

Adaptaciones y Composiciones de Música Latinoamericana para Cuarteto de Guitarras

Sebastián Andrés Herrera Méndez



Universidad del Valle sede Buga

Facultad de Artes Integradas

Licenciatura en Música

Buga, Valle del Cauca

2021

Adaptaciones y Composiciones de Música Latinoamericana para Cuarteto de Guitarras

Sebastián Andrés Herrera Méndez

Código 201550186

Trabajo de grado para optar por el Título de LICENCIADO EN MÚSICA

Asesor Fabio Salazar Orozco

Licenciado en Música

Magister en Filosofía

Universidad del Valle sede Buga

Facultad de Artes Integradas

Licenciatura en Música

Buga, Valle del Cauca

2021

Dedicatoria

Principalmente a mi padre Elías Herrera y mi hermana Laura Herrera que me han apoyado en este camino y han brindado los recursos necesarios para culminar esta etapa de mi vida.

Al profesor Fabio Salazar Orozco que desde un inicio me inculcó el amor por la música, la guitarra y la importancia que esta representa a nivel nacional. También por los sabios consejos que hoy en día hacen posible este trabajo.

Agradecimientos

Al maestro Fabio Salazar Orozco que me ha guiado y apoyado en toda la carrera musical siendo un pilar en mi formación junto con el maestro Jaime Ruiz y Paula Zabala, que me han apoyado y brindado las herramientas musicales, históricas e investigativas para culminar este pregrado.

A la Profesora Nelly Patricia Manrique que me inculcó el amor por la investigación que junto con la profesora Paula Zabala me transmitieron el amor que un docente debe tener en la enseñanza musical.

Resumen

En la presente investigación se evidencia las diferentes técnicas de orquestación e interpretación que favorecen al ensamble de cuarteto de guitarras. Por lo tanto la cuestión sobre qué técnicas de orquestación emplea un arreglista o compositor para este formato estarán expuestas en un material didáctico para dicho ensamble. Algunas de las herramientas se obtuvieron del análisis de partituras de compositores guitarristas y no guitarristas, presentadas en un repertorio de música latinoamericana de países como Colombia, Brasil, Cuba, Argentina y Venezuela. Este repertorio muestra diferentes posibilidades de recursos sonoros evidenciados en la partitura al intérprete, favoreciendo la sonoridad del ensamble. Toma como base diversas técnicas del cuarteto de cuerda frotada. También se explican las herramientas de orquestación que debe tener en cuenta el compositor y/o arreglista para este formato sin importar si es guitarrista o no. Finalmente el método cualitativo empleado por López Cano (2021) en esta investigación, conduce a un breve recorrido histórico de la guitarra y los cuartetos de guitarra en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Colombia.

Palabras Clave: cuarteto de guitarras, historia de la guitarra, cuartetos de guitarra en Colombia, primer cuarteto de guitarras en Europa, orquestación a cuatro guitarras.

Abstract

This research presents different techniques of orchestration and interpretation that improve the guitar quartet ensemble. Therefore, the question about orchestration techniques than and arranger or composer uses are demonstrated in a didactic material done two instruments format. Some of the tools were obtained from the analysis of scores by guitar and non-guitar composers, presented in a repertoire of Latin American music from countries such as Colombia, Brazil, Cuba, Argentina and Venezuela.

This repertoire shows different possibilities of sound resources evidenced in the score to the performer, improving the sonority of the ensemble. It is based on different techniques of the fretted string quartet. It also explains the orchestration tools that the composer and/or arranger must take into account for this format, whether or not he could be a guitarist or not. Finally, the qualitative method employed by López Cano (2021) in this research leads to a brief historical overview of the guitar and guitar quartets in Europe, the United States, Latin America and Colombia.

Keywords: guitar quartet, history of the guitar, guitar quartets in Colombia, first guitar quartet in Europe, orchestration with four guitars.

Índice

Resumen.....	5
Abstract.....	6
Introducción	16
Capítulo 1: La Guitarra y su Recorrido	19
El Camino Artístico de la Guitarra a Través de la Historia	19
Aproximaciones Históricas Hacia el Laúd	22
Aproximaciones Históricas Hacia la Vihuela	28
La Guitarra Renacentista.....	30
La Guitarra Barroca	32
La Guitarra Clásica	34
Llegada de la Guitarra a Latinoamérica.....	37
Compositores de Música para Guitarra.....	41
Fernando Sor (1778-1839).....	41
Mauro Giuliani (1781-1829).....	42
Dionisio Aguado (1784-1849).....	44
Napoleón Coste (1806-1883).....	46
Primeros Cuartetos de Guitarra en Europa, Estados Unidos, y Latinoamérica	49
Primeros Cuartetos de Guitarra en Colombia	57
Cuartetos de Guitarras en la Colombia de Siglo XX	58
Cuarteto Guitarras en la Colombia del Siglo XXI	68
Primeros Cuartetos de Guitarras en el Valle del Cauca	79
Capítulo 2: Estética Creativa de Compositores Guitarristas y no Guitarristas	85

Técnicas de Orquestación en Adaptaciones y/o Composiciones de Compositores no	
Guitarristas para Guitarra.....	85
Niccolo Paganini (1782-1840).....	85
Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)	103
Técnicas de Orquestación en Adaptaciones y/o Composiciones de Compositores	
Guitarristas para Cuarteto de Guitarras.....	115
Eduardo Martín	115
Jaime Romero	130
Capítulo 3: Adaptaciones y Composiciones de Música Latinoamericana para Cuarteto de	
Guitarras.....	147
Nivel I	147
Paisaje Lejano – Fabio Salazar	148
Bambuco 1 – Sebastián Herrera.....	152
Nivel II.....	155
La Comparsa – Ernesto Lecuona	155
Verano Porteño – Astor Piazzolla.....	159
Nivel III.....	164
Tristorosa – Heitor Villa-Lobos.....	165
Luna de Cristal – Fabio Salazar	171
Conclusiones	181
Referencias.....	183

Índice de Tablas

Tabla 1	<i>Listado General de los Cuartetos de Guitarra en Colombia</i>	84
----------------	---	----

Índice de Figuras

Figura 1	<i>Kithara Construida por Piero Parravicini en el Taller de Antonio Monzino e Figli ..</i>	21
Figura 2	<i>El Laúd Árabe Medieval.....</i>	24
Figura 3	<i>Laúd Occidental con Trastes (Laúd Europeo)</i>	25
Figura 4	<i>Guitarra Morisca</i>	26
Figura 5	<i>Guitarra Latina</i>	27
Figura 6	<i>Vihuela de Mano Española</i>	29
Figura 7	<i>Guitarra Renacentista de Cuatro Órdenes Dobles</i>	31
Figura 8	<i>Guitarra Barroca de Cinco Órdenes Dobles</i>	33
Figura 9	<i>Guitarra Clásico Romántica de 1830</i>	35
Figura 10	<i>Guitarra Antonio Torres de 1859.....</i>	36
Figura 11	<i>Barras Armónicas de Luthiers</i>	37
Figura 12	<i>Heinrich Albert y el Primer Cuarteto de Guitarras</i>	53
Figura 13	<i>Instrumentos del Primer Cuarteto de Guitarras</i>	54
Figura 14	<i>Portada Programa de Mano Cuarteo Espiral</i>	59
Figura 15	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Espiral</i>	61
Figura 16	<i>Programa de Mano del Concierto del Cuarteto de Guitarras Espiral</i>	62
Figura 17	<i>Descripción de Obras Originales Compuestas para el Cuarteto de Guitarras Espiral</i>	63
Figura 18	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras de Medellín</i>	64
Figura 19	<i>Programación de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras de Medellín...</i>	65
Figura 20	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Equis</i>	66

Figura 21	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Equis.....</i>	67
Figura 22	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Gentil Montaña.....</i>	68
Figura 23	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Gentil Montaña</i>	69
Figura 24	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Hika</i>	70
Figura 25	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Hika</i>	71
Figura 26	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras ASAB.....</i>	72
Figura 27	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras ASAB</i>	73
Figura 28	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras 90210</i>	74
Figura 29	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras 90210.....</i>	75
Figura 30	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Atemporánea.....</i>	76
Figura 31	<i>Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Atemporánea</i>	77
Figura 32	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Cali Cuarteto</i>	79
Figura 33	<i>Programa de Obras Interpretadas por Cali Cuarteto</i>	80
Figura 34	<i>Integrantes del Cuarteto de Guitarras Entre Cuerdas.....</i>	81
Figura 35	<i>Integrantes de Ébano Cuarteto</i>	82
Figura 36	<i>Programa de Obras Interpretadas por Ébano Cuarteto.....</i>	83
Figura 37	<i>Ejemplo de Bajo Alberti</i>	87
Figura 38	<i>Sonata 3 Bajo Alberti</i>	88
Figura 39	<i>Sonata 8 Bajo Alberti</i>	89
Figura 40	<i>Sonata 13 Bajo Alberti</i>	90
Figura 41	<i>Trémolo</i>	91
Figura 42	<i>Sonata 4 Trémolo</i>	91
Figura 43	<i>Sonata 35 Trémolo</i>	92

Figura 44 <i>Sonata 37 Trémolo</i>	93
Figura 45 <i>Sonata 1 Bordones en el Bajo</i>	94
Figura 46 <i>Sonata 2 Bordones en el Bajo</i>	94
Figura 47 <i>Sonata 34 Ligadura de dos notas Hammer On y Pull Off</i>	95
Figura 48 <i>Sonata 37 Ligadura de Tres Notas Pull Off</i>	96
Figura 49 <i>Sonata 2 Melodía Acompañada por Intervalo de Tercera</i>	97
Figura 50 <i>Sonata 35 Melodía Acompañada por Intervalo de Tercera</i>	98
Figura 51 <i>Sonata 3 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima</i>	99
Figura 52 <i>Sonata 5 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima</i>	99
Figura 53 <i>Sonata 25 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima</i>	100
Figura 54 <i>Sonata 35 Efecto Arpeggio Arpa</i>	101
Figura 55 <i>Segundo Movimiento de la Sonata 14 en Fa menor</i>	101
Figura 56 <i>Sonata 21 Estética del Violín Aplicado en la Guitarra</i>	102
Figura 57 <i>Mazurka-Choro Compás 4</i>	105
Figura 58 <i>Mazurka-Choro Compás 15-16</i>	106
Figura 59 <i>Mazurka-Choro Compás 28-29</i>	106
Figura 60 <i>Schottish-Choro</i>	107
Figura 61 <i>Schottish-Choro</i>	108
Figura 62 <i>Valsa-Choro</i>	109
Figura 63 <i>Valsa-Choro</i>	109
Figura 64 <i>Gavota-Choro Compás 8-9</i>	110
Figura 65 <i>Gavota-Choro Compás 16-17</i>	110
Figura 66 <i>Chorinho Compás 1-4</i>	110

Figura 67 <i>Mazurka Choro</i>	111
Figura 68 <i>Schottish-Choro</i>	111
Figura 69 <i>Valsa-Choro</i>	112
Figura 70 <i>Gavota-Choro</i>	113
Figura 71 <i>Chorinho Compás 8-9</i>	113
Figura 72 <i>Mazurka Choro</i>	114
Figura 73 <i>Schottish-Choro</i>	114
Figura 74 <i>Valsa-Choro</i>	115
Figura 75 <i>Suite Habana – Lugares Comunes, Síncopa en las Cuatro Guitarras</i>	117
Figura 76 <i>Lugares Comunes Primer Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	118
Figura 77 <i>Lugares Comunes Segundo Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	119
Figura 78 <i>Lugares Comunes Tercer y Cuarto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	120
Figura 79 <i>Lugares Comunes Quinto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	121
Figura 80 <i>Lugares Comunes Quinto y Sexto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	122
Figura 81 <i>Lugares Comunes Séptimo, Octavo y Noveno Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo</i>	123
Figura 82 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde C sus2</i>	124
Figura 83 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde G suspendido 6-5 y 4-3...</i>	125
Figura 84 <i>Tónica con Sexta que va a la Quinta y Cuarta que va a la Tercera</i>	125
Figura 85 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Bm11</i>	126
Figura 86 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde C 6/9</i>	127
Figura 87 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Bm11</i>	127
Figura 88 <i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Am9 y Cmaj7/G</i>	128

Figura 89	<i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde B7 sus4/F# y B7 sus4.....</i>	128
Figura 90	<i>Cifrado Tradicional del Acorde B7 sus4/F# y B7 sus4.....</i>	129
Figura 91	<i>Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Final Em9.....</i>	129
Figura 92	<i>Forma y/o Estructura Musical de la Obra Nocturnal.....</i>	132
Figura 93	<i>Partitura de la Obra Musical Nocturnal #1.....</i>	133
Figura 94	<i>Partitura de la Obra Musical Nocturnal #2.....</i>	134
Figura 95	<i>Partitura de la Obra Musical Nocturnal #3.....</i>	135
Figura 96	<i>Partitura de la Obra Musical Nocturnal #4.....</i>	136
Figura 97	<i>Partitura de la Obra Musical Nocturnal #5.....</i>	137
Figura 98	<i>Acorde de D -9</i>	141
Figura 99	<i>Acorde Bb9 (#11) Sustitución Tritonal de E7</i>	143
Figura 100	<i>Acorde G#7/F# en Contexto con la Cifra de Armonía Tradicional Occidental</i>	144
Figura 101	<i>Partitura de la Obra Nocturnal Cuarta Guitarra Primera Hoja.....</i>	145
Figura 102	<i>Partitura de la Obra Nocturnal Cuarta Guitarra Primera Hoja.....</i>	146
Figura 103	<i>Score de Paisaje Lejano Compás 1-9.....</i>	149
Figura 104	<i>Score de Paisaje Lejano Compás 15- 24.....</i>	150
Figura 105	<i>Score de Paisaje Lejano Compás 13- 14.....</i>	151
Figura 106	<i>Bambuco 1 Compás 1-9</i>	152
Figura 107	<i>Bambuco 1 Compás 18-19</i>	153
Figura 108	<i>Bambuco 1 Compás 41-43</i>	154
Figura 109	<i>.....</i>	156
Figura 110	<i>La Comparsa Compás 1-11.....</i>	157
Figura 111	<i>La Comparsa 73-77.....</i>	158

Figura 112 <i>Verano Porteño Compás 1-6</i>	160
Figura 113 <i>Verano Porteño Compás 22-23</i>	161
Figura 114 <i>Verano Porteño Compás 36-40</i>	162
Figura 115 <i>Verano Porteño Compás 67-71</i>	163
Figura 116 <i>Tristorosa Compás 1-10</i>	166
Figura 117 <i>Tristorosa Compás 26-30</i>	167
Figura 118 <i>Tristorosa Compás 36-41 y 98-103</i>	168
Figura 119 <i>Tristorosa Compás 53-57</i>	169
Figura 120 <i>Tristorosa Compás 64-69</i>	170
Figura 121 <i>Estructura Musical de Luna de Cristal</i>	172
Figura 122 <i>Luna de Cristal Compás 1-9</i>	173
Figura 123 <i>Luna de Cristal Compás 51-61</i>	174
Figura 124 <i>Luna de Cristal Compás 81-85</i>	175
Figura 125 <i>Luna de Cristal Compás 86-94</i>	176
Figura 126 <i>Luna de Cristal Compás 135-145</i>	177
Figura 127 <i>Luna de Cristal Compás 146-156</i>	178
Figura 128 <i>Luna de Cristal Compás 177-187</i>	179
Figura 129 <i>Luna de Cristal Compás 213-219</i>	180

Introducción

El presente trabajo de investigación estará orientado al desarrollo técnico compositivo e interpretativo de obras musicales para el formato de cuarteto de guitarras, a través del análisis de obras de compositores guitarristas y no guitarrista que han aportado al repertorio de este instrumento. Esto propiciará al repertorio de dicho formato desde la orquestación, donde se evidenciará recursos heredados del cuarteto de cuerdas frotadas. Por lo tanto la técnica interpretativa se verá afectada enriqueciendo la sonoridad al conjunto de guitarras.

De modo que este ejercicio de investigación conduce a la siguiente pregunta: ¿Qué parámetros o técnicas de orquestación utiliza un arreglista o compositor que tenga como objetivo adaptar y/o componer obras didácticas de diferentes niveles para cuarteto de guitarras?

Desde la experiencia del autor de este trabajo como intérprete en cuartetos y orquesta de guitarras, se observa la carencia del uso adecuado de los recursos sonoros del instrumento. En las composiciones y adaptaciones para dichos formatos es necesario que se evidencien en la partitura las dinámicas que propendan una acertada interpretación pensada con un enfoque orquestal. Un ejemplo de estas indicaciones la encontramos en la obra Nocturnal, compás 16. (Romero, 2013).

Es relevante tener en cuenta la diferencia en la escritura de un arreglo o composición elaborada por un guitarrista y un músico que no interpreta dicho instrumento; es así como se pueden evidenciar dicha premisa en la Suite Popular Brasileira del compositor Heitor-Villalobos no guitarrista y la obra Lugares Comunes del compositor guitarrista Eduardo Martín.

Otros ejemplos que se toman en cuenta son las obras para cuarteto de guitarras escritas por Eduardo Martín, Leo Brouwer o Jaime Romero, que difieren ampliamente de los procedimientos utilizados por Astor Piazzolla, Castelnuovo Tedesco, Joaquín Rodrigo, o por un

arreglista o compositor que propone adaptar música para cuarteto de guitarras proveniente de formatos que utilizan la cuerda frotada o instrumentos de teclado; por ejemplo, (Salazar Orozco, 2014) adapta para cuarteto de guitarras el Concierto No.6 en La menor (RV356) escrito originalmente por Antonio Vivaldi para dos violines, viola y bajo continuo, y la Fuga BWV 847 del Clave Bien Temperado escrita para clavecín por Johan Sebastian Bach. De esta manera se evidencia la diferencia entre una composición original pensada para cuarteto de guitarras de una adaptación, que se diferencia si lo hace un guitarrista conocedor o un arreglista profesional que parte de los métodos tradicionales de la orquestación típica. Lovelock (1970) propone métodos tradicionales de orquestación como la duplicación de voces, el uso del divisi, el bajo Alberti, los bajos arpegiados.

Se observa que en algunas instituciones universitarias no se contempla la asignatura cuarteto de guitarras como obligatoria para los estudiantes de dicho instrumento. Esto impide que el cuarteto de guitarras no se construya con los mismos enfoques interpretativos técnicos que los guitarristas solistas estudian. La técnica usada por el intérprete clásico se desarrolla en obras para guitarra solista. Este estudio hace evidente la necesidad de diferenciar las técnicas de interpretación de la guitarra clásica y la guitarra en cuarteto.

Estos elementos sonoros para este ensamble pueden ser de percusión (sobre el cuerpo de la guitarra), de campanella, tremolo, arpeggios, técnica de mano derecha apoyada o libre, y algunas herramientas heredadas del cuarteto de cuerda frotada como sul tasto, sul ponticello.

Por lo tanto, la propuesta fue realizar un material didáctico de adaptaciones y composiciones para cuarteto de guitarras, que sirva para los cursos de ensamble musical de intérpretes de diferentes niveles; estas adaptaciones y composiciones están orientadas al estudio de diversos aspectos de la técnica guitarrística, que potencia el desempeño sonoro de este

formato.

En tal sentido se realizó y contextualizó el recorrido histórico de los procesos compositivos que se han escrito para cuarteto de guitarras y se observaron las primeras obras para este ensamble, a su vez se identificaron las técnicas de orquestación y composición de obras escritas por guitarristas y no guitarristas, de este modo se aplicaron herramientas de orquestación adecuadas para este formato, posteriormente se realizaron cinco adaptaciones y una composición. Dichas obras ofrecen recursos musicales para el ensamble, tomando como partida la música Latinoamericana de la segunda mitad siglo XX y primera mitad del siglo XXI.

Para llevar a cabo esta investigación se usó el método cualitativo empleado por López Cano (2021), que por medio de una investigación artística en el primer capítulo, se expondrá un poco el recorrido histórico de la guitarra, que con el paso de los años dicho instrumento tuvo diversas transformaciones físicas debido a los cambios políticos, sociales y culturales. El segundo capítulo debido a la búsqueda documental, se incluyó el análisis de partituras de diferentes obras de compositores no guitarristas como Niccolò Paganini, Heitor Villa-Lobos y compositores guitarristas como Eduardo Martín y Jaime Romero. Para después indagar en algunas de las técnicas interpretativas empleadas por el cuarteto de cuerda frotada. Posteriormente en el tercer capítulo emplearán dichos recursos en obras musicales para cuarteto de guitarras.

Capítulo 1: La Guitarra y su Recorrido

Este capítulo tiene como objetivo principal la historia de la guitarra desde la tradición clásica europea hasta sus alcances en la música tradicional y contemporánea de las tierras en América Latina. Por lo tanto, se presentaron las primeras apariciones de instrumentos de cuerda que hicieron parte en la consolidación de la guitarra, como un instrumento instaurado en la sociedad renacentista. Además, se evidencian los alcances culturales y políticos que este instrumento tuvo en el desenvolvimiento de las dinámicas sociales dentro de las diferentes esferas aristocráticas y populares. Este recorrido historiográfico, nos permite acercarnos de manera mucho más enfática hacia algunos compositores de guitarra que han sido insignias en el mundo de la música occidental, además compositores de conjuntos de cámara donde la guitarra hace parte de un proceso armónico estructural que es necesario resaltar.

El Camino Artístico de la Guitarra a Través de la Historia

Son muchos los caminos que nos conducen a relatar los orígenes de la guitarra como instrumento, que a lo largo de los años se transforma hasta convertirse en la guitarra moderna de la actualidad. Algunos investigadores acercan su origen al laúd, otros afirman que se desprende de la vihuela. (Ramos Altamira, 2005).

Esta discusión no se ha hecho esperar en el campo de la historia de la música, algunos autores ya han dado cuenta de este nacimiento a través de indagaciones preliminares que atestiguan con certeza rasgos distintivos que conducen a pensar, qué conllevó al hombre a crear dicho objeto musical. En palabras de Viglietti (1973), si tuviésemos que atender a una aproximación etimológica, el término Kithara que traduce cítara y fue conocido como el

instrumento griego del Dios Apolo¹, era usado frecuentemente en ocasiones importantes y restringido para las interpretaciones más solemnes. Ante esto, Cedar Viglietti en su texto *Origen e Historia de la Guitarra* afirma que:

Si nos atuviéramos a la etimología, ‘guitarra’ podría provenir de la grecorromana kytara o cítara (también llamada fidícula) que los romanos llevaron a España antes que los moros la invadieran con el laúd; también de éste podría derivarse nuestro instrumento, al igual que de la quitera o guiterna (vocablo aparecido en siglo XIII) de tenue sonido, semejante a una mandola y de supuesto origen catalán. (Viglietti, 1973, pág. 9.).

Esta aproximación etimológica es peligrosa, puede producir confusión su propensión lingüística, frente a la constitución misma del instrumento. Por esa razón, Samper Arbeláez (2013), difiere de la idea de Viglietti porque considera que la guitarra como instrumento dista de la cítara ya que esta hace parte de la familia de las arpas, y son mucho más cercanas a la lira.

Una hipótesis de los investigadores con relación al desarrollo y los orígenes de la guitarra, afirman que es un instrumento griego parecido a la lira que tenía un nombre muy cercano etimológicamente a la palabra guitarra, era la Kithara. La lira es un instrumento que tiene una caja de resonancia, tiene dos mástiles unidos a un transversal arriba, del cual están suspendidas las cuerdas. Esta pertenecería más a la familia de las arpas. La diferencia fundamental sería que, las diferentes notas las obtenemos pulsando diferentes cuerdas, mientras que en los laúdes, las obtenemos cambiando la longitud de la cuerda. (Samper Arbeláez, 2013).

Samper Arbeláez (2013) le apuesta a la diferenciación entre cítara² y guitarra, dado a que, si se analiza actualmente la composición estructural de la guitarra, podemos notar la función de

¹ Según Ortega Castejón (s.f.) en la Grecia antigua la cítara fue el instrumento consagrado al Dios Apolo y de gran

² Samper Arbeláez (2013) nos cuenta la importancia de la Cítara en la enseñanza musical para el cultivo del espíritu y la formación moral, enseñando a los niños a cantar acompañado de este instrumento.

los trastes al oprimir una cuerda ya sea cerca o lejos de la caja de resonancia para producir una nota particular, esto no ocurre con la cítara (familia de las arpas) porque para que se dé este efecto habría que buscar otra cuerda independiente. Esta conclusión aleja de algún modo a pensar que la semejanza terminológica pueda conducir al origen propiamente de la guitarra. Tanto Viglietti como Samper han direccionado sus investigaciones hacia el laúd, instrumento que nace en Mesopotamia y que fue llevado a Europa, mediante el estrecho que yace entre la sociedad de los moros y el sur de España.

Figura 1

Kithara Construida por Piero Parravicini en el Taller de Antonio Monzino e Figli



Tomado de: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/musicinart.40.1-2.267> por Melini,
Donatella (2015)

Aproximaciones Históricas Hacia el Laúd

Considerar que la guitarra proviene de la familia de los laúdes es propender a una teoría mucho más verídica, toda vez que esta constitución en la forma y el talle corresponde una cercanía a lo que hoy se conoce como guitarra. Así pues, para lograr establecer dicha relación de orden histórico debemos ir hacia atrás para conocer cómo se dieron las primeras formas de representación de los laúdes, y de esta forma, como se va configurando su transformación hacia la guitarra europea, que va dotando de características particulares a la guitarra, diferenciándose de algún modo de los laúdes.

Samper Arbeláez (2013), afirma que en la sociedad primitiva yacía un objeto que servía como utensilio para el quehacer de las necesidades de la comunidad. El arco y flecha se remontan como una de las primeras manifestaciones que se le atribuyen a la configuración de los instrumentos de cuerda, ya que, estos al ser utilizados para la caza, emitían un sonido que se forjaba a partir de la templanza de la flecha y su lanzamiento. Estas cuerdas pulsadas generaban un ruido que fue traduciéndose tiempo después a producciones musicales. Asimismo, en la civilización mesopotámica se fue hilvanando una propuesta de instrumento de caza que a su vez producía un sonido a través de un cilindro, tal vez muy lejos de ser parte de la familia de las guitarras, pero que cuenta como propuesta de construcción en los tiempos antes de Cristo.

En palabras Samper Arbeláez (2013), la evaluación de un instrumento musical no puede ser entendida a partir de la linealidad, es decir, no hay una secuencia lógica en la evolución del instrumento hasta llegar a la modernidad. Todo lo contrario, cada tiempo trae consigo sus formas de representación y su tradición, esta no se desecha para la generación siguiente, y por lo tanto, adquiere el mismo valor y la misma legitimidad. En ese sentido, se estaría ratificando la idea de la imposibilidad de establecer con claridad un proceso evolutivo en la constitución de la guitarra,

es decir que paralelamente se fueron dando diversas maneras de presentación.

Prosiguiendo con la idea propuesta del laúd como familia de la guitarra, se puede traer a colación la referencia del Nefer egipcio en el siglo XV a.C; como otro arquetipo que fue resaltado en el Antiguo Egipto a través de las figuras pictóricas. Así mismo, los laúdes que eran traídos desde India, teniendo un cuello mucho más corto, dieron origen al conocido Oud árabe.

El Oud árabe es un instrumento que posee una cantidad de detalles y ornamentos muy representativos de ese mundo árabe. El cuello es mucho más corto de lo que habían sido los Laudes mesopotámicos de cuello largo, no tiene trastes. Tiene una caja de resonancia con forma de media pera. Tiene su origen un poco mítico y proviene de Irán e Irak. Es interesante tener conciencia que hay un pensamiento en esa región del universo donde se pudo haber dado inicio a la civilización o al menos la cultura que después entraría a Europa a través del sur de España. (Samper Arbeláez, 2013).

El Oud árabe según la ampliación de Samper Arbeláez (2013), traduce ramita o madera, y se concebía como un instrumento mágico, que servía para curar enfermedades o era llevado a la guerra para garantizar la victoria. Por otra parte, en la investigación esbozada por Viglietti (1973) concuerda al expresar que fue este tipo de laúd que se introdujo en Europa, mediante la afluencia migratoria de los moros:

Tras el laúd persa aparece el árabe (siglo XI) con cuatro cuerdas y ya con “oídos”; luego el “corpudo laúd” con mayor número de cuerdas y trastes. Y así finalmente, llegamos al clásico laúd del siglo XV – nuestro más cercano antecesor- difundido en casi toda la Europa del siglo siguiente. En general puede decirse que fue introducido en España por los árabes, pese a que ellos no debían gozar ni del vino ni de la música. (Viglietti, 1973, pp. 12-13).

Figura 2*El Laúd Árabe Medieval*

Tomado de: <https://www.musicaantigua.com/el-laúd-arabe-medieval-historia-y-construccion/> por Antigua (2020)

La colonia árabe que vivió en el sur de España, permitió que ingresara a Europa todo ese acervo cultural que se vería refractado en la música, la literatura, la danza, el lenguaje, el arte en general, y claramente, los instrumentos. Este intercambio y la manera de matizarse de acuerdo a las necesidades del pensamiento Eurocéntrico, hizo que el laúd sufriera una adecuación al contexto social y político. Dentro de los cambios que presentó el laúd árabe, fue la incrustación de trastes, aspecto determinante para que se diera paso a la variabilidad tímbrica y sonora del instrumento. Esta característica deja ver el pensamiento mucho más organizado y las posibilidades mucho más latentes en el deseo de expresión del intérprete. A este tipo de laúd se le denominó laúd occidental. (Samper Arbeláez, 2013).

En este punto de la discusión entra la divergencia, si es el laúd occidental un ancestro de la guitarra o está distanciado y se le debe atribuir esa característica a otros instrumentos de

cuerda de cuello largo. No obstante, este tipo de instrumento perteneciendo al periodo del renacimiento, es semejante a la guitarra, dado a que muchas de las composiciones que se escribían en este tiempo para ese laúd, hoy día son adaptadas a guitarra y su sonido es mucho más cercano. “El laúd occidental del renacimiento va a ser el instrumento más popular en Europa, durante la primera mitad del siglo XVI, junto con vihuela en España, y con el tiempo va a tener diversas transformaciones.” (Samper Arbeláez, 2013).

Figura 3

Laúd Occidental con Trastes (Laúd Europeo)



Tomado de: <http://voxultra.blogspot.com/2015/04/instrumentos-del-mundo-el-laud.html>
por Ultra (2015).

Simultáneamente, en Europa aparecen otros tipos de laúdes de cuello largo, estos aparecerían incluso antes del periodo del renacimiento. Samper Arbeláez (2013) Confirma que existieron instrumentos semejantes a la guitarra como los propios laúdes descendientes de la tradición árabe. De este modo sigue en discusión la procedencia si este tipo de laúdes de cuello largo que se evidenciaron en la sociedad europea del siglo XIII, se dieron de manera sui generis, o realmente recibieron influencia de otra cultura.

Es interesante esta rápida ascensión del laúd:

Después de haber acompañado las milenarias romanzas moriscas en tierras de España, de haber convivido familiarmente con los desamparados saltimbanquis, con los caballeros y trovadores de la Edad Media; de haber ennoblecido los Madrigales antiguos, las Baladas y las Caccie de la Ars Nova italiana... Después de haber deleitado a poetas, cinceladores y pintores... (Viglietti, 1973, p. 14).

Claramente se puede ver como Viglietti (1973) resalta el papel de los instrumentos semejantes a las guitarras en el siglo XIII, llamadas por Samper Arbeláez (2013) como guitarras latinas y moriscas. Estos instrumentos se concebían a partir de cinco cuerdas, tocadas generalmente por plectros. La morisca también conocida como mandurria o bandurria, es una especie de hibridación entre la guitarra latina y el conocido laúd. De esta representación histórica del instrumento se puede afirmar que vendría la guitarra, tal como se conoce hasta hoy.

Figura 4

Guitarra Morisca



Tomado de: <http://blogsilasolfamiredo.blogspot.com/2014/12/guitarra-morisca.html> por

Garcia (2014)

Figura 5

Guitarra Latina



Tomado de: <https://www.amadeusescuelademusica.es/descubriendo-los-instrumentos-la-guitarra/> por Amadeus (s.f.)

Aproximaciones Históricas Hacia la Vihuela

Otra manera de indagar acerca de los orígenes de la guitarra es la aparición de la vihuela. Alternamente a los diferentes tipos de laúdes, la vihuela se presenta como un instrumento variable que pudo haber sido ancestro de la guitarra. La vihuela se caracterizó por su versatilidad en la técnica de manejo, pues existían variaciones que permitían tocarla mediante la mano, en forma de arco o con plectro.

La vihuela era un instrumento pequeño de forma parecida al violín que se frotaba con arco para acompañar canciones, pero por causa de los avances en la técnica instrumental su tamaño aumentó posteriormente al pasar a ser tocada por los músicos medievales españoles primero con plectro (vihuela de péñola) y después con los dedos (vihuela de mano) De esta forma, en el siglo XV la vihuela había adquirido una forma muy parecida a la guitarra de la época, con la diferencia de que contaba con seis órdenes de cuerdas en vez de cuatro, lo que le otorgaba unas posibilidades musicales mayores. (Ramos Altamira, 2005, pp. 21-22).

Figura 6*Vihuela de Mano Española*

Tomado de: <https://instrumundo.blogspot.com/2013/04/vihuela.html?m=1> por Aretxa

(s.f.)

La vihuela como instrumento del siglo XVI parecería que proviene de los instrumentos de cuerdas frotadas, más cercana a la familia de las violas. De alguna forma transmutó y se concibió como un instrumento de cuerda pulsada. Mantiene la función de ornamentar en su estética. Una de las diferencias más relevantes de la vihuela, en relación a los laúdes, era que la vihuela se había convertido en un instrumento muy característico de las cortes, más cercano a la aristocracia española. Por su parte, el laúd estaba haciéndose más famoso en otras regiones de Europa. Viglietti (1973) describe el laúd como:

La diferencia que salta a la vista entre laúd y vihuela es la forma de 8 de la caja de ésta, que es plana y no abovedada como la del laúd. Semejante a la guitarra, el clavijero de la vihuela no alcanza al ángulo recto con el mástil, apenas se inclina un poco. Presenta aros laterales uniendo tapa armónica y fondo. Sus doce clavijas – a veces once – corresponden

a seis órdenes de cuerdas dobles al unísono – la prima podía ser simple. Tenía diez trastes y un registro semejante al del laúd, de dos octavas y una séptima. (p. 36).

Referente a esta descripción que hace Viglietti (1973), complementa Samper Arbeláez (2013) cuando afirma en su conferencia que la vihuela tenía un deseo por la polifonía, trabajar con varias voces simultáneamente. Esta característica que permitía la ornamentación fue provocada por la aristocracia y por ende, buscaban que se produjeran no solo en España, sino también en todas aquellas cortes donde tenían una relación directa y eran influencias. Es interesante mencionar aquí el problema cultural que trae consigo la consolidación de la guitarra como instrumento fijo, es decir, la consecución de todo este tipo de relatos lleva a que se forje la guitarra como objeto musical independiente, heredero de tradiciones, culturas, pensamientos y saberes de múltiples latitudes. Por tal motivo, que se juzgue sobre su incumbencia en torno a lo culto y lo popular, porque, por un lado, se inmiscuyó en los actos más solemnes y prestigiosos en la aristocracia mediante la representación de la vihuela; y adicionalmente, se propagó por los pueblos más populares donde su uso se extendía a otros rituales más carnalescos.

La Guitarra Renacentista

Se conoce como guitarra de cuatro órdenes dobles que surge a principio del siglo XVI, el primer orden afinado en Sí, el segundo en Sol, el tercero en Re y por último el cuarto orden afinado en La. Ramos Altamira (2005) declara que fue el instrumento más apetecido por el pueblo, relegado en principio al uso popular y opacado por la superior técnica de la vihuela. Viglietti (1973) afirma que esta guitarra renacentista fue más para los Juglares que para los Trovadores. Dado a que la corte, estaba sumergida más hacia su amor por la vihuela siendo está considerada como una joya, la guitarra renacentista fue la cenicienta de la familia que utilizaba generalmente para acompañar el canto. Su pequeño tamaño facilitaba el transporte, en

consecuencia, se convirtió en un artefacto muy práctico para ser movilizado.

Existen aseveraciones de algunos historiadores que constatan la presencia de este tipo de guitarras pequeñas renacentistas en el proceso de colonización de los españoles en las tierras americanas. De allí seguramente que comienzan a transmutarse los demás instrumentos que se derivaron en el territorio del nuevo continente. Una idea que permite verificar esto es que los instrumentos Amerindios, tienen por lo general cuatro órdenes de cuerdas, por ejemplo: el cuatro venezolano, el tiple colombiano, y entre otros.

Figura 7

Guitarra Renacentista de Cuatro Órdenes Dobles



Tomado de: <https://www.pinterest.cl/pin/432627107937106126/> por Arias (s.f.)

La Guitarra Barroca

Conocida como guitarra de cinco órdenes afirma Viglietti (1973) que el famoso poeta, escritor español y aficionado del instrumento Vicente Espinel (1550-1624), agrega de forma definitiva la quinta cuerda (la actual prima afinada en Mi) a finales del siglo XVI a la guitarra renacentista, para convertirse en guitarra barroca o guitarra de cinco órdenes dobles, convirtiéndose como instrumento acompañante de las nuevas danzas de moda de la aristocracia en las cortes y palacios. Ramos Altamira (2005) agrega que la guitarra de cinco órdenes fue el modelo estándar en España y después en toda Europa, ocasionando la completa desaparición de las guitarras de cuatro órdenes del panorama musical. Al mismo tiempo difiere de la atribución de la quinta cuerda a Espinel, explicando que:

Esta teoría fue desechada posteriormente, ya que el músico Juan Bermudo cita guitarras de cuatro y cinco órdenes en su obra de 1555 “Declaración de instrumentos”, cuándo Espinel era sólo un niño. Lo cierto es que resulta difícil determinar cuándo se produjo la aparición de la guitarra de 5 órdenes, teniendo en cuenta que las guitarras de cuatro y cinco órdenes convivieron durante gran parte del siglo XVI en España, donde además existían vihuelas de 5 órdenes. (Ramos Altamira, 2005, p. 32).

Viglietti (1973) agrega que la aparición de las vihuelas de cinco órdenes se dio porque la guitarra barroca ocasionó que suprimieran la sexta cuerda en muchas vihuelas, quedando así ambos instrumentos iguales. Esto ocasionaría confusión en el pueblo americano después de la conquista, creyendo que la vihuela y la guitarra de cinco órdenes eran un mismo instrumento. Decía el padre Bermudo en el siglo XV. Según Viglietti (1973), “Si la vihuela queréis hacer guitarra, quitadle la prima y la sexta, y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra queréis hacer vihuela, ponedle una sexta y una prima” (p. 54).

Cabe aclarar que el padre Bermudo se refería a la guitarra renacentista de cuatro órdenes.

Figura 8

Guitarra Barroca de Cinco Órdenes Dobles



Tomado de:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fimg2.rtve.es%2Fimagenes%2Fdando-la-nota-guitarra-barroca-14-12-19%2F1576271091967.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.rtve.es%2Falacarta%2Faudios%2Fdando-la-nota%2Fdando-nota-guitarra-barroca-14-12-19%2F5465790%2F> por Alacarta (2019)

La Guitarra Clásica

Ramos Altamira (2005) afirma que:

Una industria artesana de construcción de guitarras al margen de los violeros (luthiers)³, encargados hasta entonces de esta labor (razón por la que muchas de las guitarras de la zona centroeuropea tenían cabeza de mástil de forma de onda como la familia de los violines) y fruto de la constante experimentación del nuevo gremio de los guitarreros durante el siglo XVIII, el instrumento iría mejorando su capacidad musical. (p. 51).

Estos cambios que sufrió la guitarra fue que en primer lugar la adición de un sexto orden.

(orden grave superior afinado en Mi) para después sustituir los órdenes dobles por órdenes simples, es decir seis órdenes con un sola cuerda, tal cual como las guitarras de hoy en día, popularizándose entre los intérpretes profesionales, ya que las cuerdas simples ofrecían un sonido limpio en el punteo, permitían una afinación más estable y el sexto orden grave mejoraría las posibilidades armónicas y tonales, permitiendo el recurso de los bajos, también, por su nuevo diseño de la cabeza del mástil, se añade un nuevo clavijero mecánico de metal, con clavijas de hueso o marfil, sustituyendo la cabeza plana con tornillos de madera. Otra novedad y no menos importante, fue la implantación de trastes fijos de metal al diapasón, extendiéndose hasta la boca de la caja de resonancia de la guitarra, en épocas anteriores los trastes eran contruidos con cuerdas de tripa amarrados al mástil, llegando solo hasta la unión con el cuerpo de la guitarra. (Ramos Altamira, 2005)

³ Chacón Tenllado (2012) afirma que el Luthier es la persona encargada de reparar o construir instrumentos como violines, guitarras, violas, laúdes, etc.

Viglietti (1973) aclara que esta nueva adición del sexto orden fue por el monje madrileño Miguel García llamado padre Basilio. Ramos Altamira (2005) agrega que, “Fuentes historiograficas señalaron como el pionero en utilizar guitarras de seis cuerdas y el responsable de la implantación del punteado y la notación musical moderna” (p. 59).

El padre Basilio cumple una importante labor pedagógica en la enseñanza de la guitarra, entre estos se encuentra Dionisio Aguado, la reina Maria Luisa, el primer ministro Manuel Godoy y de Ferandiere o Tostado.

Figura 9

Guitarra Clásico Romántica de 1830



Tomado de: <https://sites.google.com/site/silverioguitarra/historia/siglos-xviii-y-xix> por

Silverio (s.f.)

La guitarra a lo largo de los años ha experimentado diversas transformaciones favoreciendo el sonido, ergonomía y comodidad al intérprete, hasta llegar al modelo que conocemos hoy. En palabras de Samper Arbeláez (2013), es Antonio Torres (1817-1892) quien aporta importantes transformaciones a la guitarra desarrollando una nueva técnica; construye las guitarras de una forma científica en su estructura, por medio de la combinación de diversas maderas que responden mejor a las vibraciones, produciendo una sonoridad más grande y potente.

Una de las innovaciones importantes fue la estructura interna de la tapa armónica que debido al nuevo diseño de construcción, los nuevos luthiers empiezan a explorar diversas posibilidades.

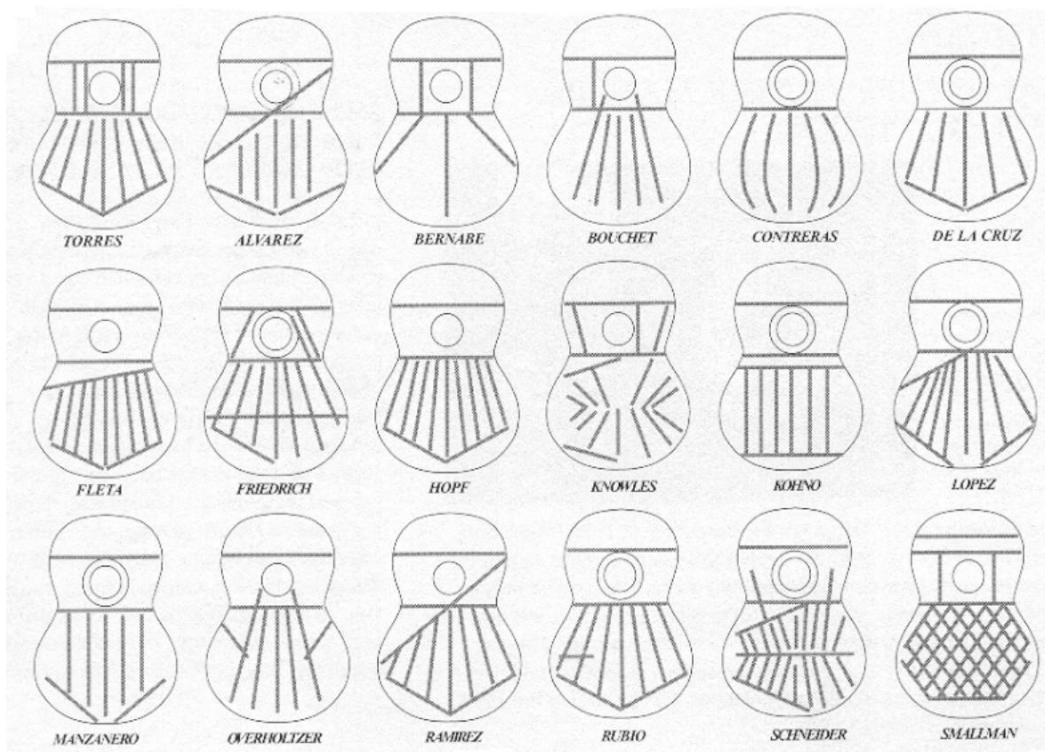
Figura 10

Guitarra Antonio Torres de 1859



Tomado de: <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-de-la-musica-de-barcelona/objeto/guitarra-torres> por Museo de la Música de Barcelona Guitarra Torres

[fotografía], (s.f.)

Figura 11*Barras Armónicas de Luthiers*

Tomado de: <http://www.laguitarra-blog.com/2011/05/01/tapas-armonicas-de-guitarra-clasica/> por Bellido (2011)

Llegada de la Guitarra a Latinoamérica

Schebor (s.f.) comenta que diversos instrumentos españoles fueron llevados a Latinoamérica durante el proceso de conquista en 1492, es así como no solo la guitarra fue el único instrumento que desembarcó en tierra latinoamericana. Gonzalez (1993) afirma que el símbolo premonitorio de la estrategia colonizadora del imperio español está dividido en tres fuentes primarias: el militar, el religioso y el cultural. Por tal motivo desembarca la espada, la cruz y la guitarra en representación de dicho símbolo. Guestrin (s.f.), manifiesta que los colonizadores al llegar a tierra americana, portaban la vihuela de mano como objeto cultural a

mano del soldado y del religioso, siendo el soldado encargado de doblegar militarmente al indígena, usaba la vihuela para recrear sus ratos de ocio y diversión, acompañando los cantos y danzas que daban recuerdos a sus tierras lejanas en momentos de alegrías. Cabe resaltar que la vihuela se interpretaba en estos momentos de ocio y diversión a través del canto y el baile. Por su condición no era usada en el campo de batalla como otros instrumentos: los tambores, pífanos atabales y trompetas los más apetecidos para la intervención militar.

Las embarcaciones en el puerto de Sevilla hacia Latinoamérica no solo llevaba tripulación militar, también incorporaban músicos de rigor, por tal motivo antes de embarcar, los pasajeros compraban instrumentos populares de dimensión pequeña como lo son las vihuelas y las guitarras, esto facilitaba su transporte. Aclarando este contexto Pfandl (1929) afirma que:

La guitarra era el instrumento indispensable del pueblo, un instrumento por decirlo así, casero; y para ser cantadas al son de las guitarras estaban hechas la mayor parte de coplas y versos de arte menor que constituyen el rico tesoro de la poesía popular. Al son de la guitarra se cantaba en la casa y en la calle, y era ella el aparato imprescindible de recreos y diversiones. (p. 20).

Cabe resaltar que Sevilla ha sido centro importante de la elaboración de instrumentos musicales con rígidos controles por parte de las autoridades, debido a sus ordenanzas en 1502. (Yepes, 2001).

Después de la primera fase de conquista militar hacia el indígena, vino la segunda fase a manos del religioso, dando inicio a la conversión y el sojuzgamiento ideológico, adaptando al indígena al nuevo orden social impuesto por el conquistador. La vihuela cumple un papel fundamental en esta segunda fase, ya que el religioso la usaba por la dulzura sonora y rítmica característica de este instrumento, y que acompañada por el sensual canto que servía para llevar a

cabo esta segunda fase, facilitando la conversión y el sojuzgamiento ideológico hacia el indígena. Guestrin (s.f.) habla que por medio de una carta enviada por el padre Techo en 1594, explica cómo instruía al padre Alonso Barzana, en el Tucuman a los indígenas:

Para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndolos cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas. (Gesualdo, 1978, p.10)

Por otro lado (Cernicchiaro, 2011) muestra una carta del padre José de Anchieta que dice. “Con la música y la armonía, yo me atrevo a traer a mí a todos los indígenas de América” (p.7).

Aportando, Gesualdo (1978) comparte un texto que escribe el padre Noel Berthod en 1628 refiriéndose a Luis Berger (1588-1639). “Este había prestado muy buenos servicios con su instrumento musical a aquella reducción, pues tras él iban como cautivos los indios, y oyéndole cantar y tocar permanecían hasta cuatro horas como inmóviles y como estáticos” (p. 24).

Este medio de conquista a través de la vihuela fue utilizado porque en el renacimiento la vihuela era el instrumento más apeteído en Europa y no solo se ejecutaba en los ambientes refinados de las cortes, si no también era indispensable en el acompañamiento, danza y en los cantos populares.

Cuando Luis Milán o Luis de Narváez tañían delicadamente sus instrumentos, ejecutando en ellos intrincados contrapuntos y sintetizando en sus cuerdas la armonía de varias voces para asombro y delicia de tan exquisita audiencia, surgían aquí y allí ciertos elementos, ciertos giros de aquella otra música quizás menos refinada, más bullanguera, de las tabernas y fiestas campesinas, de los fandangos, zapateados, seguidillas y tantos otros bailes populares. (Guestrín, s.f, p. 5).

La guitarra y la vihuela no fueron los únicos instrumentos en desembarcar en suelo Latinoamericano, las posibilidades de conocer la llegada del primer instrumento a Latinoamérica son prácticamente imposibles. Yepes (2001) declara que el incendio ocurrido en la Casa de Contratación de Sevilla en 1606, destruyó gran parte de la documentación y mercancía registrada de los pasajeros que desembarcaron en América antes de 1585. Pese a esto, Torres Revello (1943) establece que los objetos transportados incluían cascabeles, rollos de cascabeles danzantes, flautas, cuerdas de vihuela, hilo de clavicordio, un órgano pequeño, la guitarra y la vihuela. Cabe resaltar que en este periodo de colonización también desembarcaron otras culturas como, portugueses, ingleses, franceses y alemanes. Ramos Altamira (2005) afirma que en el siglo XVI los portugueses y españoles introdujeron instrumentos de moda en la península ibérica; como requintos, tiples, vihuelas y guitarras españolas, violas y cavaquinhos portugueses.

La población criolla e indígena de América adoptó estos instrumentos y rápidamente los transformó y creó nuevos instrumentos mestizos en las diversas culturas de Latinoamérica. Según Guestrin (s.f.) dichos instrumentos se fabricaron en Latinoamérica y nacieron variantes adaptados a los materiales existentes por los artesanos de cada región, como el charango que su caja armónica era hecha con el caparazón del armadillo o quirquincho. Ramos Altamira (2005) permite concluir que algunos instrumentos a raíz de su transformación conservaron los órdenes dobles de los instrumentos europeos. Los criollos instrumentos de la familia de las guitarras que surgieron son: el tiple colombiano, charango boliviano, cuatro venezolano, cuatro puertorriqueño, viola caipira brasileña, guitarrón mexicano. Es así como la llegada de la guitarra y la vihuela a Latinoamérica como instrumento de la corte (Vihuela) y del pueblo (Guitarra), han desembarcado desde el periodo de la conquista y a raíz del asentamiento colonizador en suelo latinoamericano, permite su mayor difusión gracias al soldado, el religioso, el músico y a la

tripulación del común que también desembarcó con estos instrumentos de cuerda.

El indígena cumple un papel fundamental en la transformación de estos instrumentos dando nacimiento a nuevos instrumentos de cuerdas, que hoy en día se conocen como instrumentos típicos. La guitarra de cuatro órdenes dobles desembarcó en la Latinoamérica del siglo XVI siendo el tiple colombiano su predecesor directo, y también desembarcó la guitarra de 5 órdenes, la prima sola y los cuatro últimos órdenes dobles, que dan inicio a una nueva técnica guitarrística y tuvo más aceptación por el pueblo que la vihuela; para aquella época hubo una tendencia a confundir la vihuela con la guitarra de 5 órdenes, por tal motivo algunos escritos mencionan la guitarra y vihuela como una sola.

Compositores de Música para Guitarra

Existe una serie de compositores para guitarra que han aportado al instrumento por medio de la técnica y la pedagogía, cada uno interesado en desarrollar por medio de métodos. Samper Arbeláez (2013) declara que los compositores de guitarra vivían en una ilustración europea, siendo la función de analizar, explicar y dominar el mundo por medio de la razón, por tanto los métodos abundaron. Fernando Sor (1778-1849) se destaca por desarrollar el primer método para guitarra, de ahí sobrevienen nuevos compositores que aportan al instrumento.

Fernando Sor (1778-1839)

Fernando Sor nace en una familia acomodada en 1778, bautizado en Barcelona el 14 de febrero como José Fernando Macarurio Sor. (Sossa Ropaín, 2015). Fernando Sor fue uno de los compositores más influyentes para los guitarristas del siglo XIX, sus estudios y composiciones para guitarra fueron determinantes en el desarrollo técnico de este instrumento. Sor es destacado por su virtuosismo y habilidad de interpretación en las grandes salas de conciertos en Europa. Viglietti (1973) afirma que Fernando Sor fue un guitarrista avanzado para su época, pese a que

desarrolló su técnica y composición en la primera mitad del siglo XIX. Sor es considerado un compositor del periodo clásico, en sus obras para guitarra se evidencia la estética de melodías desarrolladas por periodos; estos son conformados simétricamente, muestran un equilibrio entre la armonía y la melodía, entre forma y expresión. Además sus composiciones respetaban las formas musicales del periodo clásico: como la forma sonata, tema con variaciones, divertimentos e incluyendo una particularidad del estilo Clásico como lo son los retardos armónicos; semejante a la forma como lo desarrollaron Haydn y Mozart. A pesar de estar enmarcado en el periodo clásico, Hispana Música (s.f.) afirma que algunos guitarristas interpretaron el repertorio de Sor con un estilo Romántico.

La Música de Sor se caracteriza por ser clara y sencilla, esto facilita al oyente a adquirir una fácil asimilación de las obras. A lo largo de su vida Fernando Sor escribió Óperas, Ballets, Música vocal, Música orquestal y Música de cámara. Para una guitarra tiene dos grandes Sonatas, Op.22 y Op. 25, la Sonata Op. 15, una Colección de Estudios, otra de Minué, “El gran solo”, Divertimento, Fantasía, Temas Variados, Variaciones sobre un tema de Mozart, sobre Aires como Marlborough, “Je ne suis la fougère?”, “Gentil Houzard”, Vals, Pequeñas Piezas, entre otros. Destaca su famoso método para guitarra, y los duetos que interpretaba con su gran amigo Dionisio Aguado. (Viglietti, 1973, pág. 75).

Mauro Giuliani (1781-1829)

Guitarrista y compositor, su nombre completo como lo comenta Zangari (2013) es Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani. Nacido en Biseglie en 1781 y murió en Nápoles en 1829. Giuliani pasó gran parte de su infancia en Barletta pero emigró a Viena en 1806, no solo porque procedía de una región pequeña de Italia, sino porque, como señala Heck, estaba en busca de una carrera musical. Giuliani se ganó el respeto de sus compañeros por su habilidad de componer,

Rodríguez Álvarez (2015) afirma que quizás fue el mejor compositor e intérprete de música para guitarra de su tiempo, junto a Fernando Sor y Dionisio Aguado, siendo responsable de la principal aceptación de la guitarra solista en el siglo XIX. Su principal investigador y musicólogo norteamericano Thomas F. Heck describe que Mauro Giuliani fue un músico con la misión de elevar la guitarra de seis cuerdas a gran nivel, compitiendo en un mundo inclinado en las expresiones pianísticas sinfónicas y operísticas.

En palabras de Viglietti (1973) Giuliani a temprana edad comienza a estudiar el violonchelo pero desarrolla un gran interés por la guitarra, creó una buena relación de amistad con Haydn y Beethoven, de modo que en el estreno de la séptima sinfonía de Beethoven, Mauro Giuliani participó como instrumentista de la orquesta, lo más probable es que estuviera ejecutando el Cello, aunque también desde temprana edad interpretaba la flauta.

Jones (2020) afirma que Mauro Giuliani está entre los compositores de transición del periodo clásico al Romántico, por lo tanto sus composiciones abarcan una estética clásica y Romántica, escribiendo Rondó, Variaciones, Sonatas y al mismo tiempo Caprichos, variaciones sobre el romance Partant pour la Syrie y divertimentos. Dada a la estética del periodo romántico, donde se desarrolla la melodía con una armonía cambiante y de tensión, Giuliani compone obras para canto y guitarra como Las Cavantinas, Sech Lieder, entre otros.

El aporte de Mauro Giuliani es importante a pesar del poco nivel sonoro de la guitarra. Escribió conciertos para guitarra y orquesta, al mismo tiempo su labor pedagógica permitió influenciar a los guitarristas por medio de métodos para guitarra donde se encontraban estudios, ejercicios y preludios. (Jones, 2020).

Dionisio Aguado (1784-1849)

En palabras de Quimbayo Bolaños (2011), Dionisio Aguado y García fue un virtuoso guitarrista de origen español, nacido en Madrid el 8 de abril de 1784. Sus padres fueron Tomás Aguado y María García de Calera. Gimeno Garcia (2007) afirma que el padre de Aguado le inclinó al estudio de la guitarra a temprana edad con el famoso profesor, padre Basilio, llamado don Fray Miguel García, quien observó grandes aptitudes y talentos en Aguado para interpretar la guitarra. Dionisio no sólo se interesó por la música y la guitarra, también estudió gramática latina, filosofía y francés, para después dedicarse a la paleografía, que una vez culminado se le otorgó el título de Paleógrafo del consejo de Castilla.

Según Ribot (1958) Aguado deja su tierra natal para radicarse en París- Francia, allí conoce al guitarrista y compositor Fernando Sor. Rápidamente establecen una exitosa amistad. Sor le escribe a Aguado un dueto para guitarra llamado “Les Deux Amis, Op.4” que interpretaban juntos. En una conversación Sor le declaró a Aguado. “Jamás podré ejecutar como usted lo hace”, a lo que respondió Aguado. “ni yo, componer ni expresar como usted siente.” (Gimeno Garcia, 2007, p. 48).

Aguado además de ser un gran intérprete de la guitarra, se vio interesado por desarrollar la técnica guitarrista, ya que difería de las técnicas establecidas por otros intérpretes de la guitarra en aquel momento, una propuesta fue el uso de las uñas largas, que al tocar las cuerdas combinando uña con yema, proyectaba el sonido con más claridad y brindaba definición a las obras guitarrísticas. Por el contrario en palabras de Quimbayo Bolaños (2011), Fernando Sor no implementaba el uso de las uñas, solo interpretaba la guitarra con la yema de los dedos. Para Aguado el apoyo de la guitarra en la pierna izquierda era una posición inestable, manifestaba que el instrumento quedaba muy abajo lo que le obligaba a inclinar la espalda generando molestias.

Por este motivo diseñó un trípode para sujetar la guitarra sobre la pierna derecha. Este compositor fue uno de los primeros guitarristas interesados en desarrollar una buena postural corporal.

Algo muy característico de su estilo, fue el uso de digitaciones cómodas para la mano izquierda. No estaba de acuerdo con las tendencias del momento y su mano derecha tenía una posición particular que no apoyaba el meñique sobre la tapa armónica, e incluso propuso su uso en algunas composiciones para guitarra, como el Andante y Rondó Brillante Op.2 No.3. Entre su estética compositiva es considerado un compositor Clásico-Romántico, ya que abarca el estilo de ambos periodos como: Vals, Minuet, Contradanza, Rondó, Piezas Pequeñas, Fandango, variaciones y una transcripción de Gran solo de Fernando Sor. (Quimbayo Bolaños, 2011).

Ramos Altamira (2005), afirma que Aguado regresa a España en 1838 para dedicarse a la labor docente y profundizar en el estudio técnico de la guitarra. En palabras de Gimeno Garcia (2007), aguado muere el 20 diciembre de 1849 en Madrid España a causa de una neumonía crónica. Estos últimos años, Aguado se dedicó a la redacción de su obra pedagógica más conocida como el Nuevo Método para Guitarra, publicado en Madrid en 1843; en el año 1849 escribe un apéndice a su método que cumple con la voluntad expresada en su testamento, fue publicado de forma póstuma en 1850.

Aguado interesado por la pedagogía y el desarrollo del instrumento publicó varios métodos para guitarra; Colección de Estudios, Madrid 1825, Nuevo método para guitarra Op.6, París 1835 y el Nuevo Método para Guitarra publicado en Madrid 1843.

Napoleón Coste (1806-1883)

(Sossa Ropaín, 2015) Afirma que Napoleón Claude Antoine Jean George Coste nace en Amondans, Doubs Francia en junio de 1806 en pleno auge del Imperio Napoleón I.

En palabras de Viglietti (1973) el padre de Napoleón Coste perteneció al ejército imperial, por este motivo sus padres tomaron el nombre de Napoleón para su hijo. Coste tiene su primer acercamiento a la guitarra a los seis años de edad gracias a su madre, quien es aficionada al instrumento que interpreta con gran virtuosismo y es su primera maestra.

Según Sossa Ropaín (2015) el padre de Napoleón esperaba siguiera la carrera militar. Coste no puede continuar dicha carrera por una enfermedad que lo condujo al retirarse, esto conllevó a que se dedicara al estudio de la guitarra dando su primer concierto a los diecinueve años de edad en Valenciennes. Comienza su labor pedagógica como docente de guitarra, cinco años más tarde. Unexpected Visit (2018) Afirma que en 1829 Napoleón Coste se traslada a la ciudad de París- Francia, dando exitosos conciertos, allí, estuvo bajo la dirección de Fernando Sor, como su profesor de guitarra.

Sossa Ropaín (2015) manifiesta que rápidamente se hizo famoso como profesor y guitarrista líder de Francia. Allí tuvo contacto con grandes maestros como Carcassi, Aguado Carulli y Sor. En palabras de Ramos Altamira (2005) Fernando Sor le dedica un dueto para guitarras llamado “Le Souvenir de Russie”, juntos interpretaron esta obra musical. Sossa Ropaín (2015) afirma que la interacción con estos docentes y guitarristas, hizo que Coste notara algunas deficiencias en su técnica y composición. De este modo perdió interés por la guitarra a mediados de la década de 1830, para después conseguir un puesto en la administración pública como funcionario. Pese a esto continuó enseñando guitarra y a partir de ese momento, pasó la mayor parte de su tiempo ampliando conocimientos de armonía y composición.

En 1863 a los 57 años Napoleón sufre un accidente al bajar la escalera, y ocasiona la fractura de un brazo, de este modo termina la carrera de concertista. Coste toma fuerzas y decide continuar su camino, como docente y compositor. (Viglietti, 1973).

Según Sossa Ropaín (2015) a pesar de ser considerado como el guitarrista más importante de París, no consigue editorial que publique sus partituras, por lo tanto, tuvo que auto producir la impresión de su material.

Su labor pedagógica fue muy importante, publica una serie de 25 estudios en su “Libro de Oro del Guitarrista”, con una selección de arreglos de Haydn, Mozart, Haendel y Couperin. Fue un gran transcriptor de música del siglo XVII para guitarra. Transcribe las obras de grandes compositores del sistema de tablatura al sistema moderno de la notación musical, fue el pionero en divulgar y transcribir la música de Roberto de Visco. (Viglietti, 1973).

Tras la muerte de su profesor Fernando Sor en 1839, Napoleón publica el método para guitarra de Fernando Sor bajo el título de “Méthode Complète Pour la Guitare par Ferdinand Sor, Rédigée et Augmentée [Reeditado y Aumentado] de Nombreux Exemples et Lecons par N.Coste”. (Sossa Ropaín, 2015).

Viglietti (1973) Afirma que Napoleón Coste con su Grande Sérénade, Op. 30 ocupó el segundo premio (de treinta y un compositores europeos) en el concurso llevado a cabo en Bruselas por el ruso Makaroff. Presentó cuatro obras, los opus 26, 27, 28 y 30. El primer lugar se lo llevó el austriaco J.K. Mertz.

Napoleón Coste fallece en su ciudad natal el 17 de febrero de 1883 a la edad de 77 años. Es reconocido como el compositor e intérprete de guitarra francés, más destacado de todos los tiempos. Deja setenta composiciones a lo largo de su vida, entre estas se encuentran, Vals, Andante y Minuet, Grande Sérénade, 25 estudios, entre otros, a su vez realiza composiciones

para guitarra de siete cuerdas. La estética musical de Coste está influenciada por Fernando Sor, sus composiciones revelan el dominio del contrapunto; su estilo muestra características del periodo romántico, dicho estilo se observa en la estructura formal y armónica de sus obras, incluyendo funciones programáticas y títulos descriptivos. (Sossa Ropaín, 2015).

En palabras de Quimbayo Bolaños (2011), los periodos en la guitarra no están acordes a los periodos musicales que se manifestaron en Europa, si bien la guitarra tomó fuerza en el periodo de transición al romanticismo con Fernando Sor y su publicación del primer método para guitarra, en sus composiciones se evidencia el pensamiento del periodo clásico, este periodo en términos guitarrísticos como “La Guitarra Clásico-Romántica”.

Ramos Altamira (2005) declara la creciente incorporación de la guitarra a la música clásica, y su apogeo artístico como instrumento de concierto en la primera mitad del siglo XIX, en los círculos musicales más selectos de Europa. Algunos compositores e intérpretes italianos y españoles, fueron los más destacados. Desarrollaron una carrera fuera del país, y promovieron técnicas, reglas de composición e interpretación de la música clásica en las obras para guitarra como preludios, fantasías, sonatas y variaciones. Del mismo modo integraron la guitarra a la música de cámara como acompañante de danzas, rondós, minués, mazurcas, valeses, polkas, contradanzas y todo lo relacionado con la música de salón y su ejecución acompañante estaba marcada con instrumentos de música vocal, flauta, violín, entre otros.

Cada uno de los compositores mencionados aportó al desarrollo técnico y musical de la guitarra. Fernando Sor se destaca con la publicación del primer método para guitarra de seis cuerdas, sus composiciones con un equilibrio armónico y melódico lo ubican en el periodo clásico. Por otro lado Mauro Giuliani elevó la guitarra a un nivel más alto con sus composiciones para guitarra y orquesta, e implementa técnicas compositivas e interpretativas de

ambos periodos como del clásico y del romántico. Dionisio Aguado se ocupa de la postura corporal, llevó a cabo diferentes estudios específicos para trabajar la técnica de la mano izquierda y elaboró digitaciones cómodas. Propone el uso de uñas largas que, al combinar con la yema, producen un sonido nítido y cálido. Este compositor e intérprete se encuentra al igual que Giuliani en un periodo de transición Clásico-Romántico. Napoleón Coste se encuentra situado en el periodo romántico, rompiendo el esquema compositivo impuesto por el clasicismo. Su aporte fue muy importante, transcribió obras de compositores del siglo XVII a la notación musical moderna, también desarrolló la técnica del instrumento por medio de estudios y métodos. Fue catalogado como el compositor e intérprete más importante de París, discípulo de Fernando Sor.

Los compositores e intérpretes de guitarra ya mencionados convergen en la pedagogía, y por medio de la enseñanza influenciaron la guitarra de la segunda mitad del siglo XIX.

Primeros Cuartetos de Guitarra en Europa, Estados Unidos, y Latinoamérica

En el medio musical de los últimos años, los guitarristas y profesores, adoptaron el novedoso ensamble del cuarteto de guitarras. Están conformados a su vez por aficionados y profesionales de la música, la actividad del cuarteto de guitarras es internacional, Morris (2016) afirma que muchos de los cuartetos conformados llevan el nombre de ciudades, como: Los Ángeles, Vancouver, Tokio, Praga, Estocolmo y York, con otros cuartetos profesionales repartidos en el mundo, entre esos están el English Guitar Quartet, Argentina's Santa Fe Quartet, Brazil's Quarternaglia, Helsinki's JAM Quartet, Monaco's Aighetta Quartet, Italy's Quartetto Federico Moreno-Torroba, Switzerland's Guitars A Quattro, y el Germany's Guitar 4Mation. El repertorio de estos cuartetos de guitarra, incluye música de compositores como Joaquín Rodrigo, Federico Moreno Torroba, Leo Brouwer, Bach, Mozart, Stravinsky y géneros como el pop, canciones populares, tangos.

En palabras de Wade (2017), a principios del siglo XIX se encuentran auténticas obras para dúos, tríos y cuartetos de guitarras, uno de los primeros fue el guitarrista alemán Christian Gottlieb Scheidler (1747-1829), con su Sonata en D para dos guitarras, siendo un clásico popular de este formato. Veinte años después nace el guitarrista Leonard Von Call (1767-1815), escribió obras para dúos, tríos de guitarras, y también música para guitarra con combinaciones de otros instrumentos. Contemporáneo de Leonhard Von call se encuentra el guitarrista Antoine de I'Hoyer (1768-1836) quien publicó obras para dos guitarras en 1817, en París un Trío Concertante Op.29 para tres guitarras y el Air Varié et Dialogue para cuatro guitarras. Se cree hasta la fecha de hoy, que esta última es la primera obra publicada para cuarteto de guitarras. Carulli, Sor, Coste, Giuliani, compositores e intérpretes para guitarra solista, también escribieron para dúo de guitarras, siendo Sor y Aguado los mejores intérpretes a dúo de guitarras de la Época.

En la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX. Nace el importante guitarrista y compositor Heinrich Albert (1870-1950). Morris (2016) afirma que su aporte para el repertorio de cuarteto de guitarras fue muy importante. Realizaba transcripciones y arreglos de obras de compositores como Diabelli y Gagnani. También realizó composiciones para guitarra que datan de 1895. En sus trabajos incluye repertorio solista, dúos, tríos, canciones y obras de cámara; emplea combinaciones de otros instrumentos con guitarra, además publicó un método de guitarra llamado *Lehrgang für künstlerisches Gitarrespiel* y una serie de *Solospielsudien in drei Heften*. Adjunta una colección de 66 estudios en 6 volúmenes, se interesa en el repertorio para cuarteto de guitarras y compone dos obras para este formato antes de la primera guerra mundial, siendo estas composiciones los primeros experimentos para este formato.

Años después, Zimmerman publica estas dos composiciones bajo el título *Two Quartets*

for 4 Guitars 2 *terz* guitars and 2 first guitars, or a Quintbasso guitar for the 4th part, by Chamber Virtuoso Heinrich Albert. La primera obra data del año 1907 titulada Quartet No. 1 in 4 movements, y la segunda obra del año 1913, titulada Quartet No. 2 in C-minor.

Puerta (2016) afirma que en la década de 1950 The Guitar Music Catalogue of the C.F. Peter's Corporation, se destacan dos arreglos para cuarteto de guitarras realizados por Heinrich Albert. Estas obras son el Cuarteto Op.21, de Carulli y el Cuarteto Op. 15 de Fernando Sor, originalmente publicado por Zimmerman en Frankfurt.

Heinrich trata de solucionar las carencias sonoras de la guitarra, como el timbre, volumen y rango de octavas; creó sonidos en la guitarra tomando como base el modelo de cuarteto de cuerdas frotadas, dos violines, una viola y un chelo, escribió bajo el formato de dos guitarras (*Primgitarren*) y dos guitarras *terz*⁴ (*Terzgitarren*). En palabras Morris (2016), la guitarra *terz* fue un instrumento del período 1800-1840 afinada un tono y medio más alto que una guitarra estándar moderna.

Albert Heinrich perteneció al primer cuarteto profesional de guitarras fundado por Fritz Buek en 1907, llamado Munich Guitar Quartet, los miembros originales fueron Fritz Buek, Hans Ritter, Dr. Hermann Rensch y Karl Kern, todos ellos guitarristas y aficionados entusiastas. Más tarde, en un esfuerzo por agregar algo de credibilidad musical y liderazgo al cuarteto de guitarras, Buek incorporó al guitarrista solista más famoso de Baviera, Heinrich Albert, para unirse al cuarteto y así, reemplazando a Hans Ritter antes de su primer concierto público. El cuarteto actuó en numerosas ocasiones en Munich y realizó giras por Baviera, apareciendo principalmente en reuniones de sociedades guitarrísticas. Su primer concierto público fue en

⁴ Según Miner (2004) la guitarra *terz* es como una guitarra normal estándar pero afinada un tono y medio más alta.

marzo o abril de 1909 en una reunión del Mailänder Mandolin Club de Munich. En controversia, Miner (2004) afirma que Andreas Steven presenta una historia muy diferente en su investigación sobre la carrera de Heinrich Albert con una nueva información proporcionada por la nieta de Heinrich, en donde Andreas sostiene que Hans Ritter nunca perteneció al grupo y que Albert, de hecho, fundó el cuarteto. Esto habría sido en algún momento antes del mes de marzo de 1906, ya que fue según Steven, el primer concierto conocido, donde inicialmente comenzaron como dúo doble, es decir, los cuatro guitarristas tocaban música de dúo de guitarra y doblaban las partes, para después convertirse en un verdadero cuarteto de guitarras con cuatro guitarras estándar moderna como en los conjuntos de hoy en día. Luego por su inclinación al modelo del cuarteto de cuerdas, usaron dos guitarras Terz en combinación con dos guitarras estándar, para finalmente remplazar una de las guitarras estándar por una guitarra Quintbasso.

Puerta (2016) aclara que fue un distinguido formato de cámara y posiblemente el primer cuarteto de guitarras de Europa. Al igual que Heinrich, Buek se basó en el formato de cuarteto de cuerdas para crear diferentes timbres y registros sonoros, sus instrumentos fueron: una Guitarra Clásica Estándar, una Guitarra Terz, una Lira Terz y una guitarra Quintbasso.

Figura 12

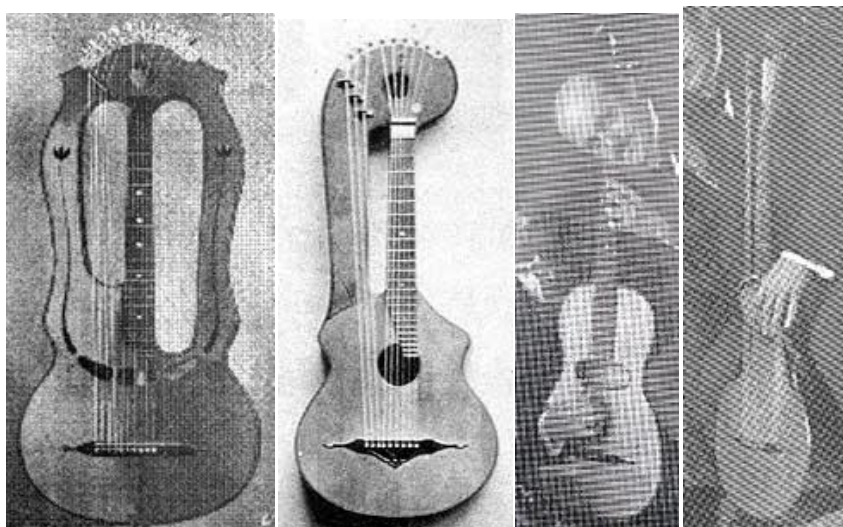
Heinrich Albert y el Primer Cuarteto de Guitarras



Nota: De izquierda a derecha se encuentra Heinrich Albert (Terz Guitar), Fritz Buek (Lyra Guitar), Hermann Rensch (Quintbasso Guitar) y Kar Kern (Wappenformgitarre, standard Guitar) Tomado de: <http://theguitar-blog.com/?p=2757> por Morris, Heinrich Albert and the First Guitar Quartet [Fotografía] (2016).

Figura 13

Instrumentos del Primer Cuarteto de Guitarras



Nota: De izquierda a derecha: Terz Guitar, Lyra Guitar, Quintbasso, Estándar Guitar-Wappenformgitarre. Tomado de: <http://www.harpguitars.net/players/month-player,7-04.htm> por Miner, Heinrich Albert and the World's First Harp Guitar Quartet[fotografía] (2004).

En palabras de Miner (2004), la guitarra de Albert es una Schenk Bogengitarre de 1848, se desconoce la longitud de la escala, pero se tocó como un Terzgitarre (afinado un tercio menor más alto que la guitarra estándar).

Morris (2016) agrega que Buek tocó un Lyra-Terzgitarre con 24 trastes, esta también constaba de varias cuerdas simpáticas. Rensch se muestra con un Quintbassogitarre (afinado un quinto más bajo que una guitarra normal) con una cuerda de bajo extra, sin tensar. Kern sostiene un Wappenformgitarre (un instrumento con forma de mandolina grande) con varias cuerdas de bajo libres, que podrían haber sido afinadas a una escala cromática. Miner (2004) afirma que las guitarras Wappenform o las guitarras de arpa, tienen un cuerpo aproximadamente en forma de un "escudo" y la longitud de la cuerda haría parecer que este instrumento está más cerca de una

escala de *terz* guitar, pero afinada como una guitarra estándar moderna.

Morris (2016) establece que la combinación de estas guitarras se acercó al rango del cuarteto de cuerdas frotadas que también proporciona una variedad de timbres, sonoridades, rangos y colores. Este ensamble inspiró a la conformación de cuartetos de guitarras posteriores. Huber menciona un cuarteto de guitarras activo en Berlín después de 1925, basado en el mismo modelo instrumental de Munich Guitar Quartet.

La influencia del cuarteto de guitarras de Munich fue de gran alcance en toda Alemania y Austria, muchos conjuntos inspirados en ellos aparecieron después de la guerra. Hay indicios que muestran los cuartetos de guitarra activos en Berlín, Viena, Brünn, Stettin, Reichenberg, Stuttgart y Darmstadt. Debido a que buscaban repertorio histórico y contemporáneo, el Cuarteto de Guitarras de Munich motivó la creación de una serie de arreglos y obras originales para el medio. Matthäus Roemer, un estudiante de Albert, produjo composiciones para cuarteto de guitarras después de 1918, al igual que el destacado guitarrista de Munich, Heinz Bischoff. Otros compositores que realizaron obras para el cuarteto de guitarras fueron Markus Schwerdhöfer y Heinrich Scherrer.

El éxito del cuarteto de guitarras de Munich fue en gran medida por la guía musical de Heinrich Albert. Morris (2016) afirma que los años previos a la primera guerra mundial, gracias a la popularidad e incremento de los cuartetos de guitarras en todo el mundo, la historia de este ensamble abarca claramente el siglo XX. El primer conjunto de este tipo, el Munich Guitar Quartet, proporcionó un modelo para la formación de otros cuartetos, inspiró a varios compositores a escribir y hacer arreglos para este nuevo formato, siendo un factor importante en la educación del influyente luthier Hermann.

En palabras de Puerta (2016), Heinrich abandona el cuarteto durante la década de 1920 y

Hermann Hauser ocupa su lugar como primera guitarra del conjunto, al mismo tiempo es considerado como uno de los mejores constructores de guitarras del siglo XX.

El papel clave de Heinrich Albert en el cambio de siglo formó un vínculo entre la tradición de la guitarra del siglo XIX y la escuela española de Tárrega. Su actividad musical, dedicada al cuarteto de guitarras por varios años, preparó el camino para el renacimiento de la guitarra del siglo XX, extendiéndose desde España, pasando por Alemania y Europa Central, para después expandirse por todo el mundo.

Otros cuartetos influyentes en Europa de la década de 1960, fueron Los Romero Wade (2017) afirma que Celedonio Romero (1913-1996) y sus tres hijos, Célin, Pepe y Ángel, ganaron reputación a nivel internacional como el cuarteto de guitarras supremo, también les llamaban “The Royal Family of the Guitar”. Puerta (2016) declara en un artículo publicado por el New York Times, que a nivel mundial Los Romero era el único cuarteto de guitarras clásicas de talla real. Se presentaron internacionalmente en sus más de 50 años de carrera artística, el repertorio que más interpretan es de la música española, música antigua, también incluyendo arreglos de Vivaldi, Bach, entre otros. Actualmente Pepe y Ángel realizan una exitosa carrera como solistas.

En palabras de Morris (2016), el compositor Joaquín Rodrigo escribe el Concierto Andalúz para Cuarteto de guitarras a petición de Celedonio Romero.

Otro importante conjunto es el Prague Guitar Quartet, fundado en el conservatorio de Praga en 1984. Rápidamente se ganó el reconocimiento en el país y en el exterior, inspiró a otros compositores a componer especialmente para este formato. También en los Estados Unidos hay importantes ensambles, uno de ellos son Los Ángeles Guitar Quartet. Puerta (2016) afirma que se establecieron en 1980 en la escuela de música de Thorton de la Universidad de Southern California, bajo la guía de Pepe Romero, originalmente llamados USC Quartet. Otro cuarteto

muy importante de los Estados Unidos es el Buffalo Guitar Quartet. Trotter (1998) afirma que el ensamble se fundó en 1976 por Jeremy Sparks, y tres años más tarde realizó su primer concierto en el famoso Carnegie Hall de New York. Actualmente es reconocido por ser pionero en muchas de las técnicas interpretativas para este ensamble. El grupo ha transcrito más de 200 obras para cuarteto, y principales compositores como Leo Brouwer, Federico moreno, Walter Hartley y Lejaren Hiller, han honrado al cuarteto con arreglos y composiciones especiales.

Así como en Europa y en Estados Unidos, este movimiento de cuarteto de guitarras con importantes autores, también surgió en Latinoamérica, algunos compositores se vieron animados a escribir para este formato, al igual que se conformaron algunos cuartetos de guitarra. Leo Brouwer (Paisaje Cubano con Rumba, Paisaje Cubano con Lluvia, Tocatta), Eduardo Martin (la Trampa, Amores de Oshun, Agua y Mieles), Radamel Natali, entre otros. Dichos autores han hecho un valioso aporte para este formato.

Los cuartetos latinoamericanos destacados son: Cuarteto de Guitarras Ecos (Argentina), Cuarteto In Crescendo (Argentina), Cuarteto de Guitarras de Buenos Aires Argentina, Cuarteto de Guitarras de Brasil, Quarternaglia (Brasil), Cuarteto de Guitarras de Chile, Cuarteto de Guitarras Mosaiko (Chile), Cuarteto de Guitarras Supportato (Bolivia), Cuarteto de Guitarras Cochabamba (Bolivia), Cuarteto de Guitarras Cavata (Perú), Cuarteto de Guitarras Eunoia (Perú), Cuarteto de Guitarras del Uruguay, Cuarteto de Guitarra Contrastes (Ecuador), etc.

Primeros Cuartetos de Guitarra en Colombia

Este movimiento de cuarteto de guitarras también surgió y de forma profesional, en Colombia. A continuación, haremos un recorrido histórico por los principales cuartetos de guitarras del siglo XX y XXI, que han aportado a la música de cámara nacional con esta nueva propuesta de ensamble musical.

Cuartetos de Guitarras en la Colombia de Siglo XX

Cuarteto Espiral

En el año de 1982 nace en Bogotá Colombia, lo que sería el primer cuarteto de guitarras del país, a cargo del guitarrista Ramiro Isaza Mejía. Isaza Mejia (2004) afirma que para la conformación de este ensamble, convocó a tres de sus más avanzados discípulos, que en la actualidad son músicos destacados: Arturo Parra, José Edgar González y Rafael Campo Vives.

El cuarteto Espiral desde sus inicios, ejecutó importantes conciertos en diversos escenarios, también llevó a cabo grabaciones para la radio y la televisión. Realizaron una temporada de conciertos en la fundación de Puyana, en los cuales también contó con la participación de Marta Senn, Álvaro Huertas, Adrián Chamorro, entre otros.

Estos conciertos fueron transmitidos por televisión gracias a la programadora Punch. Todo esto influyó positivamente, se nos abrieron muchas puertas y el cuarteto vivió durante sus siete años de existencia una intensa actividad de conciertos, grabaciones radiales, profesionales y televisivas, no solamente en los programas culturales de la época, sino también con diversas programadoras comerciales, lo cual nos permitió llegar a tener millonario auditorio en varias oportunidades. Pienso que el cuarteto fue un verdadero paradigma para los guitarristas y otros grupos de cámara, siendo además inspirador para agrupaciones musicales que se organizaron en la década de los noventa y que siguen creciendo año tras año. (Isaza Mejia, 2004, pp.75-77).

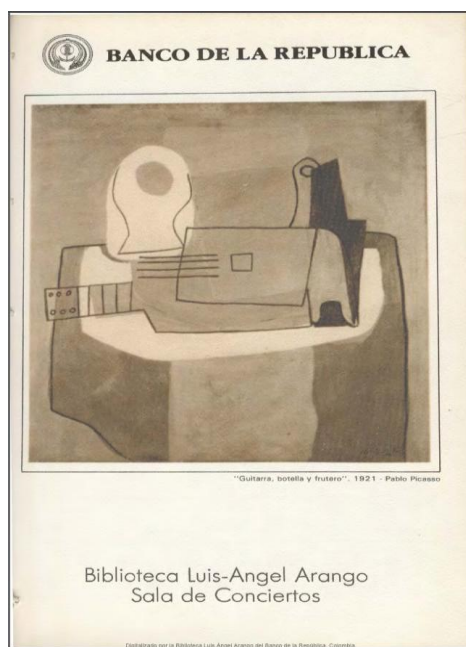
Bermúdez (1985) encargado de la edición del programa de mano que corresponde a un concierto del cuarteto Espiral realizado en Biblioteca Luis-Angel Arango del Banco de la República el 23 de octubre de 1985, Bogotá Colombia, afirma que el cuarteto de guitarras Espiral, se integró a principios del año 1982, siendo la única agrupación conformada a cuatro

guitarras en Colombia, para este tiempo una de las pocas existentes en el mundo. A esto complementa que el cuarteto Espiral.

Ha sido formado con el fin de interpretar, principalmente, música escrita originalmente para cuatro guitarras, la que cada día es más abundante, gracias al interés de importantes compositores universales por esta maravillosa y atractiva combinación. En segundo lugar, el cuarteto aprovecha la música escrita sin ninguna especificación instrumental, caso muy frecuente en el Renacimiento. Interpreta además, arreglos de obras universales afines con la guitarra, de altísima calidad, a condición de que el espíritu de la obra permanezca intacto. (Bermúdez, 1985, p.2).

Figura 14

Portada Programa de Mano Cuarteo Espiral



Tomado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/3345> por

Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía] (1985).

