

RECONOCIMIENTO Y APLICACIