.

Ortiz Rivera, A. (1994). *Trío N°1 para clarinete, viola y piano*. San José de Costa Rica: el autor.

Pascual, J. (2008). *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Robinbook.

Pitombeira, L. (2010). *Fantasia sobre "A muie rendêrá", Op 1f*. Río de Janeiro: el autor.

Pitombeira, L. (2015a). *Liduino Pitombeira*. Recuperado el 3 de diciembre de 2017 de www.pitombeira.com

Pitombeira, L. (2015b). *Praineiras Op. 200 para clarinete, viola y piano*. Río de Janeiro: el autor.

Pitombeira, L. (2016). *Brasiliana Op. 173c para clarinete, viola y piano*. Río de Janeiro: el autor.

Pitombeira, L. (2017). *Compositores de hoje: Trio Praineiras, intérprete, y S. R. Oliveira, dirección*. Recuperado de <https://open.spotify.com/user/kjohanaviola/playlist/28VHlaDsJL3DWLiozxEDE8>

Prieto Prieto, R. (2015). *Referencias de libros para clarinete*. Alcoy: Editorial Área de Innovación y Desarrollo. Recuperado de https://issuu.com/3ciencias/docs/referencias_de_libros_para_clarinet

Quintana Moreno, H. J. (2005). Música europea y música latinoamericana del s XVIII. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, ...(...)*, 133-166. Recuperado de http://www.academia.edu/11312891/M%C3%BAsica_europea_y_m%C3%BAsica_latinoamericana_del_siglo_XVIII

Revelo Burbano, J. (1998). *Mitología. Adaptación para clarinete, viola y piano*. San Juan de Pasto: el autor.

Revelo Burbano, J. (2002). *Eco milenario, para clarinete, viola y piano*. San Juan de Pasto: el autor.

Ripper, J. G. (2007). *Trio para clarinete, viola y piano*. Jeanné-Inc Publishing Co.

Ripper, J. G. (2017). *João Guilherme Ripper*. Recuperado el 3 de diciembre de 2017 de www.joaoripper.com.br

Román, D. (2016). *LVTCN (Levitación) para clarinete (oboe), viola y Piano*. San Juan, Puerto Rico: el autor.

Rubio, R. (2014). *Música hondureña para el mundo*. Recuperado el 7 de octubre de 2017 de <http://rafrubio.blogspot.com.co/>

Stephenson, C. D. (2011). *Music for the viola from Latin America and Spain: canción y baile* (disertación doctoral en Musical Arts, University of Maryland, College Park, MA). Recuperado de <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/12892/DISSERTATION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tacuchian, R. (2017). A-Trio. *Facebook*. Recuperado el 25 de agosto de 2017 de <https://www.facebook.com/A-Trio-1164521313659535/>

Trío Contrastes (2016, 11 de septiembre). *Brasiliana (L. Pitombeira)*. *YouTube*. Recuperado el 10 de enero de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=RZ01kUk3rtw>

Vázquez, C. A. (2007). *Cuatro sombras de una palma*. San Juan, Puerto Rico: el autor.

Vázquez, C. A. (2017). Carlos Alberto Vázquez. *tripod.com*. Recuperado el 22 de julio de 2017 de carlosvazquez.tripod.com

Vdóvina Vdóvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado* (disertación doctoral en Ciencias sobre Arte, Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, La Habana). Recuperado de <https://docplayer.es/7102137-La-viola-en-el-conjunto-instrumental-y-su-desarrollo-individualizado.html>

Viquez Córdoba, L. A. (2011). Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje. *Educación*, 35(1), 1-20. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44018789006>

PARTITURA MUTACIÓN 2016

Víctor Danilo Arbeláez Castaño*

Estudiante de Composición, Departamento de Música,
Universidad EAFIT

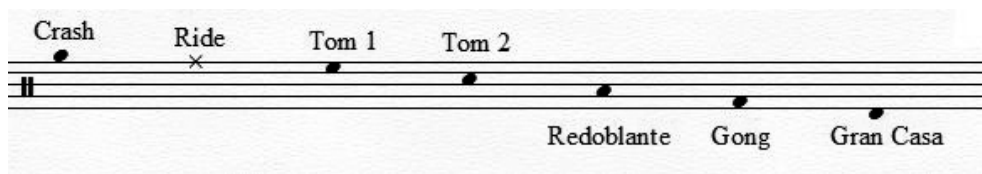
DOI: [10.17230/ricercare.2018.12.4](https://doi.org/10.17230/ricercare.2018.12.4)



Simbología



La duración de este compás es de 2 negras más tres partes de un quintillo de semicorcheas.