Integrantes del Cuarteto Espiral

Ramiro Isaza Mejía

Fue el director y fundador del cuarteto Espiral, estudio en el Conservatorio de la Universidad Nacional guitarra y teoría con el maestro colombiano Daniel Baquero Michelsen.

Arturo Parra Hernandez

Inició el estudio de la guitarra a la edad de trece años, con Aris Quiroga y cuatro años después con Ramiro Isaza Mejía, y posteriormente integrante-fundador del cuarteto Espiral.

Jose E. Gonzalez Chaves

Nacido en Neiva, Realizó sus estudios musicales en el Centro de Orientación Musical “Francisco Cristancho”, bajo la dirección de Guillermo Rendón, cursando armonía, composición y contrapunto. También fue estudiante de guitarra de Ramiro Isaza Mejía.

Maria Claudia Tamayo

Unica mujer del cuarteto Espiral, Maria Claudia desarrolló su interés musical debido a su temprana formación dentro del ballet flamenco.

A la edad de cinco realizó su primera presentación en el teatro Colón de Bogotá. Estudió solfeo y teoría en el Centro Francisco Cristancho, también, estudió guitarra clásica con Ramiro Isaza Mejía.

Figura 15

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Espiral

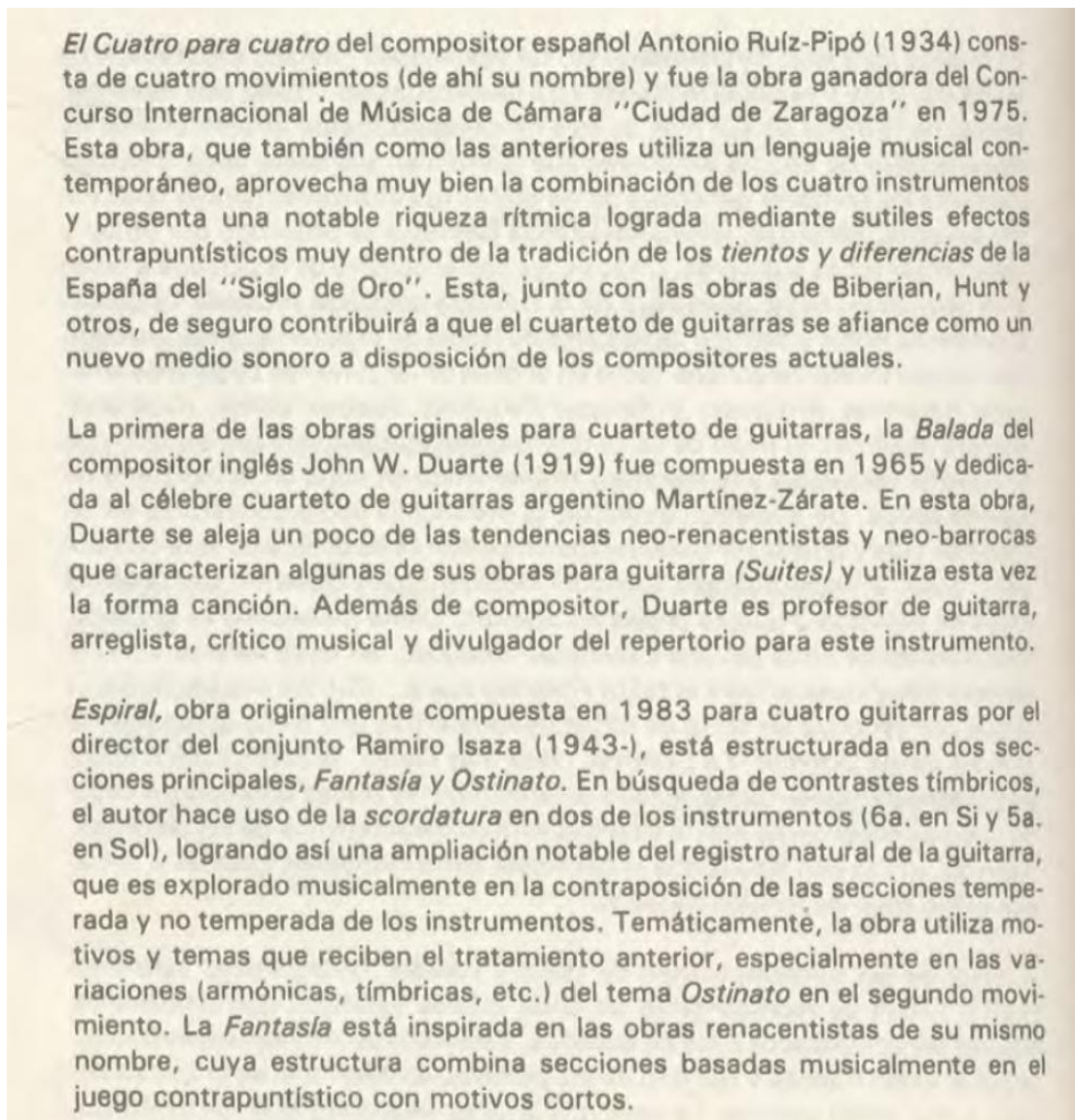


Tomado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/3345> por
(Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía] (1985).

A continuación, una foto con la descripción de obras originalmente escritas para cuarteto de guitarras que interpretó Espiral.

Figura 17

Descripción de Obras Originales Compuestas para el Cuarteto de Guitarras Espiral



Tomado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/3345> por

Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía] (1985).

Cuarteto de Guitarras de Medellín

En palabras Arroyave Jiménez (2015), en el año 1989, profesores de la Universidad de Antioquia encargados del área de guitarra, conformaron lo que sería el segundo cuarteto de guitarras de Colombia, llamado Cuarteto de Guitarras de Medellín, con el objetivo de divulgar la música de cámara compuesta, transcrita y/o arreglada para este formato:

Este cuarteto se consolidó más como una institución que como un grupo de cámara, ya que los miembros no han sido estáticos; con cada cambio generacional de profesores los miembros cambian y aportan nuevos conocimientos y virtudes al grupo. Hay un trabajo discográfico en formato CD que recoge el audio de tres conciertos realizados por el Cuarteto de Guitarras de Medellín entre 1994 y 2002. (Arroyave Jiménez, 2015, p. 57).

Figura 18

Integrantes del Cuarteto de Guitarras de Medellín



Tomado de *La guitarra clásica en Medellín: historia y desarrollo a partir del conservatorio de música de Antioquia* (p.58) por Arroyave Jiménez 2015.

Figura 19

Programación de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras de Medellín

Cuarteto de Guitarras de Medellín	
Concierto Andaluz	
Joaquín Rodrigo	
Teatro Colón	
Orquesta Sinfónica de Colombia	
Director: Dimitriv Manolov	
1- Tempo de Bolero	8:51
2- Adagio	11:40
3- Allegreto	6:26
4- Introducción Y Mambo Caprichoso	15:02
Luis Ochoa	
Para cuarteto de guitarras y orquesta	
(Estreno mundial)	
Teatro Teresa Carreño	
Orquesta Sinfónica Venezuela	
Director: Felipe Izcaray	
5- Aire De Danza	4:20
Jesús Marín	
Tres Bichos Colombianos	
Bernardo Cardona	
6- Mariquitas	3:00
7- Chapolas	3:24
Variaciones Lumière (Tema III: Cartoons)	
Luis Ochoa	
8- Tema III	0:53
9- Variación 2	1:10
10- Variación 3	2:29
11- Paisaje Cubano Con Rumba	8:51
Leo Brouwer	
Cinco Piezas Brasileiras	
Celso Machado	
12- Catira (Bati-sola)	1:24
13- Ciranda (Roda-roda)	2:13
14- Frevo (Isquenta ô pé)	1:28
15- Cantiga (Minar)	3:01
16- Ponteio (Agalopado)	2:36
1 – 3 Concierto en el Teatro Colón, Bogotá, Abril 8 de 1994	
4 – 5 Concierto en el Teatro Teresa Carreño, Caracas, Noviembre 21 del 2002	
6 – 16 Concierto en el auditorio de la Cámara de Comercio, Medellín, Octubre 22 del 2002	
1 – 3	Guitarra 1: Jesús Marín
	Guitarra 2: Alejandro Montoya
	Guitarra 3: Roberto Fernández
	Guitarra 4: Darío Betancur
4 – 16	Guitarra 1: Jesús Marín
	Guitarra 2: Roberto Fernández
	Guitarra 3: Bernardo Cardona
	Guitarra 4: María Teresa Cortés

Tomado de *La guitarra clásica en Medellín: historia y desarrollo a partir del conservatorio de música de Antioquia* (p.58) por Arroyave Jiménez 2015.

En la figura 19 se aprecia el constante cambio de integrantes que tuvo el cuarteto. Para el concierto en el Teatro Colón de Bogotá, abril 8 de 1994, la agrupación la conformaba Jesús Marín, Alejandro Montoya, Roberto Fernández y Darío Betancur. En los conciertos del Teatro Teresa Carreño, Caracas, noviembre 21 de 2002 y en el auditorio de Cámara de Comercio, Medellín, Octubre 22 del 2002, hubo un cambio de dos integrantes en la agrupación, la nueva alineación fue Jesús Marín, Roberto Fernández, Bernardo Cardona y María Teresa Cortés. Se aprecia la aparición femenina en este nuevo formato, que, en el cuarteto Espiral, el perfil femenino cumplió un papel importante en la conformación del primer cuarteto de guitarras de

Colombia.

El Cuarteto de Guitarras de Medellín cumple el rol de pertenecer al segundo cuarteto de guitarras de Colombia en la década de 1980 y 1990.

Cuarteto de Guitarras Equis

Anne Duque (1995) afirma que el cuarteto de guitarras Equis, se conformó en marzo de 1994 con el interés de difundir el repertorio para cuarteto de guitarras, con énfasis en la música contemporánea. Fueron seleccionados para ofrecer un recital en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango con el auspicio del Banco de la República. La agrupación fue integrada por Luis Felipe Álvarez Mesa, Juan Mario Monrroy, Jorge Hernán Posada y Sonia Viteri, destaca el perfil femenino en los cuartetos de guitarras de la década de 1990.

Figura 20

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Equis



Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1496/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (1995).

Figura 21

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Equis

PROGRAMA	
Cuatro danzas <i>Bransle de la Torche</i> <i>Ballet</i> <i>Courante</i> <i>Bransle de la Rayne</i>	MICHAEL PRAETORIUS (1571-1621)
Petite suite op. 128 <i>Prelude</i> <i>Danse</i> <i>Vieille chanson</i> <i>Rythme</i>	FRANZ CONSTANT (1910-)
Valses No. 2 y 4	GILBERT BIBERIAN
INTERMEDIO	
Cuadros de una exposición (selección) <i>Promenade</i> <i>Il vecchio castello</i> <i>Bydlo</i>	MODESTO MOUSSORGSKY (1839-1881)
Viaggio a L'interzona	RODOLFO ACOSTA (1970)
Quejas de amor <i>pasillo</i>	GENTIL MONTAÑA (1942)
Paisaje cubano con lluvia (1984) <i>Tocatta</i>	LEO BROUWER (1939)
Santafé de Bogotá D.C., 10 de julio de 1995	
CONCIERTO No. 31	

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1496/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (1995).

Cuarteto Guitarras en la Colombia del Siglo XXI

Cuarteto de Guitarras Gentil Montaña

El Banco de la República (2002) afirma que este cuarteto se conformó en el año 2000, con el fin de divulgar la música colombiana y universal en un formato diferente, explorando diversas capacidades sonoras y técnicas interpretativas de la guitarra. Sus integrantes son Alexander Parra, Aquizamín García, Manuel Robles y Johan Olaya. En el año 2002 se presentan en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Figura 22

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Gentil Montaña



Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1649/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2002).

Figura 23

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Gentil Montaña

PROGRAMA	
<i>Paisaje cubano con lluvia</i>	LEO BROUWER (1939)
<i>Ocho estampas</i>	FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1982)
<i>Bailando un fandango charro</i>	
<i>Remanso</i>	
<i>La siega</i>	
<i>Fiesta en el pueblo</i>	
<i>Amanecer</i>	
<i>La boda</i>	
<i>Camino del molino</i>	
<i>Juegos infantiles</i>	
<i>Sevilla</i>	ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909) Arreglo: Elías Barreiro
<i>Embrujo</i> (Pasillo)	JORGE CAMARGO SPOLIDORE (1916-1974)
INTERMEDIO	
<i>Así es mi tierra</i> (Bambuco)	GENTIL MONTAÑA (1943)
<i>Pasillo No. 1</i>	ADOLFO MEJÍA (1905-1973) Versión: Fernando León
<i>Candita</i> (Pasillo)	ADOLFO MEJÍA Versión: Fernando León
<i>Pasillo No. 8</i>	GENTIL MONTAÑA
<i>A mis colegas</i> (Bambuco)	VÍCTOR GUERRERO (1888-1956) Arreglo: Andrés Villamil
CONCIERTO No. 33	

3

Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1649/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2002).

Cuarteto de Guitarras Hika

En palabras de (Bernal, 2006), en el marco del programa de Jóvenes Intérpretes del Banco de la República, el Cuarteto de guitarras Hika se conformó a comienzos del año 2002, con el objetivo de compartir y difundir las obras para cuarteto de guitarras que han sido escritas por grandes compositores, sumando repertorio nuevo. Los integrantes del cuarteto de guitarras Hika son Carlos López, Germán Molano, Alexander Ramírez y Augusto Guarín. En el año 2006 se presentan en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Figura 24

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Hika



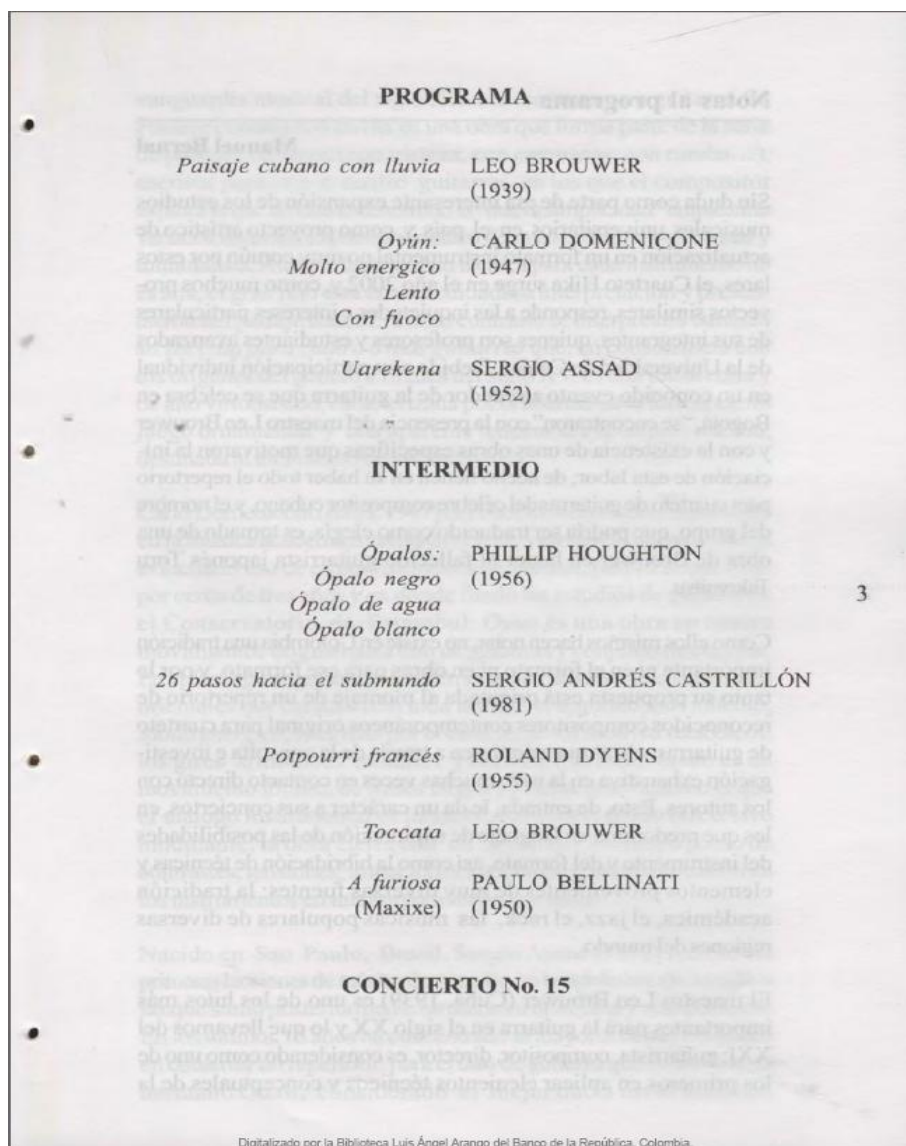
Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1014/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2006).

Figura 25

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Hika



Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1014/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2006).

Cuarteto de Guitarras ASAB

Rdolfo (2004) afirma que el cuarteto ASAB se conformó por estudiantes de la Academia Superior de Artes de Bogotá, iniciando su trabajo en el año 2003 bajo la dirección de Irene Gómez.

Interesados en la búsqueda y difusión de la música contemporánea colombiana y Latinoamericana. Los principales integrantes son Rubén Darío Gómez, Juan Eulogio Mesa, Daniel Andrés Forero y Germán David Molano. En el año 2004 se presentan en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Figura 26

Integrantes del Cuarteto de Guitarras ASAB



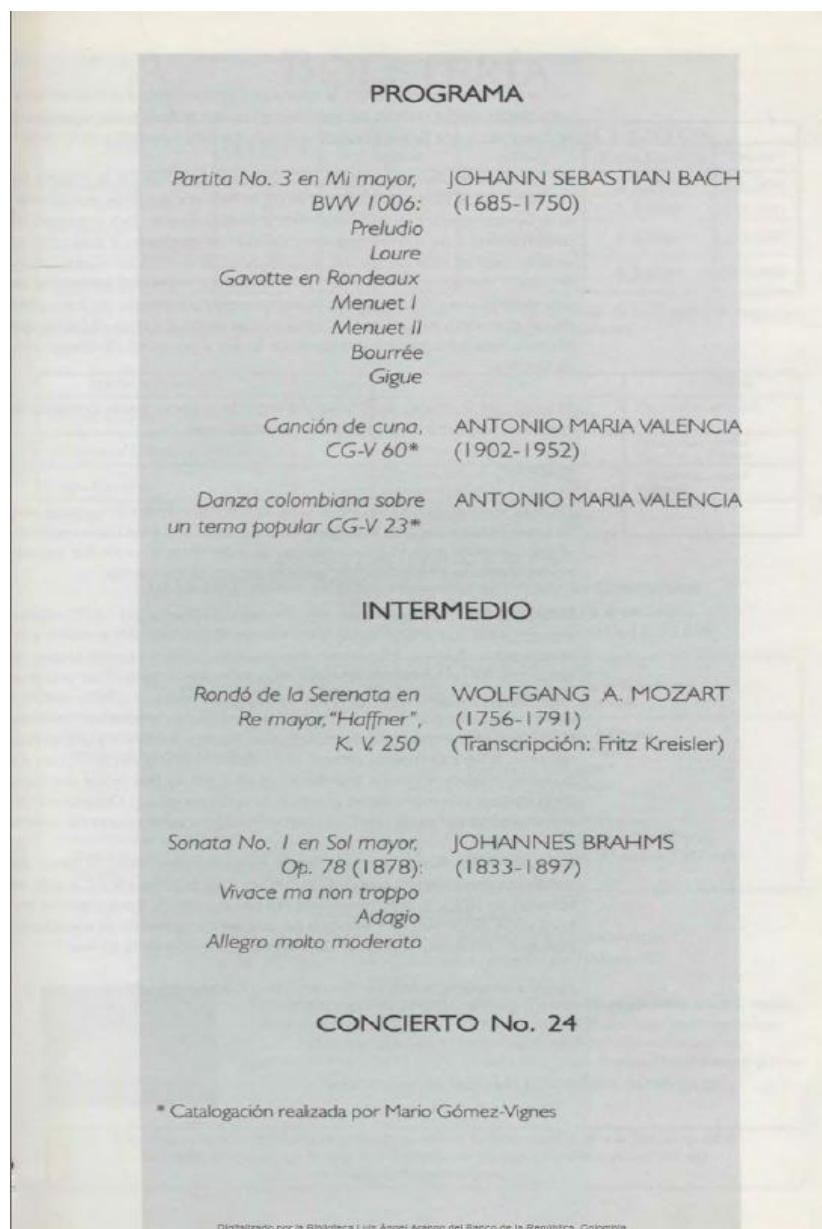
Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1580/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2004).

Figura 27

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras ASAB



Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1580/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2004).

Cuarteto de Guitarras 90210

(Anne Duque, Banco de la República, 2005) Afirma que el cuarteto de guitarras 90210 se conformó en agosto del 2003 por estudiantes del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia, con el fin un iniciar una nueva propuesta de música de cámara, incluyendo repertorio de Astor Piazzolla, Luis A. Calvo, Piotr. I. Tchaikovski y Federico Moreno Torroba. En el año 2005 se presentan en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Los integrantes son Juan Felipe Ávila, José Andrés Casallas, Jean Carlo Espíndola y Juan Carlos Piñeros.

Figura 28

Integrantes del Cuarteto de Guitarras 90210



Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1580/rec/1> por Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía] (2004).

Figura 29

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras 90210

PROGRAMA	
<i>Acerca del cielo, el aire y la sonrisa, para octeto de guitarras (1979); La ciudad de las mil cuerdas Fantasía de los ecos</i>	LEO BROUWER (1939)
<i>Malvaloca (Danza)</i>	LUIS A. CALVO (1884-1945) Arreglo: Manuel Robles
<i>Fuga y misterio</i>	ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992) Arreglo de Juan Felipe Ávila
<i>Estampas, para seis guitarras: Bailando un fandango charro Remanso La siega Fiesta en el pueblo Amanecer La boda Camino al molino Juegos infantiles</i>	FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1982)
3	
INTERMEDIO	
<i>Suite Cascanueces, Op. 71a (1882): Obertura miniatura Marcha Dance de las hadas Danza rusa "Trépak" Danza árabe Danza china Danza de los mirlitones Valse de las flores</i>	PIOTR I. CHAIKOVSKI (1840-1893) Arreglo: Andrew York
CONCIERTO No. 67	
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.	

Tomado de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1202/rec/1> por Biblioteca Luis

Ángel Arango [Fotografía] (2005).

Cuarteto de Guitarras Atemporánea

El Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (2018) en la reseña de programación del concierto del cuarteto Atemporánea, establece que este ensamble se fundó en el año 2003 por músicos de la ASAB, enfocados en el repertorio contemporáneo latinoamericano escrito originalmente para cuarteto de guitarras, logrando la difusión de la música de compositores actuales, explorando posibilidades tímbricas, sonoras y conceptuales que permite un cuarteto de guitarras, los integrantes del ensamble son Daniel Forero, León Salcedo, Carolina Ruiz y Ramón Ayala. En el año 2018 se presentan en el teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

Figura 30

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Atemporánea



Tomado de: <https://www.teatromayor.org/evento/musica/cuarteto-de-guitarras-atemporanea-musica-colombiana-para-guitarras-ciclo-musica-de?function=1669> por (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo [Fotografía] (2018).

Figura 31

Programa de Obras Interpretadas por el Cuarteto de Guitarras Atemporánea

Programa

Damián Ponce de León (1980)

Riesgos y ventajas de la confianza inversionista (2015) (Dedicada a Atemporánea)

Álvaro Herrán Contreras (1987)

Quatuor No. 1 (2013)

Juan Camilo Vásquez (1984)

Obra encargada para estreno para cuarteto de guitarras y electrónica

Juan Calderón (1980)

Rising (2014)

- Rising
- Roads Taken
- Evolution

Rubén Darío Gómez (1979)

Jiná (2008)

- Cuadro con pájaros (introspección)
- Cuadro con trazos de bullerengue
- Cuadro con trazos de bambuco
- Cuadro con trazos de merengue carranguero

Luis Fernando Sánchez Gooding (1982)

Fibras entrecruzadas (2015)

(Dedicada a Atemporánea)

Conversatorio Cuarteto de guitarras Atemporánea

Martes 29 de mayo, 7 p.m.

Sala A de la Biblioteca Julio Mario Santo Domingo

Tomado de: <https://www.teatromayor.org/evento/musica/cuarteto-de-guitarras-atemporanea-musica-colombiana-para-guitarras-ciclo-musica-de?function=1669> por Teatro

Mayor Julio Mario Santo Domingo (2018).

Los cuartetos de guitarras mencionados han sido los principales y pioneros que dieron inicio e influenciaron al nacimiento de nuevos ensambles, entre estos se encuentran el Cuarteto de Guitarras Resonancias (2005), Cuarteto de Guitarras Silvio Martínez (2008), entre otros.

Para Cortes (2004), una importante propuesta fue el Quinteto Mate en el 2002, se conformó por un cuarteto de guitarras más un piano, dando el nacimiento nuevas combinaciones

del cuarteto de guitarras en Colombia.

La lista de compositores para cuarteto de guitarras en la actualidad es amplia, cada uno aporta de forma diferente al repertorio para este formato. Los compositores colombianos para cuarteto de guitarras finales del siglo XX y principio del XXI, se inclinan hacia la elaboración de la Música Andina Colombiana; y realizan adaptaciones del repertorio universal de compositores como Bach, Mozart.

En la actualidad encontramos músicos destacados como Andrés Villamil con su obra Suite Andina inspirada en los llanos orientales escrita para este formato, de carácter orquestal. El compositor caleño Gustavo Niño realiza obras por encargo para cuarteto de guitarras, ha explorado nuevos timbres, recursos sonoros, digitaciones y diferentes colores que a la hora de interpretar en un cuarteto de guitarras produce una sonoridad diferente.

Camilo Marín ha explorado la transcripción de canciones populares, en este caso la canción Sin Sentimiento del Grupo Niche, que fue adaptada para el cuarteto de guitarras Ébano, explorando nuevos timbres y rítmica Afro-Cubana. Son muchos los compositores que por medio de adaptaciones y composiciones aportan cada vez más a este ensamble y otros formatos como lo es la orquesta de guitarras, un ejemplo son las adaptaciones de Jeffrey Cuesta Cardona de música del Pacífico sur colombiano (Currulao) y las adaptaciones de Fabio Salazar Orozco de ritmos del Atlántico (Porro y la Cumbia) para la Orquesta Juvenil de Guitarras de Cali a cargo de Laura Velázquez.

Primeros Cuartetos de Guitarras en el Valle del Cauca

Este movimiento de los cuartetos de guitarras aún es un campo virgen a nivel profesional. Haciendo un recorrido investigativo, podemos mencionar que los únicos cuartetos de guitarras en el Valle del Cauca son Cali Cuarteto, Entre Cuerdas y Ébano Cuarteto.

Cali Cuarteto

Según la Universidad del Norte (s.f.) nace en Santiago de Cali en el mes de abril de 2013, con la visión de explorar la versatilidad de la guitarra, abarcando ritmos de herencia española, música contemporánea y ritmos folclóricos de Latinoamérica y Colombia. Los integrantes del cuarteto son Andrés Correa Martínez, Luis Miguel Torres, Diego Felipe Daza Pulecio y Felipe Montaña Rincón.

Figura 32

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Cali Cuarteto



Tomado de: <https://www.uninorte.edu.co/web/departamento-de-musica/cali-cuarteto> por
Universidad del Norte [fotografía] (2016).

Figura 33*Programa de Obras Interpretadas por Cali Cuarteto*

CALI CUARTETO	
MARTES 8 DE NOVIEMBRE 6:30 P.M. AUDITORIO UNIVERSIDAD DEL NORTE	
Estampas - Bailando un Fandango Charro - Remanso - La Siega - Fiesta en el Pueblo - Amanecer - La Boda - Camino de Molino - Juegos Infantiles	Federico M. Torroba (1981 - 1982)
Acrílicos en el Espacio	Eduardo Martín - Cuba (1956-)
Suite Campesina - El gallo Mañanero - Aguacero en el Valle - Los cuentos de mi papito - Vals para don Antonio Pequeña Suite para Gentil Montaña - Torbellino de La Abuela - Serenata en Pasillo - Cañita de los Ocobos	Gustavo Niño - Colombia (1973-)
Danza non Danza Rafa	Reentko Alemania (1979-)
Bambuquísimo	León Cardona - Colombia (1927-)

Tomado de: <https://www.uninorte.edu.co/web/departamento-de-musica/cali-cuarteto> por

Universidad del Norte [fotografía] (2016).

Cuarteto Entre Cuerdas

Universidad del Valle (2015) afirma que el cuarteto Entre Cuerdas de la Universidad del Valle sede Buga, nace en abril de 2015, bajo la dirección e iniciativa de Fabio Salazar Orozco, con el fin de potenciar el proceso musical de la Universidad. Este ensamble abarca diferentes géneros de la música clásica y latinoamericana, por medio de la exploración tímbrica que ofrecen

estos instrumentos de cuerda.