Baqueta de madera



Mazo de Gran Casa

Partitura Mutación 2016

Víctor Danilo Arbeláez Castaño

Partitura transpuesta

Pensativo ♩ = 80

Tenor Sax

Percussion

T. Sx.

Perc.

T. Sx.

Perc.

T. Sx.

Perc.

Partitura Mutación

35

T. Sx.

35

Perc.

40

T. Sx.

40

Perc.

44

T. Sx.

44

Perc.

51

T. Sx.

51

Perc.

pp < f > pp *f* *pp*

Partitura Mutación

The musical score is divided into four systems, each with a T. Sx. (Trombone Saxophone) and Perc. (Percussion) staff. Measure numbers 57, 60, 65, and 70 are indicated at the start of each system.

- System 1 (Measures 57-59):** T. Sx. features a melodic line with triplets and slurs. Perc. has a rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *pp*.
- System 2 (Measures 60-64):** T. Sx. has a melodic line with slurs and accents. Perc. has a rhythmic pattern. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. Performance instructions include *frull.* (trills).
- System 3 (Measures 65-69):** T. Sx. has a melodic line with a *fz* (forzando) instruction. Perc. has a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *f*, *p*, and *fz*. Performance instructions include *slap*.
- System 4 (Measures 70-74):** T. Sx. has a melodic line with slurs. Perc. has a rhythmic pattern. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, and *mf*.

Partitura Mutación

The score is divided into four systems, each with a Tuba Saxophone (T. Sx.) and Percussion (Perc.) part. The first system (measures 88-91) features a key signature change to B-flat major, indicated by a B-flat symbol and a key signature change sign. The Tuba Saxophone part starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a long note with a fermata. The Percussion part consists of eighth notes with 'x' marks, grouped in triplets. Dynamics range from *pp* to *ff*. The second system (measures 92-95) shows the Tuba Saxophone playing a half note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The Percussion part continues with eighth notes and triplets, with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The third system (measures 96-99) includes an *accel.* marking and a change in time signature from 2/4 to 3/4, then 3/5, and back to 2/4. The Tuba Saxophone part features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The Percussion part continues with eighth notes and triplets, with dynamics ranging from *mp* to *f*. The fourth system (measures 100-103) is titled "Obsesivo" with a tempo marking of ♩ = 92. The Tuba Saxophone part consists of a continuous eighth-note triplet. The Percussion part consists of eighth notes with 'x' marks, grouped in triplets. Dynamics range from *f* to *f*.

Partitura Mutación

103

T. Sx.

Perc.

107

T. Sx.

Perc.

110

T. Sx.

Perc.

113

T. Sx.

Perc.

The musical score consists of four systems, each with a Treble Saxophone (T. Sx.) and Percussion (Perc.) part. The time signature is 2/4 + 3/5. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and dynamic markings (ff, mp, f). The percussion part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The saxophone part includes melodic lines with slurs and accents.

Partitura Mutación

The score is divided into four systems, each with a T. Saxophone (T. Sx.) and Percussion (Perc.) part. The time signature changes from 2/4 to 3/4 to 5/4 and back to 2/4.

- System 1 (Measures 116-119):** T. Sx. starts with a *f* dynamic and a slur over measures 116-117. Perc. has a *f* dynamic and triplet patterns in measures 116-119.
- System 2 (Measures 120-123):** T. Sx. features a *frull.* (trill) in measure 120 and slurs in measures 121-123. Perc. has triplet patterns in measures 120-123.
- System 3 (Measures 124-128):** T. Sx. has a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* dynamic. Perc. has a *pp* dynamic in measure 124, *mf* in measure 126, and *pp* in measure 128.
- System 4 (Measures 129-132):** Titled "Reflexivo" with a tempo of $\text{♩} = 80$. T. Sx. starts with *f* and ends with *pp*. Perc. has *mp* and *pp* dynamics with triplet patterns in measures 129-132.

Partitura Mutación

136

T. Sx.

ff pp fz fz p pp mf frull. 3

Perc.

136 3 3 3 mp pp mp

Obsesivo (♩=♩)

144

T. Sx.

p fz

Perc.

144 3 3 R.S. R.S. R.S. pp mp ff

149

T. Sx.

Perc.

149 fz mf

155

T. Sx.

mf

Perc.