En el mes de agosto de 2015, participan en el Primer Encuentro de Guitarras de Colombia organizado por la Fundación Comunidad Guitarrística de Colombia. También han participado en las clases magistrales del Banco de la República en la Semana de la Guitarra, recibiendo tutoría de European Guitar Quartet y de Pavel Steidl.

Los integrantes del Cuarteto Entre Cuerdas son Fabio Salazar Orozco, Jaime Andrés Ruiz García, Dany Orozco Serna y Angie Coral Acosta. En su repertorio se encuentran obras de Astor Piazzolla, J.S. Bach, Eduardo Martin, Jaime Romero.

Figura 34

Integrantes del Cuarteto de Guitarras Entre Cuerdas



Tomado de: <https://www.univalle.edu.co/lo-que-pasa-en-la-u/concierto-de-guitarras-de-univalle-buga> por Universidad del Valle [fotografía] (2015).

Cuarteto Ébano

Salazar Orozco (2018) afirma que Ébano Cuarteto nace en junio del 2017 bajo su iniciativa, con el fin de promover los grupos de cámara en la Universidad del Valle sede Buga. Este ensamble abarca diferentes géneros de música latinoamericana y clásica, explorando aspectos tímbricos del instrumento para favorecer al formato. El conjunto difunde arreglos y obras propias y de compositores nacionales.

Los integrantes de Ébano Cuarteto son Fabio Salazar Orozco, Giancarlo Morera, Gabriela Aedo y Camilo Marín.

Figura 35

Integrantes de Ébano Cuarteto



Tomado de: <https://www.facebook.com/fabio.salazarorozco/posts/10156210740383192>

por Salazar Orozco, [fotografía] (2018).

Figura 36

Programa de Obras Interpretadas por Ébano Cuarteto

Programa:

<i>La flor de la canela</i>	Chabuca Granda
<i>A don Agustín Bardi</i>	Arreglo: Camilo Marín
<i>Azul</i>	Horacio salgan
<i>Homenaje a Niche</i>	Arreglo: Hernán Lozano
<i>Taquito Militar</i>	Fabio Salazar Orozco
<i>Milonga de mis amores</i>	Jairo Varela
	Arreglo: Camilo Marín
	Mariano Mores
	Arreglo: Fabio Salazar Orozco
	Pedro Laurenz
	Arreglo: Fabio Salazar Orozco

Tomado de: <https://www.facebook.com/fabio.salazarorozco/posts/10156210740383192>

por Salazar Orozco, [fotografía] (2018).

En el Valle de Cauca este movimiento de los cuartetos de guitarra no es muy fuerte. Hasta el día de hoy solo se pudo comprobar tres cuartetos de guitarra a nivel profesional, esto es debido a la poca difusión o interés por partes de las universidades, conservatorios e institutos de la región. De otro modo no se puede descartar la opción que en estas instituciones del departamento existan cuartetos de guitarras para el desarrollo académico interno de cada institución como el cuarteto de guitarras Conjunto de Guitarras de la Universidad de los Andes. Sin embargo, no se consolidan a nivel profesional como proyecto, de este modo se afirma que estos conjuntos que nacen para actividades institucionales se disuelven una vez finalizada la actividad.

A continuación, se presenta el listado general de los cuartetos de guitarra en Colombia.

Tabla 1*Listado General de los Cuartetos de Guitarra en Colombia*

No.	Nombre	No.	Nombre	No.	Nombre
1	Espiral	11	Cali Cuarteto	21	Sincretismo
2	Cuarteto de Guitarras de Medellín	12	Ébano	22	Playback
3	Equis	13	Entre Cuerdas	23	Zamar
4	Gentil Montaña	14	Cuarteto Colombiano de Guitarras	24	Maogani
5	Hika	15	Cordam	25	Chilacoa
6	ASAB	16	Contratiempo	26	Cuarteto de Guitarras Docentes de la Universidad Pedagógica
7	Atemporánea	17	Cuarteto de Guitarras de Barranquilla	27	Cuarteto de Guitarras Universidad de Caldas
8	90210	18	Conjunto de Guitarras	28	Re-encordando
9	Resonancias	19	A-Típico	29	QUI74R
10	Silvio Martínez	20	Cuarteto de Guitarras de Bogotá	30	Quinteto Mate (cuatro guitarras y piano)

Nota: Lista general de los cuartetos de guitarra de Colombia consolidados profesionalmente, conformados por estudiantes y docentes de las diferentes universidades y conservatorios del país.

Fuente: Elaboración propia.

Capítulo 2: Estética Creativa de Compositores Guitarristas y no Guitarristas

En este segundo capítulo se abordarán las diferentes técnicas interpretativas que han utilizado algunos compositores guitarristas y no guitarristas para este instrumento, identificándolas por medio de sus composiciones y así recopilarlas para el trabajo creativo que se va a realizar.

Técnicas de Orquestación en Adaptaciones y/o Composiciones de Compositores no Guitarristas para Guitarra.

Niccolo Paganini (1782-1840)

Viglietti (1973) afirma que Paganini fue compositor, violinista y guitarrista italiano, heredó el gusto por la guitarra gracias a su padre que fue un modesto obrero y apasionado cultor de la guitarra, añadiendo que el primer maestro de violín de Niccolo era guitarrista, Alessandro Rolla. Entre las anécdotas más famosas del genovés; por culpa de una mujer aficionada a la guitarra, Paganini dejó de tocar violín por tres o cuatro años para dedicarse al estudio de este instrumento. Samper Arbeláez (2013) añade que aquella mujer pertenecía a la aristocracia francesa y entre ellos dos hubo un romance, por tal motivo Paganini escribió obras dedicadas para esa dama. Viglietti (1973) comenta, “Para estimular mi fantasía en la composición, y por concretar mejor la armonía que no puedo obtener en el violín” (p. 90). Para el genovés la guitarra es considerada un complemento del violín, en sentido armónico y compositivo.

Paganini pese a su proverbial avaricia, regaló su guitarra a Héctor Berlioz. Según Viglietti (1973):

En The Guitar Review de 1950 hay una fotografía de tres personas con sendas guitarras: Andrés Verdier, presidente de la sociedad Les Amis de la Guitare –de París- tiene en sus manos la de Paganini, la más sobria de las tres; otro la de Carulli, muy adornada en los

bordes de la tapa armónica y en torno a la boca con muchos ribetes de marquetería; y un tercero la que fuera de Mademoiselle de Nantes, hija de Luis XIV, con aros adornados con tres o cuatro filetes. (p. 91).

Viglietti (1973) afirma que debido al buen talento compositivo de Paganini, compositores como Schuman, Liszt y Brahms se interesaron por las obras del genovés. Adaptaron estas obras para después interpretarlas en el piano. En palabras de Ramos Altamira (2005), Paganini compuso más de 100 piezas para guitarra solista, entre las composiciones destacadas se encuentran su Sonatas. Un dato curioso es que iba a realizar una gira a dúo con su amigo Legnani, llamado como el Paganini de la guitarra, por su virtuosismo.

Samper Arbeláez (2013) complementa que Paganini escribió obras para guitarra y violín en donde la guitarra es el instrumento principal y el violín cumple el rol de acompañante, como la Grande Sonate for Guitar and Violin.

Para identificar y comprender las técnicas compositivas e interpretativas empleadas en la guitarra por Niccolò Paganini, se analizaron las 37 sonatas para guitarra solista, que por medio de pequeños fragmentos de las diferentes sonatas, se comprenderán algunas de las técnicas empleadas por Paganini. Estos recursos compositivos fueron influencia de la música de cámara de los cuartetos de cuerda frotada, por tal motivo intentaba plasmar aquellos recursos en la guitarra solista.

Paganini componía para cuartetos de cuerda, comprendía el rol y funcionalidad de cada instrumento. Gazzelloni (1987) Editó y recopiló las 37 sonatas para guitarra de Niccolò Paganini, por tal motivo la usaremos en este trabajo.

Para iniciar, se aclara que Paganini se encuentra en el periodo de transición al romanticismo, por tal motivo encontraremos recursos del periodo clásico.

Bajo Alberti

Consiste en acompañar la melodía por medio de acordes quebrados o arpegiados.

(Música en México, 2015)

Figura 37

Ejemplo de Bajo Alberti



Tomado de: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-el-bajo-de-alberti/> por

Música en México [fotografía] (2015).

Figura 38

Sonata 3 Bajo Alberti

Sonata N. 3
[Minuetto]

3

5

7

1.

2.

Nota: El bajo Alberti se encuentra en el compás 1 - 6. Tomado de *Niccolo Paganini 37*

Sonate per chitarra (p.5) por Gazzelloni, 1987.

Figura 39

Sonata 8 Bajo Alberti

Sonata N. 8
Minuetto

3

Nota: El bajo Alberti se encuentra en el compás 2 - 3. Tomado de Niccolo Paganini 37

Sonate per chitarra (p.15) por Gazzelloni, 1987.

Figura 40*Sonata 13 Bajo Alberti*

Nota: El bajo Alberti se encuentra en el compás 1 – 8, 9 – 3 y del 13 – 20. Tomado de

Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra (p.26) por Gazzelloni, 1987.

Trémolo

Según Villanueva (2006) el trémolo es un diseño rítmico del periodo romántico, que consiste en la repetición de una misma nota. Produce un efecto que es usado por los instrumentos de púa o plectro como la mandolina, bandurria, entre otros. Este efecto se puede presentar en la soprano, contralto, tenor o bajo.

Figura 41

Trémolo



Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=XY_bKdGn1z8 por Alfredo (2016).

Figura 42

Sonata 4 Trémolo



Tomado Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.7) por Gazzelloni, 1987.

Figura 43*Sonata 35 Trémolo*

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata 35 Trémolo". It consists of five staves of music, each beginning with a measure number: 7, 9, 11, 13, and 15. The music is written in a single melodic line on a five-line staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are also rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth staff.

Nota: El trémolo en el bajo se encuentra en el compás 9 y 11. Tomado de *Niccolo*

Paganini 37 Sonate per chitarra (p.66) por Gazzelloni, 1987.

Figura 44*Sonata 37 Trémolo*

Nota: El trémolo en la soprano se encuentra en el compás 13 - 14. Tomado de *Niccolo*

Paganini 37 Sonate per chitarra (p.70) por Gazzelloni, 1987.

Bordones

Para Latham (2001) los bordones son el acompañamiento grave por una nota pedal o que realiza un movimiento repetitivo o intermitente, por medio de una cuerda, tubo, voz, entre otros.

Figura 45*Sonata 1 Bordones en el Bajo*

Nota: Los bordones en el bajo se encuentran en el compás 9 - 10. Tomado de *Niccolo*

Paganini 37 Sonate per chitarra (p.1) por Gazzelloni, 1987.

Figura 46*Sonata 2 Bordones en el Bajo*

Nota: Los bordones en el bajo se encuentran en el compás 9 - 12. Tomado de *Niccolo*

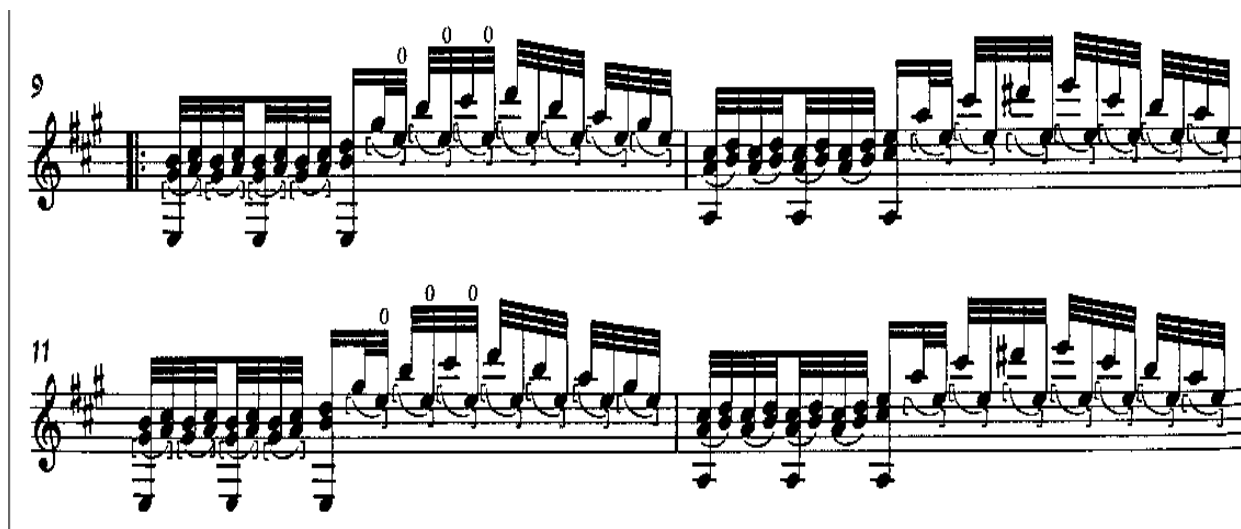
Paganini 37 Sonate per chitarra (p.3) por Gazzelloni, 1987.

Ligaduras

Latham (2001) afirma que las ligaduras se originan en la notación neumática del canto llano, donde una misma ligadura agrupaba dos o más notas cantadas con una sola sílaba del texto. En la guitarra clásica la llamamos Pull Off (hacia atrás) Hammer On (hacia adelante). Para producir este efecto tocamos la primer nota pulsada, las otras suenan usando el recurso de pull off o hammer on.

Figura 47

Sonata 34 Ligadura de dos notas Hammer On y Pull Off



Nota: La ligadura hammer se encuentra por intervalo de tercera en el compás 9, 10, 11 y 12 del primer tiempo. La ligadura pull off se encuentra en el compás 9, 10, 11, y 12 del segundo y tercer tiempo. Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.65) por Gazzelloni, 1987.

Figura 48

Sonata 37 Ligadura de Tres Notas Pull Off

The image displays a musical score for measures 9 through 12 of Sonata 37. The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 is marked with a '9' and a repeat sign. Measures 10, 11, and 12 are marked with '10', '11', and '12' respectively. Each measure contains a complex rhythmic pattern featuring triplets of eighth notes, indicated by a '3' in a box above the first note of each triplet. The notes are connected by horizontal lines, suggesting a pull-off or legato technique. The bass line consists of single eighth notes. The overall tempo and style are indicated by the key signature and the specific notation used.

Nota: La ligadura de tres notas se encuentra en el compás 9 - 12. Tomado de *Niccolo*

Paganini 37 Sonate per chitarra (p.70) por Gazzelloni, 1987.

Melodía Armonizada por Intervalo de Terceras

Latham (2001) expone que un intervalo es la distancia que hay entre dos notas. Para este ejemplo veremos la melodía principal acompañada por el intervalo de tercera.

Figura 49

Sonata 2 Melodía Acompañada por Intervalo de Tercera

Nota: La armonización de la melodía por intervalo de tercera inicia en el cuarto tiempo del compás 45 y se prolonga en los compases 46 - 48. Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.4) por Gazzelloni, 1987.

Figura 50

Sonata 35 Melodía Acompañada por Intervalo de Tercera

The image displays a musical score for a guitar sonata. It consists of five staves of music, each beginning with a measure number: 7, 9, 11, 13, and 15. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is accompanied by a third interval. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and musical notes.

Nota: La armonización de la melodía por intervalo de tercera inicia en el segundo tiempo del compás 10 y 12. Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.66) por Gazzelloni, 1987.

Figura 51*Sonata 3 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima*

Nota: La armonización de la melodía por intervalo de décima inicia en el compás 26 - 32.

Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.6) por Gazzelloni, 1987.

Figura 52*Sonata 5 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima*

Nota: La armonización de la melodía por intervalo de décima inicia en el compás 18 y 19.

Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.9) por Gazzelloni, 1987.

Figura 53

Sonata 25 Melodía Acompañada por Intervalo de Décima



Nota: La armonización de la melodía por intervalo de décima se observa en el compás 14 y 16.

Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.49) por Gazzelloni, 1987.

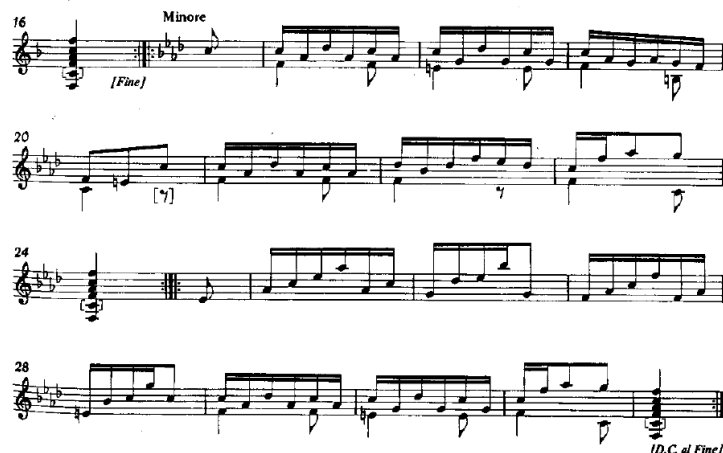
Efecto Arpegiado

Según Latham (2001) indica tocar el arpa, es decir tocar las notas por separado de un acorde, arpeggiar a la manera de arpa, puede ser de grave a agudo o viceversa. Este efecto es comúnmente usado en instrumentos de cuerda y teclado. Para el caso de la guitarra se usa con los dedos pulgar, índice, medio y anular o viceversa, también se crea este efecto con el dedo índice barriendo o deslizando sobre las cuerdas.

Figura 54*Sonata 35 Efecto Arpeggio Arpa*

Nota: Este efecto arpa es usado únicamente con el dedo índice barriendo desde la primera cuerda hasta la cuarta cuerda. Compás 16. Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.66) por Gazzelloni, 1987.

Niccolo Paganini destaca que en sus composiciones para guitarra usaba tonalidades poco comunes escritas para este instrumento, como es el caso del segundo movimiento de su Sonata 14 escrita en fa menor.

Figura 55*Segundo Movimiento de la Sonata 14 en Fa menor*

Tomado de *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.28) por Gazzelloni, 1987.

Paganini en su Sonata 21 para guitarra, emplea la estética virtuosa del violín, cargado de pasajes rápidos por medio de escalas comúnmente usadas en sus obras para violín, un ejemplo de esto es capricho 24 con sus 11 variaciones, en la guitarra incluye acordes y bajos.

Figura 56

Sonata 21 Estética del Violín Aplicado en la Guitarra

Sonata N. 21
Minuetto

Tomado de *Niccolò Paganini 37 Sonate per chitarra* (p.41) por Gazzelloni, 1987.

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)

Grajales Hernández (2010) expone que Villa-Lobos fue un compositor brasileiro nacido en Rio de Janeiro, constituyó uno de los principales puntos de referencia en el repertorio para guitarra del siglo XX. Padilla Pinto (2016) añade que el padre de Villa-Lobos, Raúl Villa-Lobos, le enseñó a tocar el clarinete y el violoncelo. Incentivó en aquel joven el amor por la música, por lo tanto, creció con fuerte inclinación por la música popular del Brasil, específicamente hacia los Choros, que más tarde lo llevó a investigar y adentrarse en las agrupaciones tradicionales de este género.

Las visitas que realizaba frecuentemente a las agrupaciones tradicionales, lo alejaron de la música académica, lo cual marca en su técnica compositiva rasgos particulares que difieren de otros compositores. Santos (como se citó en Grajales Hernández, 2010) afirma textualmente palabras de Andrés Segovia después de un encuentro con Villa-Lobos.

A pesar de su incapacidad para continuar, los pocos compases que tocó fueron suficientes para revelar, primero, que aquel “mal intérprete” era un gran músico, pues los acordes que logró producir encerraban disonancias fascinantes, los fragmentos melódicos poseían originalidad, los ritmos eran nuevos e incisivos y hasta la digitación era ingeniosa; segundo, que él era un verdadero amante de la guitarra. En el calor de aquel sentimiento, nació entre nosotros una sólida amistad. Hoy el mundo de la música reconoce que la contribución de este genio para el repertorio guitarrístico, constituyó una bendición tanto para el instrumento como para mí. (p. 4).

Villa-Lobos conocía la técnica de la guitarra a través de las obras de Ferdinando Carulli, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani y Napoleón Coste, por tal motivo, esto permitió la exploración en la guitarra libremente para llegar a nuevas posibilidades

técnicas y expresivas.

Grajales Hernández (2010) asegura que la tradición del choro gozó de gran popularidad en Brasil, entre 1870 y 1920, es considerado el primer gran género de la música brasileña. La interpretación del choro nace de un acompañamiento y melodía pautada, pero los intérpretes realizan improvisaciones libres con instrumentos tradicionales del Brasil, donde cada intérprete demuestra sus habilidades de creación, en donde el ritmo prima y es enseñado por tradición oral, por tal motivo no se puede plasmar con exactitud en la partitura, ya que tienen retardos e intenciones características de la música urbana del Brasil.

La estética de este género brasileiro son los cromatismos o notas accidentales que conducen la armonía musical, en otras ocasiones sirven para darle efectos sonoros a los acordes; estos no serían considerados extensiones del acorde, son sólo notas de color.

El uso de ritmos africanos aportó: figuras rítmicas sincopadas, acompañamientos sencillos basados en acordes primarios, el empleo de estrofas y estribillos, grandes saltos en la melodía dando un carácter lírico romántico, al género brasileiro. La armonía está basada en modelos europeos, pero con sabor brasileiro, con tendencia hacia el cromatismo dentro de un contexto tonal, como en un contrapunto, su estructura es A-B-A-C-A.

Para recopilar algunas de las técnicas compositivas e interpretativas empleadas por Villa-Lobos, se analizó la Suite Popular Brasileira, que recopila danzas europeas de música de salón, pero con la estética del Brasil ya mencionados anteriormente. Esta suite consta de cuatro movimientos influenciados por el Choro, Mazurca-Choro, Schottish-Choro, Valsa-Choro y Gavotta-Choro, las tres primeras bajo la forma tradicional A-B-A-C-A y la última (Gavotta-Choro) emplea una rítmica Afro-Brasileira en donde la melodía y armonía hacen parte de esta rítmica que en la actualidad se conoce como el nombre Chord Melody. Esto no sucede

estrictamente en toda la Gavota-Choro, hay momentos en donde se encuentra ese lirismo romántico y también pequeños movimientos libres en la melodía, pero lo que más predomina es el Chord Melody a ritmo Afro-Brasileiro. Las técnicas compositivas e interpretativas son:

Cromatismo

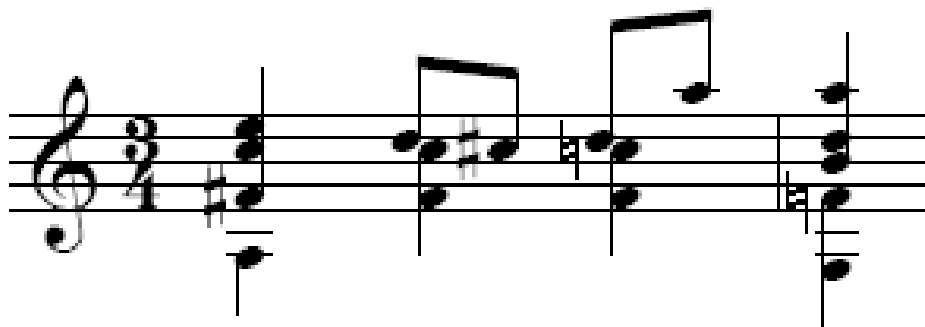
Es el movimiento de dos o más notas por semitonos.

Figura 57

Mazurka-Choro Compás 4

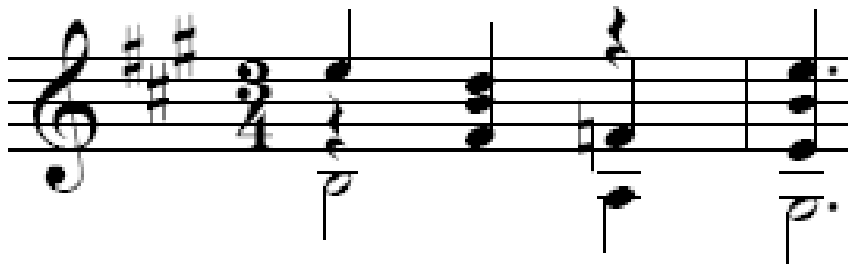


Tomado de *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira* (p.3) por Pavanelli, 2002.

Figura 58*Mazurka-Choro Compás 15-16*

Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.13) Grajales Hernández, 2010.

Figura 59*Mazurka-Choro Compás 28-29*

Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.13) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 60*Schottish-Choro*

c. 5-6



c. 7-8



cc. 12-13



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.15) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 61*Schottish-Choro*

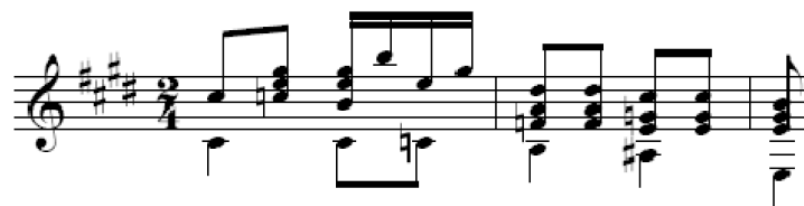
cc. 24



cc. 29-30

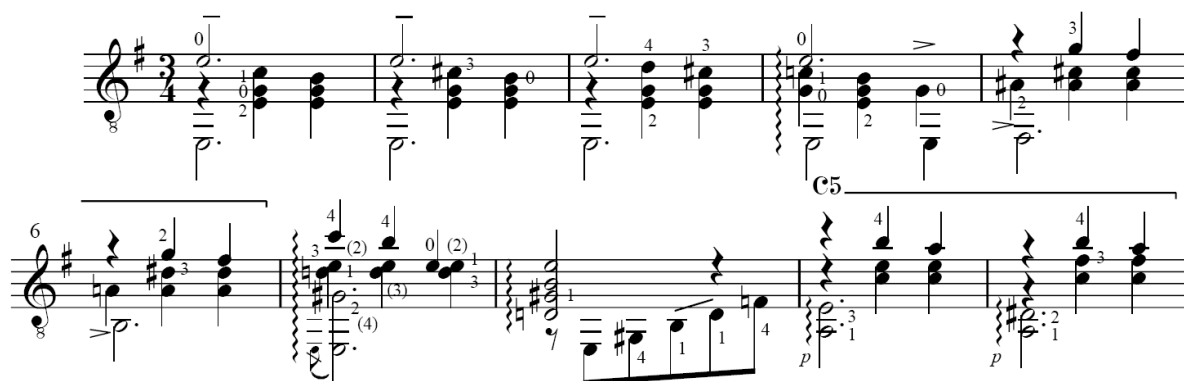


cc. 48-50



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.16) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 62*Valsa-Choro*

Tomado de *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira* (p.12) por Pavanelli, 2002.

Figura 63*Valsa-Choro*

cc. 46-47



c. 100



cc. 105-112



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.20) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 64*Gavota-Choro Compás 8-9*

Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.22) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 65*Gavota-Choro Compás 16-17*

Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.22) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 66*Chorinho Compás 1-4*

Tomado de *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira* (p.19) por Pavanelli, 2002.

Lirismo Romántico

Hace referencia a los saltos grandes en la melodía, comúnmente por intervalo de sexta y séptima.

Figura 67

Mazurka Choro

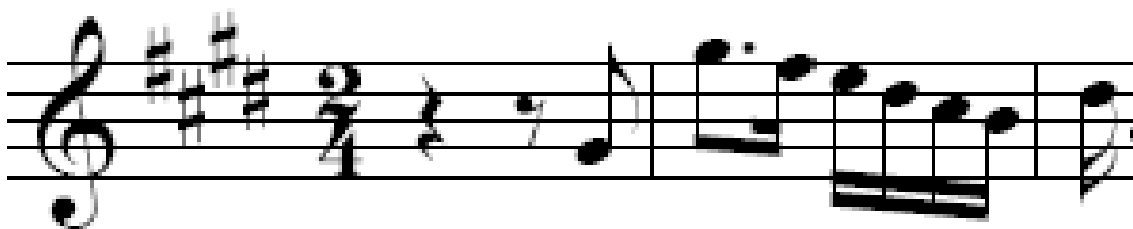


Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.14) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 68

Schottish-Choro



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.17) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 69*Valsa-Choro*

cc. 39-42



cc. 105-107



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.21) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 70*Gavota-Choro*

cc. 13-15 parte A



cc. 90-91 parte C

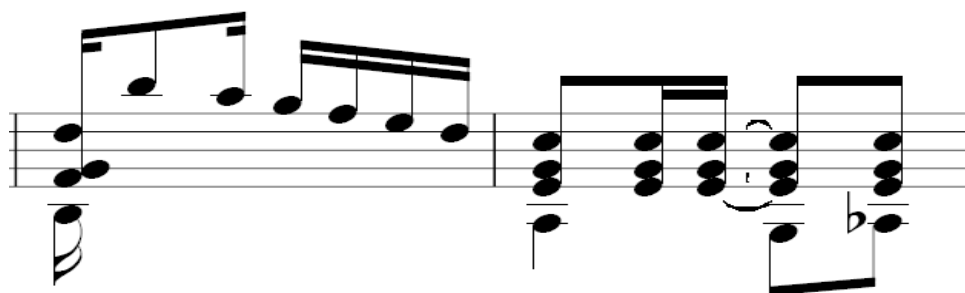


cc. 93-94 parte C



Tomado de *El Choro y la Suíte Popular Brasileira: Reflejo de la Tradición en Heitor*

Villa-Lobos (p.23) por Grajales Hernández, 2010.