155 ff fz mf

Partitura Mutación

159

T. Sx.

Perc.

f

164

T. Sx.

Perc.

p

mf

167

T. Sx.

Perc.

f

p

f

ff

170

T. Sx.

Perc.

p

ff

p

f

Partitura Mutación

173

T. Sx.

ff

Perc.

ff sf

179

T. Sx.

Perc.

186

T. Sx.

ff

Perc.

ff mp

(♩ = ♩)

191

T. Sx.

mp pp

Perc.

p pp

Partitura Mutación

Contemplativo ♩ = 80

194 *rit.*

T. Sx. *f*

Perc. *f p*

198

T. Sx. *f*

Perc. *f*

201

T. Sx. *mf p*

Perc. *mf p*

204

T. Sx. *pp ppp*

Perc. *pp pppp p*

Guía para autores

La Revista *Ricercare* (investigar, buscar y, también, género contrapuntístico afín a la Fuga) del Departamento de Música de la Universidad EAFIT tiene como objetivo publicar artículos inéditos que correspondan a las categorías señaladas por Colciencias para las revistas científicas:

- a) resultados o avances de investigación con una estructura de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones (Artículo de investigación científica);
- b) ensayos académicos en los que se presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, mediante el recurso a fuentes originales (Artículo de reflexión derivado de investigación);
- c) estudios que analicen, sistematicen e integren los resultados de investigaciones sobre un campo científico en particular, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo, con base en una revisión bibliográfica de, por lo menos, 50 referencias (Artículo de revisión);
- d) traducciones autorizadas;
- e) reseñas bibliográficas o de procesos investigativas o de producción intelectual;
- f) se publicará también una partitura musical en cada número, según lo determine el jurado compuesto por los profesores de composición del Departamento de Música, bajo criterios de calidad compositiva y extensión apropiada.

El criterio básico de selección es que el artículo pertenezca a alguna de las áreas de importancia en el dominio temático de la Revista; en particular, Historia de la música, Filosofía de la música, Estética musical, Musicología de la Gramática y sintaxis musicales (llamada también “Teoría de la Música” o “Musicología sistemática”), Musicología histórica y etnomusicología, Psicomusicología, Estética musical, memorias monográficas analíticas de producción o

creación de obras musicales, Composición, Educación musical, Música y Sociología, Música y Antropología, Música y técnicas corporales e instrumentales, Música y Acústica física o arquitectónica, Organología, Orquestación, Análisis musical integral, Crítica musical, Ejecución musical e interpretación, Música y Literatura, Música y otras artes.

Proceso de selección de los artículos

Cada uno de los artículos recibidos es sometido a un proceso de revisión y selección en dos etapas: interno, por parte de algún miembro del Comité Editorial, designado por éste, que evaluará la originalidad y pertinencia del artículo; posteriormente, a cargo de un árbitro externo quien conceptuará sobre la calidad científica, estructura, fundamentación, manejo de fuentes y rigor conceptual del artículo.

Dentro de los dos meses siguientes al envío del texto, el autor será notificado del resultado de los procesos de evaluación.

Requisitos formales

- El autor se compromete a someter a la consideración de la revista un artículo inédito.
- Los textos deben contener puntuación, acentuación, ortografía, concordancia, sintaxis y buen uso generalmente aceptados, acordes con las normas de la lengua en que está escrito el artículo. Podrán sugerirse correcciones de forma pero aclaramos que el estilo de cada autor no debe corregirse (“el estilo es el hombre”). El tipo de lenguaje de un trabajo científico debe ser, claro está, riguroso y tan monosémico como sea posible; nó literario – artístico, polisémico por naturaleza, ni demótico o habla de la calle.
- Los términos o expresiones que no pertenezcan a la lengua en la que está escrito el texto, deberán aparecer en cursiva.

- Los proponentes pueden ser docentes universitarios o estudiantes de postgrado de instituciones investigativas universitarias locales, nacionales o extranjeras, así como académicos e investigadores independientes.
- Además del idioma español, se recibirán textos en inglés, francés, italiano, alemán o portugués.

La extensión estimada es: para artículos de investigación y revisión, entre 5.000 y 10.000 palabras; para estudio de caso, entre 2.500 y 3.000 palabras; para reseñas, entre 500 y 1.000 palabras. Para la partitura, una presentación normalmente legible de no más de 15 páginas.