Figura 71*Chorinho Compás 8-9*

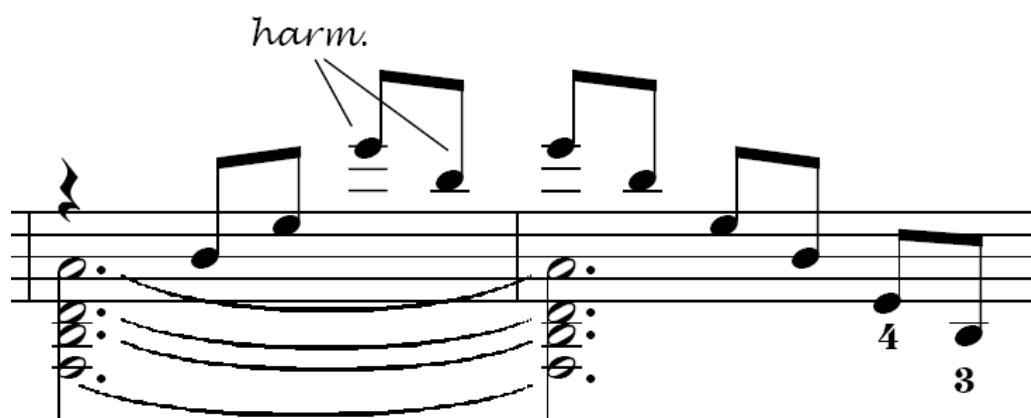
Tomado de *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira* (p.19) por Pavanelli, 2002.

Armónicos

Es un recurso muy usado en los instrumentos de cuerda, existe el armónico natural que produce un sonido sin necesidad de unir la cuerda con el diapasón. Por otro lado, están los artificiales, que son producidos por la división de la cuerda por la mitad.

Figura 72

Mazurka Choro



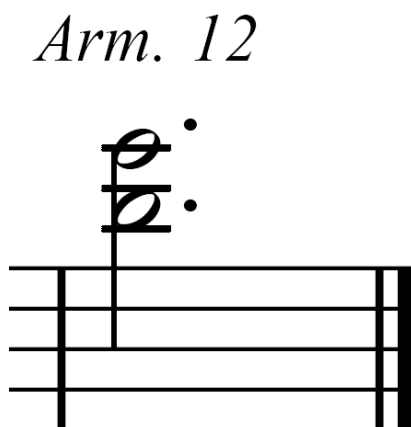
Tomado de Heitor Villa-Lobos *Suite Popular Brasileira* (p.5) por Pavanelli, 2002.

Figura 73

Schottish-Choro



Tomado de Heitor Villa-Lobos *Suite Popular Brasileira* (p.9) por Pavanelli, 2002.

Figura 74*Valsa-Choro*

Tomado de *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira* (p.13) por Pavanelli, 2002.

Técnicas de Orquestación en Adaptaciones y/o Composiciones de Compositores

Guitarristas para Cuarteto de Guitarras

En este apartado analizaremos los procesos compositivos e interpretativos de dos compositores guitarristas que han escrito originalmente para cuarteto de guitarras, donde hablaremos de algunos recursos musicales que emplearon para este ensamble.

Eduardo Martín

Álvarez Abascal (2016) afirma que Eduardo Martín nació en la Habana Cuba en 1956, es un compositor y guitarrista destacado en su país y a nivel internacional, ha realizado múltiples conciertos, seminarios, clases magistrales y talleres en festivales internacionales. En 1991 fue el primer compositor latinoamericano galardonado en el concurso internacional de Guitarra de Radio Francia en París.

El catálogo musical de Eduardo Martín incluye obras para guitarra solista, dúos, tríos, cuartetos, orquesta de guitarras, conjuntos de cámara y concierto para guitarra y orquesta. Su

música integra planes de estudio para la guitarra en tres niveles de enseñanza en Cuba y otros países. Forma parte del repertorio obligatorio de importantes concursos de guitarra, siendo uno de los compositores más solicitados de la guitarra contemporánea.

A continuación, se analizará el primer movimiento de la Suite Habana de Eduardo Martín escrita originalmente para cuarteto de guitarras, Lugares Comunes. Se identificará los recursos compositivos e interpretativos empleados para este formato.

La Síncopa

Latham (2001) afirma que la síncopa es el desplazamiento de la música de un tiempo fuerte a un tiempo débil, esto puede estar representado en la melodía, armonía, acompañamiento.

En Lugares Comunes de Eduardo Martín, se observa que las cuatro guitarras cumplen con este recurso musical, muy característico de la música tradicional cubana por sus ritmos Afro-Cubanos. A lo largo de la obra musical se evidencia la síncopa, siendo esta frecuente en la estética de dicho compositor. La guitarra uno, dos y tres, contiene síncopa de carácter melódico mientras que la guitarra cuatro ejerce una síncopa armónica de acompañamiento.

Figura 75

Suite Habana – Lugares Comunes, Síncopa en las Cuatro Guitarras

Nota: Guitarra 1 compás 2-4, guitarra 2 compás 21-23, guitarra 3 compás 21-23 y la guitarra 4 compás 1-4. Fuente. Elaboración propia.

Orquestación a Cuatro Guitarras

Aquí se explicarán algunos de los recursos de orquestación para cuatro guitarras que emplea Eduardo Martín, entre esos están la distribución en la melodía, segunda voz, contra melodía, Tutti⁵, unísono.

En la figura 76 la primera guitarra lleva la melodía en los compases 1-3, mientras la segunda y tercera guitarra ejercen una contra melodía por intervalos de terceras en los compases 3 y 4, se observa que en el compás la guitarra tres se desprende rítmicamente de la guitarra uno y

⁵ Para Latham (2001) significa “todas las cuerdas”, siendo un recurso orquestal que da impulso hacia un punto de llegada interpretando un pasaje o fragmento juntos.

dos optando como una línea independiente. La guitarra cuatro cumple la función de background musical⁶ de carácter armónico y/o de acompañamiento por medio de la síncope, este recurso de background es utilizado en la música latinoamericana a raíz de la exploración y riqueza rítmica. Por medio de la tradición oral los guitarristas y otros intérpretes de instrumentos de cuerda, percusión; aprendieron los códigos de la rítmica de acompañamiento de cada género dependiendo del país, por ejemplo: Choros en el caso del Brasil con Villa-Lobos, guaguancó en Cuba con Eduardo Martín, Pasillos y Bambucos de Colombia con Gentil Montaña, León Cardona, Silva y Villalba, Garzón y Collazos.

Figura 76

Lugares Comunes Primer Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo

The musical score is for four guitars, labeled I, II, III, and IV, in a 2/4 time signature and the key of D major (indicated by two sharps). The score is divided into four measures. Guitars I, II, and III have a melodic line that begins in the second measure. Guitar I starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while Guitars II and III start with mezzo-forte (*mf*) dynamics. All three melodic lines are marked with a crescendo (*cresc.*). Guitar IV plays a bass line starting in the first measure with a piano (*p*) dynamic, also marked with a crescendo (*cresc.*). The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) for the notes. A final fermata is placed at the end of the fourth measure.

Nota: Cuatro guitarras compás 1-4. Fuente. Elaboración propia.

⁶ Según el Diccionario Linguae (2020), el background musical es un fondo musical que genera un ambiente.

En la Figura 77 se observa que la primera guitarra abandona la melodía principal para interpretar una línea melódica independiente, comúnmente llamado contrapunto, mientras que la segunda guitarra toma la melodía principal en el compás 5 hasta el compás 9. Se observa que Martín distribuye la melodía y rompe el esquema donde la primera guitarra es quien siempre llevará la melodía principal.

La tercera guitarra dobla la melodía principal a distancia de octava inferior; este recurso es usado frecuentemente en las orquestas para apoyar y darle peso a quien realmente lleva la melodía principal. Martín piensa el cuarteto de guitarras como un conjunto orquestal, mientras que la guitarra cuatro sigue con su efecto background musical.

Figura 77

Lugares Comunes Segundo Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo



Nota: Cuatro guitarras compás 5-9. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 78 se evidencia que la primera guitarra retoma la melodía principal mientras que la segunda y la tercera acompañan, la cuarta continúa realizando su efecto de background musical, esto mismo ocurrió en el primer sistema, véase la figura 76.

En el compás 13, la segunda guitarra retoma la melodía principal hasta el compás 17, en

el compás 18 la melodía regresa a la primera guitarra que da inicio a un nuevo discurso musical.

Figura 78

Lugares Comunes Tercer y Cuarto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo

Nota: Cuatro guitarras compás 10-19. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 79 se observa un cambio motivico (compás 20-23) que prepara al oyente para una nueva sección (compás 24), la primera guitarra conserva la melodía principal, mientras que la segunda y tercera guitarra se abren a intervalo de tercera para armonizar. La cuarta

guitarra continúa su rol de background pero implementa una técnica muy guitarrística para jugar con las resonancias, esto se explicará más adelante en el plan tonal de la obra.

Figura 79

Lugares Comunes Quinto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo

The musical score for Figure 79 consists of four staves, each representing a guitar. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score covers measures 20 to 24. The first three staves (Guitars 1, 2, and 3) play a melodic line with triplets and slurs. The fourth staff (Guitar 4) plays a bass line with fingerings indicated by circled numbers (0, 2, 4, 3, 2, 6). Dynamics include *mp* and *p*.

Nota: Cuatro guitarras compás 20-24. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 80 y 81 hay un cambio de sección y motivo. La cuarta guitarra continúa en su rol de background musical, la primera guitarra lleva la melodía principal, la segunda guitarra armonizando la melodía principal a intervalo de tercera inferior; mientras la guitarra tres refuerza la melodía principal al unísono, una octava por debajo. En la primera casilla (compás 40) hay un Tutti entre las tres primeras guitarras al unísono, dando impulso a la llegada del Da Capo.

Al final de la obra (compás 42) se observa que las voces se abren para darle fin a la pieza musical en el acorde de Mi menor nueve (E-G-B-D-F#), la guitarra uno (9na, F#), la guitarra dos (7ma, D), la guitarra tres (refuerza la novena de la guitarra uno una octava por debajo F#) y la guitarra cuatro fundamental (E), tercera (G) y séptima (D, al unísono con la guitarra dos).

Figura 80

Lugares Comunes Quinto y Sexto Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo

The musical score consists of four staves. The first three staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fourth staff contains a bass line with chords and single notes. The music is in G major (one sharp). The first measure of the system is marked with a box containing the number 25. The dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Fingering numbers are circled: 2, 4, 6, 8, 3, 4, 6.

Nota: Cuatro guitarras compás 24-29. Fuente. Elaboración propia.

Figura 81

Lugares Comunes Séptimo, Octavo y Noveno Sistema, Cuatro Guitarras al Tiempo

The musical score is written for four guitars in a single system. It consists of three systems of four staves each. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 30-34) includes the instruction *crescendo poco a poco*. The second system (measures 35-38) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 39-42) features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a final cadence.

Nota: Cuatro guitarras compás 30-42. Fuente. Elaboración propia.

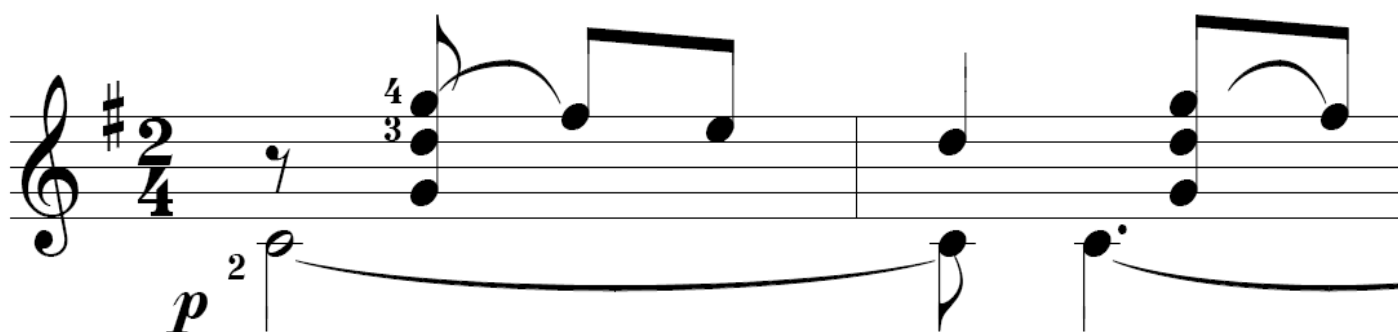
Plan Tonal de la Obra

Cabe resaltar que la primera, segunda y tercera guitarra al llevar líneas independientes de forma horizontal, conforman armonía, pero quien define el acorde y el plan tonal es la guitarra número cuatro, que con su rol de background musical y el uso de resonancias nos muestra una sonoridad armónica contemporánea. Lugares Comunes está en la tonalidad de Sol mayor con compás de dos cuartos (2/4).

En la figura 82 la cuarta guitarra (compás 1) está en el acorde de C sus2 (C-D-G), se podría presentar el caso que otras personas lo definan como el acorde de Do mayor adherida novena (C add9), pero la nota Mi siendo la mediente y/o tercera encargada de definir el acorde mayor o menor, aparece hasta el último tiempo del compás uno, que dada la conducción melódica y que el Fa sostenido F# cae a tempo en el segundo tiempo del primer compás, se concluye que esta nota es de paso. Conduce al segundo compás con la nota D en un tiempo fuerte dando continuidad al acorde de C sus2.

Figura 82

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde C sus2

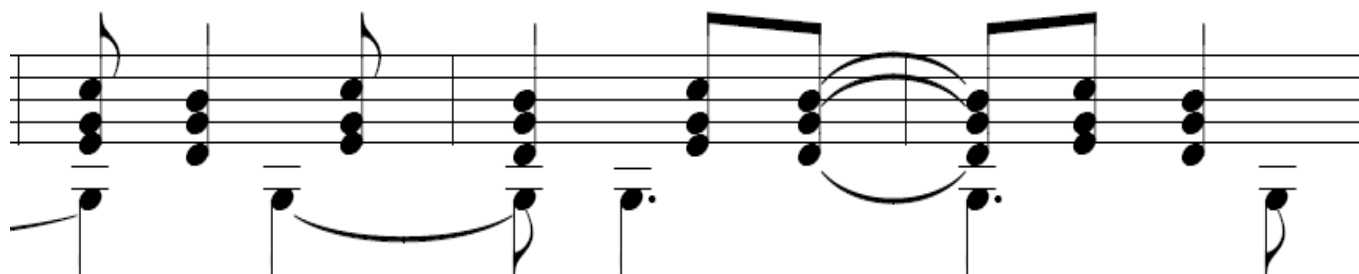


Nota: Cuarta guitarra compás 1-2. Fuente. Elaboración propia.

La figura 83 nos muestra que Martín hace uso frecuente de acordes suspendidos y juega con aquella resonancia, se observa que en el compás número seis tenemos el acorde de Sol con cuarta suspendida y sexta (G-C-E), en la academia se llamaría según Boukhchtaber (2009) tónica (Sol mayor) con sexta que va a la quinta y cuarta que va a la tercera (véase figura 84), es decir, la tercera es sustituida por la cuarta y la quinta sustituida por la sexta, para después regresar al acorde natural (G-B-D).

Figura 83

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde G suspendido 6-5 y 4-3



Nota: Cuarta guitarra compás 6-8. Fuente. Elaboración propia.

Figura 84

Tónica con Sexta que va a la Quinta y Cuarta que va a la Tercera

6-5
4-3
T

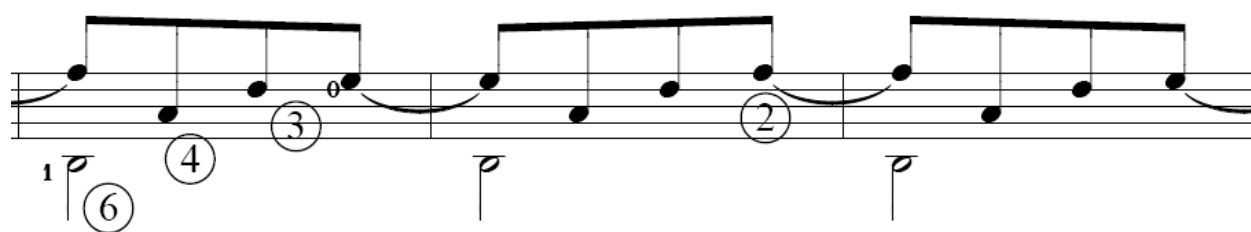
Fuente. Elaboración propia.

Se evidencia en la figura 85 que el compositor propone una digitación en especial para el acorde de Si menor, esto facilita su ejecución y favorece a la intención del compositor que es jugar con las resonancias. Esto da a entender que Martín piensa los movimientos de las guitarras como un solo instrumento que siempre es orquestal. Se contrapone al concepto de cuatro guitarras solistas que tocan una obra musical, de lo contrario el concepto de individualidad dejaría al lado el trabajo como ensamble.

Se observa el acorde de Si menor once (B-D-A-E = Bm11). Al decir Si menor once, también está implícita la séptima del acorde, de lo contrario si no tuviera séptima, el nombre optado sería Si menor adherida once (Bm add11). El compositor juega con la nota Mi y F#, se observa en los compases 21, 22 y 23. Esto genera color movimiento al utilizar la digitación propuesta, se produce una resonancia en el acorde.

Figura 85

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Bm11



Nota: Cuarta guitarra compás 21-24. Fuente. Elaboración propia.

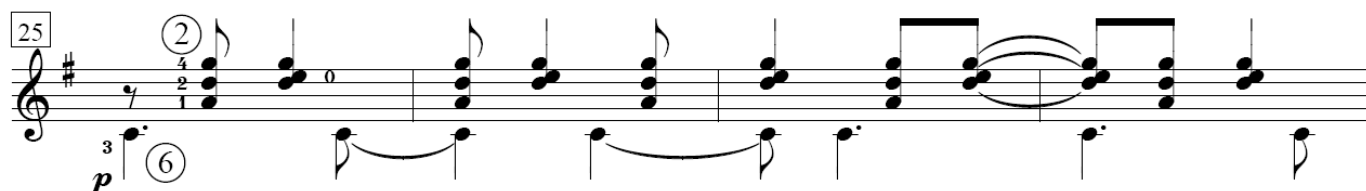
En la figura 86 se observa el acorde de Do mayor que es región de subdominante, en donde el primer tiempo se conforma el acorde de Do mayor seis suspendido dos y en el segundo tiempo se conformaría Do mayor adherida novena, pero como Martín juega con las resonancias y el rol de la cuarta guitarra no está pensada de manera horizontal sino vertical; se puede concluir que el acorde real es la mezcla de todas las notas del compás 25, es decir, al ser el

acompañamiento pensado de manera vertical tendríamos el acorde de Do con sexta y novena (C-E-A-D = C 6/9). La séptima (Si) del acorde de Do sería reemplazada por la sexta (A).

Se expone en los compases 25-28 que juega con esta sonoridad alternando las notas del acorde dada a la digitación característica de la guitarra, y facilita la resonancia de las notas, que al unirse generan el acorde de C 6/9.

Figura 86

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde C 6/9



Nota: Cuarta guitarra compás 25-28. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 87 sucede lo mismo que en la figura 85; se conserva el mismo acorde no de manera arpegiada si no de forma rítmica tocando tres notas al tiempo. Se sigue empleando la síncopa.

Figura 87

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Bm11



Nota: Cuarta guitarra compás 30-32. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 88 se observan nuevos acordes, en el compás 33 y 34, La menor nueve (A-C-E-G-B = Am9) y en el compás 35 y 36 el acorde Do maj siete bajo Sol (G-B-C-E = Cmaj7/G), se

conserva la síncopa y su rol de background, genera color entre la relación de los acordes con un bajo que va descendiendo diatónicamente por la escala.

Figura 88

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Am9 y Cmaj7/G

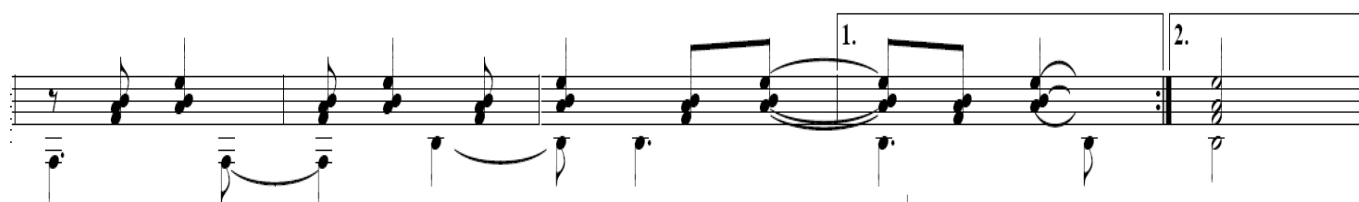


Nota: Cuarta guitarra compás 33-36. Fuente. Elaboración propia.

En la figura 89 se observa el acorde de Si siete suspendido cuatro, bajo Fa sostenido (F#-A-B-E = B7 sus4/F#) y el acorde de B7 sus4 (B-E-F#-A). En la academia este acorde se cifra diferente. (Véase en la figura 90).

Figura 89

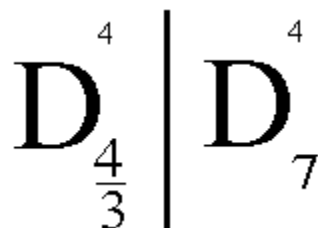
Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde B7 sus4/F# y B7 sus4



Nota: Cuarta guitarra compás 37-41. Fuente. Elaboración propia.

Figura 90

Cifrado Tradicional del Acorde B7 sus4/F# y B7 sus4

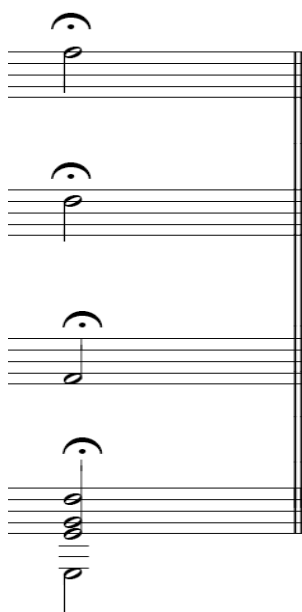


Nota: el primer acorde es B7 sus4/F# y el segundo acorde es B7 sus4. Tomado de 350 *cifrados armónicos funcionales: para los cursos de armonía tradicional y solfeo armónico* (p.46), por Boukhchtaber, 2009.

Para finalizar, en el compás 42, tenemos el acorde final, (véase figura 91). Este acorde es Mi menor nueve (E-G-B-D-F# = Em9), aunque su quinto grado Si (B) no está presente, esto no altera su función.

Figura 91

Lugares Comunes Cuarta Guitarra Plan Tonal, Acorde Final Em9



Nota: primera, segunda tercera y guitarra compás 42. Fuente. Elaboración propia.

Jaime Romero

Romero (2005) expresa en su sitio web, que en 1966 inició sus estudios en el Conservatorio del Tolima, posteriormente estudió guitarra clásica con Julio Gentil Montaña Albarracín, Eduardo Fernández, Madriguera y Manuel Barrios. (Guilombia, 2018) Añade que actualmente Romero es Ingeniero Químico, Intérprete de la guitarra, compositor y arreglista musical. Ha escrito para guitarra solista, dúo, trío, cuarteto, trío típico colombiano, cuartetos y quintetos colombianos, llevando sus obras a los grandes concursos de música colombiana del país.

Sus composiciones ganaron en el Festival Nacional Hatoviejo Cotrafa (Bello, Antioquia), Festival Nacional Mono Núñez (Ginebra, Valle del Cauca), Festival Nacional del Pasillo (Aguadas, Caldas), Festival Nacional de Tríos Jorge Flores (Popayán, Cauca) y a nivel internacional ocupó el primer lugar con Delirio y Fuga en el Concurso Internacional Myriad (Toulouse, Francia).

A continuación, se analizará la obra Nocturnal (Guabina) escrita para cuarteto de guitarras por Jaime Romero, se evidenciarán recursos de orquestación para cuatro guitarras empleados por Romero, la forma musical de la obra y el plan tonal. Su interés por el Jazz (desde el año 2000 reside en Houston, Texas Estados Unidos) desliga la estética musical de compositores tradicionales de música colombiana y emplea nuevos movimientos armónicos considerados actualmente modernos. Utiliza el uso de segundas voces de la estética romántica; debido a las alteraciones que generan movimiento a un punto de llegada. Esta composición fue ganadora en el Festival Nacional Mono Núñez 2011.

Forma y/o Estructura Musical de la Obra Nocturnal

En la figura 92 se observan letras en mayúscula y minúscula que indican la estructura musical de la pieza, las letras en mayúscula (A y B) son las dos partes grandes y contrastantes de la obra; la (A) se encuentra en la tonalidad de La mayor, y la (B) en la Tonalidad de La menor.

Las letras minúsculas indican las partes independientes que tiene la sección A y B.

Parte “A”

Se observa que (a) inicia en el compás 1 y culmina en el compás 8. (Ver figura 93)

(b) va del compás 9 al 16. (Ver figura 93 y 94)

(a') llamada (a) prima; indica que es igual a la parte (a) pero con variación. Esta sección va del compás 17 hasta el 24. (Ver figura 94).

(c) es una parte contrastante que inicia en el compás 25 hasta el 32.

Parte B

(a) compás 33 hasta el 47. (Ver figura 94 y 95)

(b) compás 48 hasta el 55. (Ver figura 95)

(b') llamada b prima; indica que es igual a la parte (b) pero con variación. Esta sección va del compás 56 hasta el 63. (Ver figura 95 y 96)

(c) compás 64 hasta el 78. (Ver figura 96)

CODA

La coda es la repetición de la sección (c) de la parte (A), a diferencia añade al final dos compases para darle fin a la obra. Esta sección va del compás 79 hasta el 87. (Ver figura 97).

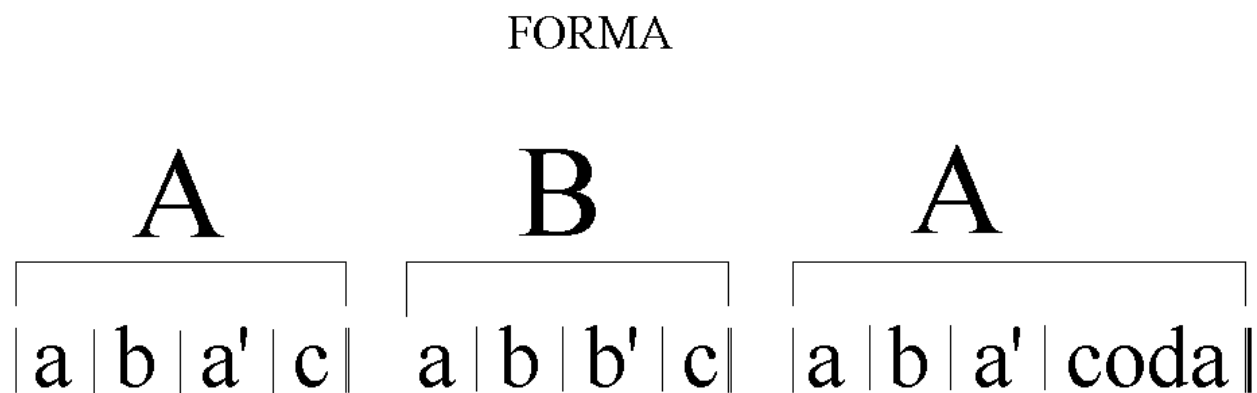
Figura 92*Forma y/o Estructura Musical de la Obra Nocturnal**Nota:* Forma estructural del Nocturnal. Fuente. Elaboración propia.

Figura 93

Partitura de la Obra Musical Nocturnal #1

Nocturnal (Guabina)
Guitar Quartet

Jaime Romero

A
a
Allegro Moderato ♩=115

The musical score is for a guitar quartet piece titled "Nocturnal (Guabina)" by Jaime Romero. It is marked "Allegro Moderato" with a tempo of 115 beats per minute. The score is written for four guitars, labeled Guitar I, Guitar II, Guitar III, and Guitar IV. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows Guitars I and II with *mf* dynamics, and Guitars III and IV with *mp* dynamics. The second system (measures 5-8) shows Guitars I and II with *mp* dynamics, and Guitars III and IV with *mf* dynamics. The third system (measures 9-12) shows Guitars I and II with *mf* dynamics, and Guitars III and IV with *mp* dynamics. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Nota: Cuatro guitarras compás 1-15. Fuente. Elaboración propia.

Figura 94

Partitura de la Obra Musical Nocturnal #2

The musical score is divided into three systems, each with four staves. The first system (measures 16-22) includes a green vertical line labeled 'a' and a green vertical line labeled 'a''. The second system (measures 23-29) includes an orange vertical line labeled 'C'. The third system (measures 30-36) includes a blue vertical line labeled 'B' and a red vertical line labeled 'a'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, p, pp, espress.), articulation (pizz., sul pont.), and fingerings (II, 3).

Nota: Cuatro guitarras compás 16-36. Fuente. Elaboración propia.

Figura 95

Partitura de la Obra Musical Nocturnal #3

The image displays a musical score for four guitars, spanning measures 37 to 58. The score is written in standard musical notation with four staves. Key features include:

- Measure 37:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with a 5/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).
- Measure 44:** A red vertical line marks the beginning of a new section. The dynamic marking *mp* is present. A green letter 'b' is placed above the staff. The bottom staff has a *f* (forte) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking.
- Measure 52:** A green vertical line marks the beginning of another section. The dynamic marking *mf* is present. A green letter 'b'' is placed above the staff. The bottom staff has a *p* (piano) marking.
- Measure 58:** The score ends with a *p* (piano) marking.

Nota: Cuatro guitarras compás 37-58. Fuente. Elaboración propia.

Figura 96

Partitura de la Obra Musical Nocturnal #4

The musical score is for four guitars and consists of three systems of staves.

System 1 (Measures 59-65): This system begins with a key signature change to D major (two sharps) and a tempo change to 'C' (Crescendo), indicated by a blue 'C' above a yellow vertical line. Measures 59 and 60 are marked with *p* (piano). Measures 61 and 62 are marked with *mf* (mezzo-forte). Measures 63 and 64 are marked with *mp* (mezzo-piano). Measure 65 is marked with *mf*. A blue vertical line is placed at the end of measure 65.

System 2 (Measures 66-72): This system continues the piece. Measures 66 and 67 are marked with *mp*. Measures 68 and 69 are marked with *p*. Measures 70 and 71 are marked with *mf*. Measure 72 is marked with *p*. A blue vertical line is placed at the end of measure 72.

System 3 (Measures 73-78): This system concludes the piece. Measures 73 and 74 are marked with *mp*. Measures 75 and 76 are marked with *mf*. Measures 77 and 78 are marked with *mp*. The system ends with a blue vertical bar and the instruction 'D.C. al Coda'.

Nota: Cuatro guitarras compás 59-78. Fuente. Elaboración propia.

Figura 97

Partitura de la Obra Musical Nocturnal #5

A Coda Φ

79 **C**

rit.

mp
espress.

p

p

mf

p

mf

p

83

Nota: Cuatro guitarras compás 79-87. Fuente. Elaboración propia.

Orquestación a Cuatro Guitarras

Se explican los recursos de orquestación que emplea Jaime Romero.

Parte A

En la Sección (a) la cuarta guitarra realiza el efecto de background musical, siendo este el que más predomina, a diferencia de la obra Lugares Comunes de Eduardo Martín, se observa que la guitarra cuatro emplea contra melodías en la voz del bajo. (Ver figura 93) .

La primera guitarra lleva la melodía principal, la guitarra dos armoniza esta melodía con una segunda voz empleando intervalos disonantes y consonantes. La tercera guitarra responde al discurso planteado de la melodía principal. (Ver compás 3-4 y 7-8 de la figura 93).

En la Sección (b) se advierte un contraste en la melodía, la primera guitarra conserva la melodía principal mientras que la segunda guitarra dobla esta melodía principal una octava abajo para después abrirse y crear una segunda voz con respecto a la primera. La guitarra tres continúa llevando el discurso responsorial con la primera guitarra, que emplea el efecto de pregunta y respuesta.

Se observa que la estética de Romero maneja este discurso en cada una de las guitarras, que brinda matiz orquestal al ensamble. La cuarta guitarra conserva su background musical, en el compás 12 y 23; Romero indica en la partitura que se debe tocar pizzicato⁷, lo que sugiere nuevos colores y sonoridades en la obra. (Ver figura 93).

La sección (a') es igual a la sección (a) pero con variantes rítmicas y melódicas. Las notas de (a') son C# y E (ver compás 17 de la figura 94) una octava arriba con respecto a la

⁷ Para la Real Academia Española (2021) este efecto es de los instrumentos de cuerda frotada, lo hacen pellizcando las cuerdas con los dedos, pero en el caso de la guitarra se obtiene colocando la palma de la mano derecha cerca al puente del instrumento sobre las cuerdas, para después tocar las notas que indican la partitura. Actualmente esta técnica se llama Palm Mute, usado frecuentemente en las bandas de Rock y Metal. Su traducción es mutear con la palma que en este caso son cuerdas de la guitarra.

sección (a); se observa en el compás 1 de la figura 93. La primera guitarra conserva la melodía principal, la segunda armoniza y acompaña dicha melodía, mientras que la guitarra tres sigue creando este efecto responsorial de pregunta respuesta, dialogando con la melodía principal. La cuarta guitarra sigue con su background musical y aporta con melodías independientes en el bajo, que favorece al discurso de la tercera guitarra.

En el compás 24 la segunda y tercera guitarra toca el arpeggio de La siete a dos voces y da la entrada a la siguiente sección. (Ver figura 94).

A diferencia de las secciones anteriores, esta sección (c) es la contrastante de la parte (A). Inicia en Re maj7 (subdominante), y se observa la segunda y tercera guitarra que intercambia el rol. La segunda pasa a crear este efecto responsorial de pregunta y respuesta, la guitarra tres acompaña por medio de segundas voces la melodía principal y la cuarta guitarra continúa en su rol. La guitarra tres por medio del movimiento cromático da la entrada a la parte B. (ver compas 32 figura 94).

Parte B

En la sección (a) la segunda guitarra vuelve al rol de acompañar melódicamente al unísono a la guitarra uno que lleva la melodía principal, (ver 33-35 figura 94). La guitarra tres y cuatro hacen al unísono un arpeggio en donde Romero indica que se debe crear el recurso tímbrico de Sul Ponticello⁸. En el compás 37 y 38 se observa el discurso de la guitarra uno con respecto a la segunda y tercera guitarra. A partir del compás 39 se evidencia que la cuarta guitarra sigue en su rol de background musical, pero acompaña por momentos a unísono y con una segunda voz el discurso responsorial de la tercera guitarra (ver compas 40, 42, y 43 figura 95), mientras que la

⁸ Fernández (2015) expone que es tocar muy cerca el puente, en el caso de la guitarra se toca con la mano derecha cerca al puente de la guitarra, este es un recurso de los instrumentos de cuerda frotada, empleado en los conjuntos de cámara de cuarteto de cuerdas.

guitarra uno y dos van al unísono interpretando la melodía principal. Romero emplea el efecto de los armónicos en la guitarra tres. (Ver compas 45-47 figura 95).

En la sección (b) las cuatro guitarras conservan su rol principal. (Ver compas 48-55 figura 95).

La sección (b') es una variación de la sección (b), a diferencia, esta (b') es de carácter contrapuntístico, en donde cada guitarra lleva una melodía independiente que dialoga entre sí. (Ver compas 56-63 figura 95 y 96).

En la sección (c) las cuatro guitarras conservan su rol principal. La tercera guitarra en determinados compases apoya con la segunda voz a la melodía principal, en dichos compases se observa la guitarra que refuerza la melodía principal una octava por debajo, mientras la tercera armoniza con una segunda voz. (Ver compás 69 figura 96).

En el compás 75-78 es evidente que las tres primeras guitarras conservan la rítmica y abren las voces para crear armonía. La cuarta guitarra sigue en su rol acompañante de background musical con un movimiento melódico en el bajo.

Coda

La coda es igual a la parte (A) de la sección (c), con una pequeña diferencia en los dos últimos compases que dan fin a la obra. Se observa que la guitarra uno y dos hacen uso del recurso de los armónicos. (ver compás 86-87 figura 97).

En toda la obra musical, Romero indica en la partitura dinámicas de expresión como: reguladores, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, dulce, pizzicato, sul Ponticello, digitaciones en algunos compases a cada una de las cuatro guitarras, para favorecer el color y resonancia.

En la obra de Eduardo Martín se observa recursos similares de orquestación a los que propone Romero. Dichos compositores crean un trabajo en conjunto en pro del balance sonoro

que necesita cada forma musical interpretada por el ensamble.

Plan Tonal

Para comprender el plan tonal de la obra musical, se observa la guitarra cuatro para realizar el análisis armónico. En la figura 101 y 102 se evidencia la partitura independiente con la cifra del acorde correspondiente. Algunos compases están en un recuadro de color azul, esto indica que para favorecer la interpretación y cifrar el acorde de manera correcta, no solo se analizó la cuarta guitarra por separado, si no en contexto con las otras tres guitarras (orquestal). Es decir que si en la cuarta guitarra está el acorde de Re menor siete (D-F-A-C) pero en la guitarra uno y dos se observa la nota Mi, se forma el acorde de Re menor nueve (D-F-A-C-E), como se aprecia en la figura 98.

Figura 98

Acorde de D -9

48 D-9

The musical score for guitar four consists of four staves. The first three staves have a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff has a *dolce* marking. The notes in measure 48 are D4, F4, A4, and C5. In measure 49, the notes are D4, F4, A4, C5, and E5.

Fuente. Elaboración propia.

En la figura 99 se expone el mismo acorde de Bb9 (#11) de la misma obra, pero de diferente formato. Es decir, el número uno es para trío típico colombiano, y el número dos es para el formato de cuarteto de guitarras. Se concluye que el acorde empleado en la versión para cuarteto de guitarras así no tenga su tercera (D) es Bb9 (#11); se encontró una partitura del compositor donde hizo una adaptación o arreglo de esta obra musical Nocturnal para el conjunto típico colombiano, y aparece el acorde de Bb9 (#11) con todas sus notas completas, (Bb) siendo la fundamental, (D) su tercera, (E) su sostenido once u oncenena aumentada, (G# que en el contexto de Bb sería un Ab) la séptima menor y (C) su novena mayor (ver figura 99 punto 1).

En la versión de cuarteto de guitarras simplemente suprimió la nota Re, y demuestra que puede funcionar sin ningún problema. Según la estética de Romero y de acuerdo a su discurso musical, se concluye que este acorde es la sustitución Tritonal de E7. En la obra es frecuente el uso de sustitución por tritono en las dominantes.

Figura 99

Acorde Bb9 (#11) Sustitución Tritonal de E7

1.

16

Guitarra del Trío
Típico

(#11)
Bb9
sul pont.

2.

16

Guitarra Cuatro del
Cuarteto de Guitarras

(#11)
Bb9
sul pont.

Fuente. Elaboración propia.

En la figura 100 se encuentra el acorde de Sol sostenido siete, bajo Fa sostenido (F#-G#-B# que es enarmonía de C,-D#). Se observa que el compositor está pensando en el movimiento cromático para llegar al cadencial, para facilitar la lectura al intérprete se ha escrito de tal manera como aparece en la partitura. Según Boukhchtaber (2009) en su libro 350 cifrados armónicos funcionales: para los cursos de armonía tradicional y solfeo armónico, este acorde viene del

contexto de la armonía tradicional occidental, con función precandencial⁹ para llegar por movimiento cromático al cadencial (duplica el quinto grado), que en este caso sería Do mayor bajo Sol (G-G-C-E =C/G) que en armonía tradicional se llamaría Cadencial seis cuatro (K6/4). Este acorde que emplea el uso cromático para llegar al cadencial tiene un nombre y cifra en particular (ver figura 100 punto 2). Si se analiza por enarmonía las nota escritas por Romero (G# por Ab), el nombre del acorde como lo indica Boukhchtaber (2009) sería Re menor siete, sostenido uno, sostenido tres, bemol cinco bajo Fa sostenido (F#- Ab-C-D#), donde el F# y Ab resuelven a G, el C se mantiene como nota común y el D# conduce hacia la nota E, siendo esta la tercera del Cadencial (G-G-C-E).

Figura 100

Acorde G#7/F# en Contexto con la Cifra de Armonía Tradicional Occidental

1. Acorde que propone Romero para fácil lectura
G#7/F#

2. Como se cifra en Armonía Tradicional para llegar a Cadencial (K). Tema, Sextas Aumentadas
 (#1) (#3)
 (b5)
D -7/F#

Compás 73 →

Fuente. Elaboración propia.

⁹ Para Buckler (2012) los acordes precadenciales son aquellos que forman progresiones comunes con el primer acorde de la cadencia. Por ejemplo, el cierre completo V-I podría estar precedido por IV o II.

Figura 101

Partitura de la Obra Nocturnal Cuarta Guitarra Primera Hoja

Allegro Moderato ♩=115 **Nocturnal (Guabina)**
Guitar Quartet

Jaime Romero

The musical score for the fourth guitar part of 'Nocturnal (Guabina)' is written in 3/4 time, key of D major, and tempo of Allegro Moderato (115 bpm). The score is divided into six staves, each containing measures 1 through 38. The notation includes various chords, dynamics, and articulations.

Staff 1 (Measures 1-6): Starts with a *mp* dynamic. Chords include Amaj7, F#9/A#, E7/B, B-7, and E7. There is a *pizz.* (pizzicato) marking at measure 4.

Staff 2 (Measures 7-13): Chords include Amaj7, A, B7/F#, B7, B-7, E7, and B-7. There is a *pizz.* marking at measure 11.

Staff 3 (Measures 14-17): Chords include E7, Amaj7, Bb9, and Amaj7. There is a *p* (piano) dynamic marking at measure 15. A *sul pont.* (sul ponticello) marking is present at measure 16.

Staff 4 (Measures 18-23): Chords include F#9/A#, E7/B, E7/B, D, G#-7, C#7, and F#-7. There is a *pizz.* marking at measure 19. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present at measure 22. The staff ends with a *To Coda* symbol.

Staff 5 (Measures 24-30): Chords include A9/G, D, E7/D, A/C#, F#7, B-7, and E7. There is a *p* dynamic marking at measure 28. A *3* (triple) marking is present at measure 29.

Staff 6 (Measures 31-38): Chords include A, A-7, A-7/G, B7/F#, and B7/D#. There is a *p* dynamic marking at measure 31. A *sul pont.* marking is present at measure 35. The staff ends with a *2* (second ending) marking.

Nota: Cuarta guitarra compás 1-38. Fuente. Elaboración propia.

Figura 102

Partitura de la Obra Nocturnal Cuarta Guitarra Primera Hoja

39 $A^{(9)}-maj7$ $A7^{(b9)}$ 41 $D-7$ $G7^{(b9)}$ $G7$ $F9$

45 $E7$ $E7$ $A-add9$ 48 $D-9$ $G7$ $C\ maj7$ $F\ mai7$

52 $D\ 9$ $G7$ Bb $G-7$ $A7$ 56 $D-9/F$ $G7/F$ $C\ maj7/E$

59 $A-7$ $A-7/G$ 60 $D\ add9/F\#$ 61 $D9/F\#$ $G7$ $C\ maj7$

65 $C\ maj7$ $G7sus4$ $G7$ $E7$ $A-7$ $A-7/G$ $D-7$ $D-7$

72 $D-7/F$ C/G (Cadencial) C $G7$ $G7$ $D.C. al Coda$

79 Coda $A9/G$ $D\ add9$ $E7/D$ $A/C\#$ $F\#7$ $rit.$

84 $B-7$ $E7$ A p 3 A

1. Acorde que propone Romero para facil lectura $G\#7/F\#$

2. Como se cifra en Armonia Tradicional para llegar a Cadencial (K). Tema, Sextas Aumentadas $(\#1)(\#3)(\#5)$ $D-7/F\#$

Nota: Cuarta guitarra compás 39-87. Fuente. Elaboración propia.

Capítulo 3: Adaptaciones y Composiciones de Música Latinoamericana para Cuarteto de Guitarras

En este capítulo se presentan los recursos empleados en las obras elegidas, y se expone una propuesta para el formato de cuarteto de guitarras; la forma de componer o arreglar una pieza musical radica desde el pensamiento orquestal para este formato. Se utilizan herramientas del cuarteto de cuerdas frotadas.

Es necesario favorecer la distinción tímbrica de las cuatro guitarras, debido a que todas tienen el mismo rango de octavas y la misma sonoridad tímbrica, por esto se debe enfatizar en los recursos sonoros de la guitarra.

Las obras que se presentan a continuación fueron previamente probadas en la guitarra y se consideraron aspectos como: melodías, acompañamientos, digitaciones, percutividad¹⁰ sobre el instrumento. De modo que presentamos a continuación las obras elegidas por niveles.

Nivel I

El nivel I consiste es una estructura binaria A y B para facilitar la comprensión formal de las obras. La primera pieza musical es binaria simple (A y B), con dos secciones contrastantes armónica y melódica, ambas secciones comparten motivos rítmicos y la modulación de las partes es al relativo mayor, es decir que si la sección A de la obra musical está en La menor; la sección B estaría en Do mayor. Estos cambios permiten que el intérprete sienta que la obra ha cambiado, pero conserva su raíz y favorece la comprensión de la obra musical.

La característica de la adecuada orquestación es la flexibilidad; es decir que la guitarra uno no siempre llevará la melodía y la cuarta guitarra no siempre va hacer el acompañamiento.

¹⁰ Latham (2001) expone que es un término derivado de la palabra0 percusión que consiste de en dar golpes con un mazo, baqueta o mano.

También habrá discurso y conversación entre las cuatro guitarras.

En el aspecto técnico e interpretativo, se observan acordes y melodías adecuadas para los intérpretes que inician en el ensamble.

Paisaje Lejano – Fabio Salazar

Se observa en la figura 103 técnicas empleadas como: pulsación apoyada (Pul. Apoyada), pulsación libre (Pul. Libre), sul ponticello (Sul. Pont), posición central (Pos. Central), resonancia (Res.) y el efecto arpa. Se observan las digitaciones de mano derecha (i, m, a), mano izquierda (1, 2, 3, 4,) y el número de cuerda a usar (están enumerados del 1- 6 por medio de un círculo). En todas las obras se encuentran estos recursos.

Del compás 2 al compás 6, la tercera guitarra toca melodía únicamente sobre la cuarta cuerda, pulsación libre que favorece la distinción tímbrica. Otra opción de ejecución de este mismo pasaje pudo ser la media posición de la guitarra en las cuerdas dos, tres y cuatro con pulsación apoyada, pero esto generaría una sonoridad diferente.

Cuando no se indica sul ponticello o sul tasto (como se evidenciará más adelante), el intérprete debe tocar en la posición central.

En la figura 104 se observa la cuarta guitarra en el compás 19, toma la melodía principal con efecto arpa, también conocido como campanella y pretende la distinción y resonancia de las voces. La tercera guitarra toma el bajo con efecto pizzicato y únicamente tocado con el pulgar. La tercera guitarra en la figura 105 interpreta el efecto arpa; heredado de la música llanera, con distinción tímbrica y rítmica que destaca la voz superior. La guitarra dos toca en sul tasto.

Figura 104*Score de Paisaje Lejano Compás 15- 24*

The musical score is divided into two systems, each containing four staves for guitar (CL. Gte. 1-4). The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 15-24):

- CL. Gte. 1:** Measures 15-18 show a melodic line with a 4-measure rest in measure 16. Measure 19 has a first ending bracket. Measure 20 has a *vis.* instruction. Measure 21 has a *vis.* instruction. Measure 22 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 23 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 24 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 2:** Measures 15-18 show a melodic line. Measure 19 has a *vis.* instruction. Measure 20 has a *vis.* instruction. Measure 21 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 22 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 23 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 24 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 3:** Measures 15-18 show a melodic line. Measure 19 has a *vis.* instruction. Measure 20 has a *vis.* instruction. Measure 21 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 22 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 23 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 24 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 4:** Measures 15-18 show a melodic line. Measure 19 has a *vis.* instruction. Measure 20 has a *vis.* instruction. Measure 21 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 22 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 23 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 24 has a *SOL. PONT.* instruction.

System 2 (Measures 25-32):

- CL. Gte. 1:** Measures 25-28 show a melodic line. Measure 29 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 30 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 31 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 32 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 2:** Measures 25-28 show a melodic line. Measure 29 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 30 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 31 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 32 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 3:** Measures 25-28 show a melodic line. Measure 29 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 30 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 31 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 32 has a *SOL. PONT.* instruction.
- CL. Gte. 4:** Measures 25-28 show a melodic line. Measure 29 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 30 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 31 has a *SOL. PONT.* instruction. Measure 32 has a *SOL. PONT.* instruction.

Additional markings include *vis.* (visual), *SOL. PONT.* (sol. pont.), *SOL. FULGUR EN FIL.* (sol. fulgur en fil.), *EFECTO AEREA* (efecto aeréa), *CL. en cor. 1 y 2* (CL. en cor. 1 y 2), and dynamics *p* (piano).

Fuente. Elaboración propia.

Figura 105

Score de Paisaje Lejano Compás 13- 14

DULCE

1 **SUL.TASTO** 2

DULCE

1 **SUL.TASTO** 2

EFFECTO ARPA
SUL.PONT.
RES. *i* *p* *m*

3 4

5 6

p

Fuente. Elaboración propia.

Bambuco 1 – Sebastián Herrera

En la figura 106 se observa la tercera guitarra en el compás 2 y 7. Crean un discurso entre las dos primeras guitarras, esto es conocido como un contra canto. En la figura 107 la primera guitarra toma el rol de background musical con técnica de rasgueado. La cuarta guitarra toma la melodía principal con la segunda guitarra, pero esta la interpreta una octava abajo en relación con la primera guitarra. En la figura 108 se incluyen armónicos naturales.

Figura 106

Bambuco 1 Compás 1-9

BAMBUCO 1

SCORE
♩ = 140

SEBASTIAN HERRERA

CLASSICAL GUITAR 1

CLASSICAL GUITAR 2

CLASSICAL GUITAR 3

CLASSICAL GUITAR 4

EN LA PRÓXIMA, USAR POLSACIÓN MOVIERA CON EL POLSADO PARA DESFASAR EL BATO

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

Figura 106 shows a musical score for Bambuco 1, Compás 1-9. The score is written for four classical guitars. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked as 140 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, m). It also includes technical instructions in Spanish, such as "EN LA PRÓXIMA, USAR POLSACIÓN MOVIERA CON EL POLSADO PARA DESFASAR EL BATO". The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-4 and the second system covering measures 5-9. The guitars are labeled as Classical Guitar 1, Classical Guitar 2, Classical Guitar 3, and Classical Guitar 4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, m). It also includes technical instructions in Spanish, such as "EN LA PRÓXIMA, USAR POLSACIÓN MOVIERA CON EL POLSADO PARA DESFASAR EL BATO".

Fuente. Elaboración propia.

Figura 107

Bambuco 1 Compás 18-19

Figura 107 shows musical notation for Bambuco 1, Compás 18-19. The notation is organized into three systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a circled 'B' in a box above the first staff. The notation features various rhythmic markings, including 'PUL. APOYADA' (Pulsed Accented) and 'VIB.' (Vibrato). Fingerings are indicated by numbers in circles (1, 2, 3, 4, 5) and by numbers below the notes (1, 2, 3, 4). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 108

Bambuco 1 Compás 41-43

The musical score for Bambuco 1, Compás 41-43, is presented for five staves. The first staff is labeled 'ARM. XII' and the second 'ARM. XII'. The third staff is labeled 'ARM. VII'. The fourth staff is labeled 'ARM. XII'. The fifth staff is labeled 'ARM. XII'. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a '2.' and a vertical line. The second measure is marked with 'SUL. PONT.' and 'PUL. LIBRE'. The third measure is marked with 'SUL. PONT.' and 'PUL. LIBRE'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fuente. Elaboración propia.

Nivel II

En este segundo nivel se incluyen ritmos sincopados, percutividad sobre el instrumento (véase figura 109), trémolo, improvisación, otro tipo de rasgueos y posiciones más complejas para la guitarra acompañante que favorece al movimiento de las voces del acorde.

La Comparsa – Ernesto Lecuona

Esta obra está pensada en sus dos secciones con un matiz minimalista. Se expone en la figura 110 que la guitarra encargada del acompañamiento interpreta únicamente el bajo, por lo tanto la guitarra uno, dos y cuatro deberán tener la sexta cuerda afinada en Re. Mientras la guitarra uno lleva la melodía, la guitarra dos y tres armonizan la melodía. Este movimiento del bajo continúa hasta la sección de improvisación.

Figura 109*Símbolos Percutivos sobre la Guitarra*

Símbolos Percutivos



= Tocar con la palma de la mano.



= Tocar con el pulgar.



= Tocar con los nudillos como al tocar una puerta.
Esta "X" debe estar acompañada de (A-B-C-D) en la parte superior, esto indica el lugar a tocar.



= Tocar con la falange de los dedos.



Fuente. Elaboración propia.

En la figura 111 se observa la percutividad sobre el instrumento en la tercera guitarra, mientras la segunda lleva el montuno acompañante y la cuarta guitarra conserva su bajo. En esta sección de la obra empieza el desarrollo de la improvisación, que va desde la primera hasta la cuarta guitarra.

Figura 111

La Comparsa 73-77

LA COMPARSA

IMPRO. GUITARRA 1

The musical score is written for four guitars, labeled CL. Gte. 1, CL. Gte. 2, CL. Gte. 3, and CL. Gte. 4. The key signature is G major (one sharp). The score begins at measure 73. A double bar line separates the first section from the improvisation section. Above the staff for CL. Gte. 1, the text 'IMPRO. GUITARRA 1' is written. In the improvisation section, CL. Gte. 1 has whole rests. CL. Gte. 2 plays a melodic line with several notes circled. CL. Gte. 3 plays a rhythmic pattern marked with asterisks. CL. Gte. 4 continues with a steady bass line.

Fuente. Elaboración propia.

Verano Porteño – Astor Piazzolla

En la figura 112 se observa un discurso de percusión entre la guitarra uno y dos. En la figura 113 se expone otro tipo de rasgueados en la tercera guitarra, diferente al rasgueado del Bambuco 1. El trémolo de la figura 114 se encuentra en la guitarra uno y en el compás 38 (Lento Melancólico). La obra tiene un cambio, la guitarra cuatro y tres van a dueto con un discurso musical *ad libitum*.

Por último, en la figura 115 se evidencia otro esquema de percutividad sobre el instrumento. El neuma representado por una equis lleva en la parte superior una letra en mayúscula que indica un golpe en específico sobre la tapa armónica (véase figura 109).

Figura 112

Verano Porteño Compás 1-6

VERANO PORTENO

SCORE

♩=130

TANGO

ASTOR PIAZZOLLA
ADAPTADO POR SEBASTIAN HERRERA

CLASSICAL GUITAR 1

CLASSICAL GUITAR 2

CLASSICAL GUITAR 3

CLASSICAL GUITAR 4

SOLO PULGAR ABIGETO.

SOLO PULGAR EN PILE.

PUL. APOYADA
SUL. PONT.

EN LO POSIBLE, USAR POSICION APOYADA CON EL PULGAR PARA DESTACAR EL BATO

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

Fuente. Elaboración propia.

Figura 113*Verano Porteño Compás 22-23*

The musical score for *Verano Porteño*, Compás 22-23, is written for four guitars (CL. Gtr. 1, 2, 3, 4) and a bass line. The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

- CL. Gtr. 1:** Features a series of notes with a slur over the first two measures and a 'VIB.' marking above the first measure.
- CL. Gtr. 2:** Features a series of notes with a slur over the first two measures and a 'VIB.' marking above the first measure.
- CL. Gtr. 3:** Features a series of notes with a slur over the first two measures and a 'VIB.' marking above the first measure.
- CL. Gtr. 4:** Features a series of notes with a slur over the first two measures and a 'VIB.' marking above the first measure.
- Bass Line:** Features a series of notes with a slur over the first two measures and a 'VIB.' marking above the first measure.

Additional markings include 'SUL. TASTO' and 'RASQUEADO' in the first measure, and '22' and '23' in the second measure.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 115

Verano Porteño Compás 67-71

12  ♩ = 130

VERANO PORTENO

"X" = TOCAR CON LA MANO DERECHA (SONIDO PERCUTIVO COMO TOCANDO UNA PUERTA)

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

67

SOL. PONT.

6 5

2 1 4 3

Fuente. Elaboración propia.

Nivel III

Las obras de tercer nivel se caracterizan por ser tripartitas; cada una de las partes son contrastantes y adoptan una estructura en particular, hacen estas obras largas y de una interpretación más compleja. Debido a esto el intérprete y el director deben de estar atentos a las diversas indicaciones de la partitura, esto dificulta no sólo la memorización de las notas musicales, sino de todos los recursos propuestos en esta investigación.