De la estructura de los trabajos: **1.** Título que oriente con claridad sobre el tema tratado. **2.** Información del autor (nacionalidad, campo de formación académica, publicaciones recientes, afiliación institucional y dirección de correo electrónico). **3.** Resumen y palabras claves, en el idioma en que está escrito el artículo y en inglés (en castellano, si la lengua en que se escribe el artículo no es el castellano), cuya extensión será, respectivamente, de 100 a 150 palabras y de 5 a 10 palabras. **4.** Título del artículo en inglés (o en castellano si la lengua original del artículo no es este idioma). **5.** Indicación del origen del texto (si es de investigación, proyecto al que está adscrito y grupo del que hace parte, así como la Institución que lo respalda).

Normas sobre citación

Citas y referencias

La Revista sigue, para tales efectos, la forma establecida por la Asociación Norteamericana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés).

Las citas y referencias deben incluirse dentro del texto de acuerdo con el siguiente formato: Primer apellido del autor, año de la publicación, dos puntos y número de página). Ejemplo: (Pineda, 1998: 35).

Al final del artículo debe aparecer la Bibliografía completa en la que se referencien, por autor, alfabéticamente y sin enumeración ni viñetas, todos los textos citados o referidos.

Las notas de pie de página sólo serán para aclaraciones o comentarios adicionales. No incluyen referencias bibliográficas, salvo cuando se trate de ampliaciones a las citadas.

Cuando se trate del llamado a confrontación con otro texto, aparecerá entre paréntesis: (Cfr. apellido del autor y año de publicación).

Si se consultó más de un trabajo del mismo autor, deben ordenarse según la fecha, empezando por la más antigua.

Cuando las citas superen los tres renglones de extensión, deberán ubicarse en párrafo aparte y un centímetro hacia la derecha de la margen general.



Bibliografía

Para libro

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma) y año de la publicación (entre paréntesis). Título y subtítulo (si lo hay), en cursiva y sólo mayúsculas iniciales para cada uno). Ciudad de la edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Ejemplo: Kühn, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Para capítulo de libro

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma); año de la publicación (entre paréntesis), título del capítulo entre comillas, seguido por la referencia “En:”, editor académico o compilador de la obra y título de la misma, que deberá aparecer en cursiva; ciudad de edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Para publicación seriada (revista o periódico)

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación, con el mes y día en caso de diario o semanario. Título del artículo entre comillas y título de la revista o periódico en cursiva (Número o volumen), la inscripción “En:”, el nombre de la fuente principal, Volumen (Vol.), número correspondiente a la edición (No.), ciudad de publicación e institución de la revista, finalizando con las páginas.

Para publicaciones en internet

Apellido y nombre del autor (mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación entre paréntesis. Título del artículo entre comillas. «En:» (mayúscula inicial y dos puntos), dirección URL (“Uniform Resource Locator”) y fecha de consulta entre paréntesis (mes, año).

De la Presentación

Los textos se deberán entregar en formato electrónico, utilizando el programa Word.

Las fotografías, imágenes, mapas e ilustraciones se adjuntan en formato digital a 300 dpi, mínimo. Su ubicación debe aparecer señalada en el texto, con la información correspondiente.

Los gráficos, cuadros y otros elementos similares deben aparecer con tabuladores (no utilizar la forma de “Insertar tabla”, de Word).

Las imágenes, fotografías, ilustraciones, cuadros, gráficos y demás deberán aparecer con sus respectivos pies de imagen, en los que se referencia el número de orden de aparición en la serie, el nombre (en cursiva), autoría, procedencia, técnica, fecha de elaboración y demás informaciones que correspondan.

El texto deberá estar ajustado a la presente Guía para autores. Sólo cuando el artículo sea entregado con base en estas directrices, ingresará en el proceso de evaluación.

El Departamento de Música de la Universidad EAFIT, apoyado por la Biblioteca “Luis Echavarría Villegas”, costea la edición, publicación y distribución de la Revista. Los autores que acceden a la publicación de su ensayo, implícitamente ceden los derechos patrimoniales de autor y reiteran que se trata de un ensayo inédito. Cualquier cuestión contraria deberá ser expresamente manifestada al Director o al Editor.

Fernando Gil Araque

Director *Revista Ricercare*
ricercare@eafit.edu.co

Dirección: Carrera 49 7 sur — 50, bloque 30
Medellín — Colombia — Suramérica
Teléfono: 57+4+2619500 ext. 9442

RI CER CA RE

Esta revista se terminó de imprimir en
en el mes de diciembre de 2018
Medellín, Colombia