La construcción melódica de la línea principal, el contrapunto, las segundas voces y el acompañamiento, están pensados originalmente para guitarra, pero con la importancia tímbrica u orquestal que cada una requiere para favorecer el trabajo interpretativo del ensamble. Por lo tanto, algunas digitaciones no son predecibles, lo que dificulta su lectura a primera vista para la ejecución de la mano izquierda y derecha.

Por cuestiones de tonalidad y modulaciones se encuentran símbolos de sostenido, doble sostenido y becuadro en un mismo compás lo que dificulta su lectura. Estas obras fácilmente sin las digitaciones e indicaciones propuestas, se podrían leer a primera vista, así como se comentó anteriormente; una frase musical se puede interpretar entre las cuatro primeras cuerdas, esto beneficia a la ejecución, se usa en una sola posición y la mano izquierda se desplaza de forma vertical.

Estas obras de tercer nivel demandan al intérprete un buen nivel en el aspecto técnico, que deben dominar previamente, algunos son: armónicos artificiales, legato técnico (hammer on y pull off), legato musical, staccato, proyección del sonido. El intérprete debe de tener una preparación teórica para comprender e interpretar la obra desde la armonía, la melodía, el contrapunto (que surge entre dos más guitarras), modulaciones de tonalidad, forma o estructura de la obra. Comprender estos aspectos teóricos favorece la memorización e intención de la

música misma.

Las siguientes obras están pensadas estéticamente desde un lenguaje romántico-nacionalista, y fusionando con sonoridades de un lenguaje musical popular proveniente del Jazz.

Tristorosa – Heitor Villa-Lobos

Tristorosa requiere que la cuarta guitarra afine la sexta cuerda en Re. Los contra cantos de la guitarra tres se aprecian en la figura 116. En la figura 117 se observan los armónicos artificiales en la guitarra uno y dos. En la figura 118 inicia las modulaciones a La mayor (parte B) y Re menor (Parte C).

En la figura 119 se advierten las alteraciones en las cuatro guitarras, se interpreta el pasaje al unísono. Posteriormente se abren las voces y por último se observa en la figura 120 el proceso modulatorio a cuatro guitarras, aquí la obra retorna a la tonalidad inicial (La menor).

La estructura tripartita de la obra sería A (La menor), B (La mayor), A (La menor), C (Re menor), A (La menor). La organización de estas tres partes se le conoce como Rondó (A-B-A-C-A), como lo hablamos en la sección de Heitor-Villalobos, esta estructura es comúnmente utilizada en la música del Brasil.

Figura 116

Tristorosa Compás 1-10

TRISTOROSA

SCORE

VALS

EPAMINONDAS VILLALBAFILHO
ADAPTADO POR SEBASTIAN HERRERA

ADANTINO
ACCEL.

Rit.

0

6 = 0

CLASSICAL GUITAR 1

CLASSICAL GUITAR 2

CLASSICAL GUITAR 3

6 = 0

CLASSICAL GUITAR 4

PUL. APOYADA CON PULGAR

PUL. APOYADA

VALS LENTO
EXPRESIVO AO LIBITUM

CL. Gte. 1

CL. Gte. 2

CL. Gte. 3

CL. Gte. 4

6

p

EN LO POSIBLE, USAR RELAJACION MOVIDA CON EL PULGAR PARA DESTACAR EL BATO

Fuente. Elaboración propia.

Figura 117*Tristorosa Compás 26-30*

The musical score is for a guitar ensemble, specifically for the piece "Tristorosa" measures 26-30. It consists of four staves, each labeled "CL. Gtr." followed by a number (1, 2, 3, 4). The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1 (CL. Gtr. 1):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1, 2, 4, 3) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end.
- Staff 2 (CL. Gtr. 2):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1, 2, 4, 3) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end.
- Staff 3 (CL. Gtr. 3):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1, 2, 4, 3) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end.
- Staff 4 (CL. Gtr. 4):** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1, 2, 4, 3) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end.

Additional performance instructions and markings include:

- ARM. XII:** Markings above the first two staves.
- ARM. VII:** Markings above the third staff.
- GUL. PONT. PUL. LIBRE:** Markings above the fourth staff.
- VIB.:** Markings above the fifth staff.
- GUL. PONT.:** Markings above the sixth staff.
- p:** Dynamic marking (piano) at the end of the score.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 118

Tristorosa Compás 36-41 y 98-103

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 36-41, and the second system covers measures 98-103. The score is for four guitar parts (CL. Gte. 1 to 4). The key signature is one sharp (F#). The tempo markings are 'PIU MOSSO' and 'A TEMPO ESPRESSIVO'. The score includes various performance instructions such as 'PUL. APROVADA CON PULGAR', 'DULCE', 'PUL. LIBRE', 'VIS.', 'SUL. PONT.', 'EXPRESSIVO', 'SUL. TASTO', and 'PUL. APROVADA CON PULGAR TOCAR EL BATO EN LA SEXTA CUERDA'. A red box highlights measure 8 in the first system and measure 100 in the second system.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 119

Tristorosa Compás 53-57

6

TRISTOROSA

PUL. APOYADA

VIB.

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

PUL. APOYADA

PUL. APOYADA

PUL. APOYADA

SUL. PONT.
PUL. APOYADA CON PULGAR

DULCE

DULCE

DULCE

POS. CENTRAL

53

Figura 120

Tristorosa Compás 64-69

TRISTOROSA 7

The musical score is for a guitar quartet, titled 'TRISTOROSA' with a page number '7'. It consists of four staves, each for a guitar (CL. GTE. 1 to 4). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first staff, there are markings 'CLIX' and 'VIB.' (Vibrato). Above the second staff, there is a circled '3' and 'VIB.'. Above the third staff, there is a circled '4' and 'VIB.'. Above the fourth staff, there is 'SUL. PONT.' (Sul Ponticello) and a circled '5' with 'VIB.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'i' (pizzicato). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for all staves.

Fuente. Elaboración propia.

Luna de Cristal – Fabio Salazar

Esta obra al igual que Tristorosa contiene tres partes (A-B-C), a diferencia hay dos procesos moduladorio para la parte A' y C. Luna de Cristal tiene una estructura en particular A-B-A-C, a esta forma se conoce como libre por secciones, pero si se observa a profundidad su estructura sería A-A-B-B-A-C-C. Posterior a la parte B regresa a la sección A, y repite dos veces la sección C. Se realizó una variación y potenciar la orquestalidad del ensamble. Su estructura es: A-A-B-B-A'-C-C' - Coda.

Esta obra fue escrita originalmente para guitarra solista en la tonalidad de Si menor para la parte A, Re mayor para la parte B y C. En la versión para cuarteto de guitarras se cambió la tonalidad inicial y de las otras secciones, A (La menor), B (Do mayor), A' (Si menor), C y C' (Sol mayor), es así como tiene dos momentos de modulación, una para Si menor y la segunda para Sol mayor. (Ver figura 121 para conocer la estructura general).

Luna de Cristal a diferencia con las demás obras vistas, no tiene ninguna indicación de los recursos empleados anteriormente, es decir no tiene el Sul Tasto, Sul Ponticello ni indicaciones en qué lugar del instrumento se deben tocar las melodías y acompañamientos. se realizó con la intención de que el intérprete, docente o estudiante, analice e interprete la obra.

Se deben tomar como base las piezas anteriores y así indicar las digitaciones y recursos tímbricos que favorecen al ensamble. La obra fue pensada originalmente para guitarra y desde la orquestalidad para este formato, por lo tanto, cada nota fue previamente probada en el instrumento.

En el análisis de la obra es importante tener en cuenta su estructura, las modulaciones tomadas de la estética del periodo romántico-nacionalista aprendidas de Boukhchtaber (2009), segundas y terceras voces, contrapunto, armonía, orquestalidad, entre otros.

A continuación, se indicarán algunas figuras donde se representan su forma y modulación.

Parte A (ver figura 122)

Parte B (ver figura 123)

Modulación 1 (ver figura 124)

Parte A' (ver figura 125)

Modulación 2 (ver figura 126)

Parte C (ver figura 127)

Parte C' (ver figura 128)

Coda (ver figura 129)

Figura 121

Estructura Musical de Luna de Cristal



Fuente. Elaboración propia.

Figura 122

Luna de Cristal Compás 1-9

LUNA DE CRISTAL

BAMBUCO

FABIO SALAZAR OROZCO
ADAPTADO POR SEBASTIAN HERRERA

SCORE

[A]

CLASSICAL GUITAR 1

CLASSICAL GUITAR 2

CLASSICAL GUITAR 3

CLASSICAL GUITAR 4

CL. GTR. 1

CL. GTR. 2

CL. GTR. 3

CL. GTR. 4

Fuente. Elaboración propia.

Figura 123*Luna de Cristal Compás 51-61*

6 LUNA DE CRISTAL

8

CL. Gte. 1

CL. Gte. 2

CL. Gte. 3

CL. Gte. 4

CL. Gte. 1

CL. Gte. 2

CL. Gte. 3

CL. Gte. 4

Fuente. Elaboración propia.

Figura 124*Luna de Cristal Compás 81-85*

The musical score is written on five systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef, containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign. The second system consists of two staves: the upper staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign; the lower staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign. The third system consists of two staves: the upper staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign; the lower staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign. The fourth system consists of two staves: the upper staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign; the lower staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign. The fifth system consists of two staves: the upper staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign; the lower staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all marked with a sharp sign.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 125*Luna de Cristal Compás 86-94*

The musical score is divided into two systems, each containing four staves for Classical Guitar (CL. Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 84 to 87, and the second system covers measures 88 to 91. A measure rest is present in measure 84. In the first system, CL. Gtr. 1 plays a melody of quarter notes (F#4, G#4, A4, B4, C5), while CL. Gtr. 2 plays a sustained chord (F#4, C#5). CL. Gtr. 3 and 4 provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system continues the melodic and harmonic development, with CL. Gtr. 1 adding a final flourish in measure 91.

System 1 (Measures 84-87):

- CL. Gtr. 1:** Measure rest in 84; quarter notes F#4, G#4, A4, B4, C5 in 85-87.
- CL. Gtr. 2:** Sustained chord F#4, C#5 throughout measures 85-87.
- CL. Gtr. 3:** Eighth-note accompaniment in 84-87.
- CL. Gtr. 4:** Sixteenth-note accompaniment in 84-87.

System 2 (Measures 88-91):

- CL. Gtr. 1:** Continues melody, ending with a grace-note flourish in 91.
- CL. Gtr. 2:** Sustained chord F#4, C#5 throughout measures 88-91.
- CL. Gtr. 3:** Continues eighth-note accompaniment, with a sixteenth-note flourish in 91.
- CL. Gtr. 4:** Continues sixteenth-note accompaniment in 88-91.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 126*Luna de Cristal Compás 135-145*

The musical score is written for four guitar staves, labeled CL. Gtr. 1, 2L. Gtr. 2, 2L. Gtr. 3, and 2L. Gtr. 4. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 135 to 140, with a double bar line at measure 135. The second system covers measures 140 to 145, with a double bar line at measure 145. A circled 'C' is placed above the staff for 2L. Gtr. 2 at measure 140. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by a small circle over the note), bends (indicated by a curved line), and slurs. The 2L. Gtr. 4 staff features a complex bass line with many accidentals and a final double bar line at measure 145.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 127

Luna de Cristal Compás 146-156

The musical score is divided into two systems, each containing four staves labeled CL. Gtr. 1, CL. Gtr. 2, CL. Gtr. 3, and CL. Gtr. 4. The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 146 to 151, and the second system covers measures 152 to 156. CL. Gtr. 1 and CL. Gtr. 2 play a melodic line in the first system, while CL. Gtr. 3 and CL. Gtr. 4 provide harmonic support with chords and arpeggios. In the second system, CL. Gtr. 1 and CL. Gtr. 2 play a more complex melodic line with many beamed notes, while CL. Gtr. 3 and CL. Gtr. 4 continue with harmonic support.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 128*Luna de Cristal Compás 177-187*

18 LUNA DE CRISTAL (C)

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

177

181

Fuente. Elaboración propia.

Figura 129*Luna de Cristal Compás 213-219*

CL. Gtr. 1

CL. Gtr. 2

CL. Gtr. 3

CL. Gtr. 4

213

Fuente. Elaboración propia.

Conclusiones

En el presente ejercicio de investigación, se observa que es necesario escribir en la partitura, indicaciones específicas de interpretación que favorezcan a la orquestalidad del cuarteto de guitarras. En algunos autores las digitaciones no están expresadas en su totalidad lo que presenta dificultad a los intérpretes que están en proceso de formación. Por lo tanto, dichas digitaciones y especificaciones de la interpretación están plasmadas minuciosamente en las composiciones y adaptaciones realizadas para este estudio.

Los aportes desarrollados en este ejercicio corresponden a la recopilación de algunas de las técnicas empleadas del cuarteto de cuerda frotada, que, debido a la trayectoria histórica del violín, viola y cello. Se ha explorado a profundidad su sonoridad tímbrica. Esto no sucede con la guitarra por ser un instrumento relativamente nuevo como el cuarteto de guitarras, que surge en la segunda mitad del siglo XX con la unión de cuatro guitarras estándares, contrario a sus inicios, The Munich Guitar Quartet transformó las guitarras para obtener diversas sonoridades tímbricas.

Se concluye a lo largo de esta investigación, que son deseables las adaptaciones y composiciones hechas por guitarristas, puesto que de esta manera se prueban las indicaciones interpretativas en la guitarra. Es necesario que instituciones trabajen este tipo de formatos de material pedagógico para el cuarteto u orquesta de guitarras.

Es necesario generar un repertorio que apoye los procesos de formación para este formato, de modo que serán más deseables las composiciones y arreglos pensados y probados desde la guitarra. Este proyecto se presenta como base para futuras investigaciones y proyectos de gestión cultural que tomen este ensamble para difundir la música colombiana o latinoamericana, debido a que presenta breve recorrido histórico de la guitarra y los cuartetos de

guitarra en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Es así como se advierte en este estudio la importancia del desarrollo en conjunto del guitarrista solista.

Este trabajo incluyó una esquematización de obras clasificadas por niveles de menor a mayor dificultad, e incluyó una composición que aporta a la música colombiana y al presente formato.

Referencias

- Alacarta*. (14 de 12 de 2019). Obtenido de Guitarra barroca [fotografía]:
<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fimg2.rtve.es%2Fimagenes%2Fdando-nota-guitarra-barroca-14-12-19%2F1576271091967.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.rtve.es%2Falacarta%2Faudios%2Fdando-la-nota%2Fdando-nota-guitarra-barroca-14-12-19%2F5465790%2F>
- Alfredo. (16 de 04 de 2016). *Partitura Recuerdos de la Alhambrá de F. Tárrega Guitarra Clásica [fotografía]*. Obtenido de Youyube:
https://www.youtube.com/watch?v=XY_bKdGn1z8
- Álvarez Abascal, I. (18 de 12 de 2016). *Eduardo Martín*. Obtenido de Trabajadores:
<http://www.trabajadores.cu/20161218/eduardo-martin/>
- Amadeus. (s.f.). *Descubriendo los instrumentos: la guitarra [fotografía]*. Obtenido de Amadeus escuela de musica & estudio de arte:
<https://www.amadeusescuelademusica.es/descubriendo-los-instrumentos-la-guitarra/>
- Anne Duque, E. (10 de 07 de 1995). *Banco de la Republica*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango Sala de Conciertos:
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1496>
- Anne Duque, E. (05 de 09 de 2005). *Banco de la República*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1202/rec/1>
- Antigua, M. (22 de 02 de 2020). *El laúd árabe medieval: Historia y construcción [fotografía]*. Obtenido de Musica Antigua: <https://www.musicaantigua.com/el-laud-arabe-medieval-historia-y-construccion/>
- Aretxa. (s.f.). *Instrumentos musicales del mundo [fotografía]*. Obtenido de Instrumundo:
<https://instrumundo.blogspot.com/2013/04/vihuela.html?m=1>
- Arias, C. (s.f.). *Guitarra renacentista [fotografía]*. Obtenido de Pinterest:
<https://www.pinterest.cl/pin/432627107937106126/>
- Arroyave Jiménez, S. (2015). En S. A. Jiménez, *LA GUITARRA CLÁSICA EN MEDELLÍN: HISTORIA Y DESARROLLO A PARTIR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE ANTIOQUIA*1. Medellin: Universidad de Antioquia.
- Arroyave Jiménez, S. (2015). *La guitarra clásica en Medellín: historia y desarrollo a partir del conservatorio de música de Antioquia [Fotografía]*. Medellin: Universidad de Atioquia.
- Banco de la República*. (18 de 07 de 2002). Obtenido de banco de la Republica Biblioteca Luis Angel Arango: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1649/>

- Bellido, N. (01 de 05 de 2011). *Varetas y barras armonicas en la guitarra española [fotografía]*. Obtenido de la guitarra blog: <http://www.laguitarra-blog.com/2011/05/01/tapas-armonicas-de-guitarra-clasica/>
- Bermúdez, E. (23 de 10 de 1985). *Banco de la Republica Biblioteca Virtual*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango Sala de Conciertos: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/3345>
- Bernal, M. (10 de 07 de 2006). *Banco de la republica*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1014/rec/1>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (2002). Obtenido de Banco de la Republica: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1649/rec/1>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (2004). Obtenido de Banco de la Republica: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1580/rec/1>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (2006). Obtenido de Banco de la República: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1014/rec/1>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (1985). Obtenido de Banco de la republica: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/3345>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (1995). Obtenido de Banco de la Republica: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1496/rec/1>
- Biblioteca Luis Ángel Arango [Fotografía]*. (2005). Obtenido de Banco de la Republica: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1202/rec/1>
- Boukhchtaber, S. (2009). *350 cifrados armónicos funcionales: para los cursos de armonía tradicional y solfeo armónico*. Cali, Colombia: Universidad del Valle Programa Editorial.
- Buckler, L. (2012). *How To Harmonize Chords To Melody*. Estados Unidos: Xlibris, Corp.
- Cernicchiaro, V. (2011). *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni*. Milano: Fratelli Riccioni.
- Chacón Tenllado, J. Á. (2012). *La Guitarra en la Lutheria*. Andalucía: Gesto Sevilla Comunicación.
- Cortes, J. (01 de 03 de 2004). *Banco de la Republica*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1860>
- Diccionario Linguee*. (2020). Obtenido de Background Music: <https://www.linguee.es/ingles-espanol/traduccion/background+music.html>
- Fernández, J. (03 de 06 de 2015). *Deviolines*. Obtenido de Técnicas alternativas de violín: <https://www.deviolines.com/tecnicas-alternativas-de-violin/>

- Garcia, S. (31 de 12 de 2014). *Guitarra morisca [figura]*. Obtenido de Blog si la sol fa mi re do: <http://blogsilasolfamiredo.blogspot.com/2014/12/guitarra-morisca.html>
- Gazzelloni, G. (1987). *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra*. Chanterelle.
- Gazzelloni, G. (1987). *Niccolo Paganini 37 Sonate per chitarra*. Chanterelle.
- Gesualdo, V. (1978). *Historio de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Libros de Hispoanoamérica.
- Gimeno Garcia, J. (12 de 2007). Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820. *Roseta: Sociedad Española de la Guitarra*, 44-62.
- Gonzalez, H. (1993). *500 Años de Guitarra Iberoamericana*. ASOCAÑA.
- Grajales Hernández, O. A. (2010). *EL CHORO Y LA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Guestrin, N. (s.f.). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. Argentina.
- Guilombia. (06 de 01 de 2018). Obtenido de Jaime Romero: <http://guilombia.guitartistica.com/compositores/jaime-romero/#:~:text=Naci%C3%B3%20en%20Ibagu%C3%A9%20%20E2%80%93%20Colombia%20en,en%20el%20Conservatorio%20del%20Tolima.&text=Desde%20temprana%20edad%20mostr%C3%B3%20su,T%C3%ADpico%20Colombiano%2C%20Cuartetos>
- Hispana Música. (s.f.). Obtenido de Fernando Sor (1778-1839): <https://hispanamusica.wordpress.com/fernando-sor-1778-1839/>
- Isaza Mejia, R. (2004). Cuarteto de Guitarras "Espiral". En U. N. Colombia, *Arte en lo Noventa*. Bogotá.
- Isaza Mejía, R. (2004). Cuarteto de Guitarras "Espiral". En U. N. Colombia, *El Arte en los Noventa* (págs. 75-77). Bogotá.
- Jones, L. (2020). *Music by the Ducat: Giuliani's Guitar and Vienna's Musical Markets, 1806–1819*. Toronto: University of Toronto.
- Latham, A. (2001). *Diccionatio Enciclopédico de la Música*. Mexico: Fondo de Cultura Economica.
- Lopez Cano, R. (29 de 01 de 2021). *Tareas de investigación: la Metodología*. Obtenido de Un blog de Rubén López Cano: <http://rlopezcano.blogspot.com/2021/01/tareas-de-investigacion-la-metodologia.html>
- Lovelock, W. (1970). *the Rudiments od Music*. Londres: HarperCollins Publishers.

- Melini, Donatella. (2015). *Donatella Melini, Kithara Constructed for the Premiere of Arrigo Boito's Nerone [fotografía]*. Obtenido de JSTOR: :
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/musicinart.40.1-2.267>
- Miner, G. (7 de 2004). *harpguitars*. Obtenido de <http://www.harpguitars.net/players/month-player,7-04.htm>
- Miner, G. (07 de 2004). *Heinrich Albert and the World's First Harp Guitar Quartet [fotografía]*. Obtenido de harp guitars: <http://www.harpguitars.net/players/month-player,7-04.htm>
- Morris, A. (10 de 08 de 2016). *Heinrich Albert and the First Guitar Quartet [Fotografía]*. Obtenido de The Guitar Blog: <http://theguitar-blog.com/?p=2757>
- Morris, A. (10 de 10 de 2016). *The Guitar Blog*. Obtenido de <http://theguitar-blog.com/?p=2757>
- Museo de la Música de Barcelona Guitarra Torres [fotografía]*. (s.f.). Obtenido de Visit museum: <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-de-la-musica-de-barcelona/objeto/guitarra-torres>
- Música en México [fotografía]*. (06 de 02 de 2015). Obtenido de Música en México: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-el-bajo-de-alberti/>
- Música en México*. (06 de 02 de 2015). Obtenido de Música en México: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-el-bajo-de-alberti/>
- Ortega Castejón, J. (s.f.). *Etimología de Cítara*. Obtenido de Etimologías de Chile: <http://etimologias.dechile.net/?ci.tara>
- Padilla Pinto, J. D. (2016). *ANÁLISIS MUSICAL DE LA "SUITE POPULAR BRASILEÑA" DE HEITOR*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Pavanelli, M. H. (2002). *Heitor Villa-Lobos Suite Popular Brasileira [fotografía]*. Brasil.
- Pfandl, L. (1929). Introducción al estudio del siglo de Oro. En L. Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Araluce.
- Puerta, J. L. (2016). A Performance Guide to Latin-American guitar Quartets: The Quartets of Ernesto Cordero, Leo Brower and Sergio Assad. THE UNIVERSITY OF ARIZONA.
- Quimbayo Bolaños, J. (2011). *Dionisio Aguado*. Costa Rica: Universidad Nacional Autónoma.
- Ramos Altamira, I. (2005). *Historia de la guitarra y de los guitarristas españoles*. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario.
- Rdolfo, A. (10 de 05 de 2004). *Banco de la Republica*. Obtenido de Biblioteca Luis Angel Arango: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1580/>
- Real Academia Española*. (2021). Obtenido de pizzicato: <https://dle.rae.es/pizzicato>

- Ribot, A. (1958). *D. Dionisio Aguado, El museo universal, año segundo, n°2*. Madrid: Gaspar y Roig.
- Rodríguez Álvarez, L. C. (2015). *La música para voz y guitarra de Mauro Giuliani*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Romero, J. (2005). *Jaime Romero Latin Guitar Scores*. Obtenido de Bigrafia Jaime Romero: http://mail.latinguitarscores.com/?page=bio&lang=es#.X_nH5l5KiJA
- Romero, J. (26 de 07 de 2013). Obtenido de http://mail.latinguitarscores.com/viewers/pdf.php?cat=guitar&id=nocturnal_guitarquartet.pdf
- Salazar Orozco, F. (2014). *Concierto en No.6 en La menor*. Buga.
- Salazar Orozco, F. (2014). *Fuga BWV 847 del clave bien temperado para cuarteto de guitarras*. Buga.
- Salazar Orozco, F. (24 de 10 de 2018). *[fotografía]*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/fabio.salazarorozco/posts/10156210740383192>
- Salazar Orozco, F. (24 de 10 de 2018). *Facebook*. Obtenido de <https://www.facebook.com/fabio.salazarorozco/posts/10156210740383192>
- Samper Arbeláez, A. (2013). Orígenes de la guitarra. *La guitarra: origen, tradición y evolución*. Bogotá: Banco de la República: Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado el 28 de Agosto de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=DiZ3MTQ44h8&t=3s>
- Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: museu Villa-Lobos.
- Schebor, G. (s.f.). *Música para guitarras en Latinoamérica del Renacimiento hasta el Romanticismo*.
- Silverio. (s.f.). *Clásica Romántica gacia 1830 [fotografía]*. Obtenido de site.google.com: <https://sites.google.com/site/silverioguitarra/historia/siglos-xviii-y-xix>
- Sossa Ropaín, J. M. (2015). *Compositores-guitarristas del siglo XIX*. Bogota: Universidad Javeriana.
- Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo [Fotografía]*. (29 de 01 de 2018). Obtenido de Teatro Mayor: <https://www.teatromayor.org/evento/musica/cuarteto-de-guitarras-atemporanea-musica-colombiana-para-guitarras-ciclo-musica-de?function=1669>
- Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo*. (29 de 05 de 2018). Obtenido de Cuarteto de guitarras Atemporánea - Música colombiana para guitarras - Ciclo Música de Cámara Contemporánea CCMC: <https://www.teatromayor.org/evento/musica/cuarteto-de-guitarras-atemporanea-musica-colombiana-para-guitarras-ciclo-musica-de?function=1669>

- Torres Revello, J. (1943). *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXIII. En *Merchandise shipped by the Spaniards to America (1534-1586)*. Nueva York.
- Trotter, H. (19 de 07 de 1998). *The Buffalo News*. Obtenido de https://buffalonews.com/news/buffalo-guitar-quartet-on-the-road-again/article_fa81c28f-0cc8-5b93-bfef-e9af55814d2d.html
- Ultra, V. (04 de 08 de 2015). *Instrumentos del Mundo: El Laúd [Fotografía]*. Obtenido de Vox Ultra: <http://voxultra.blogspot.com/2015/04/instrumentos-del-mundo-el-laud.html>
- Unexpected Visit*. (19 de 10 de 2018). Obtenido de <https://www.unexpectedvisit.es/napoleon-coste-otro-talento-frances-inolvidable/>
- Universidad del Norte [fotografía]*. (08 de 11 de 2016). Obtenido de Uninorte: <https://www.uninorte.edu.co/web/departamento-de-musica/cali-cuarteto>
- Universidad del Norte [fotografía]*. (08 de 11 de s.f.). Obtenido de Uninorte: (Universidad del Norte, s.f.)
- Universidad del Norte*. (8 de 11 de s.f.). Obtenido de uninorte: <https://www.uninorte.edu.co/web/departamento-de-musica/cali-cuarteto>
- Universidad del Valle [fotografía]*. (20 de 11 de 2015). Obtenido de Univalle: <https://www.univalle.edu.co/lo-que-pasa-en-la-u/concierto-de-guitarras-de-univalle-buga>
- Universidad del Valle*. (20 de 10 de 2015). Obtenido de Univalle: <https://www.univalle.edu.co/lo-que-pasa-en-la-u/concierto-de-guitarras-de-univalle-buga>
- Universidad del Valle*. (2021). Obtenido de Malla Curricular Licenciatura en Musica: <https://musica.univalle.edu.co/pensum-licenciatura>
- Viglietti, C. (1973). *Origen e historia de la guitarra*. Texas: Editorial Albatros.
- Villanueva, M. (10 de 2006). *Una Metodolgia para el Estudio*. Obtenido de Guitarra Arte Pulsado: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/tremolovillanueva.htm>
- Wade, G. (2017). *Classical Guitar Magazine*. Obtenido de [https://classicalguitarmagazine.com/historical-perspectives-on-the-guitar-ensemble/#:~:text=One%20of%20the%20earliest%20was,popular%20classics%20of%20the%20repertoire.&text=29%20\(1817%2C%20Paris\)%20and,first%20publication%20for%20guitar%20quartet.](https://classicalguitarmagazine.com/historical-perspectives-on-the-guitar-ensemble/#:~:text=One%20of%20the%20earliest%20was,popular%20classics%20of%20the%20repertoire.&text=29%20(1817%2C%20Paris)%20and,first%20publication%20for%20guitar%20quartet.)
- Yepes, B. (2001). *La Guitarrrra en la Historia Volumen XII*. Cordoba: La Posada.
- Zangari, G. (2013). *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and*. Sidney: University of Sydney.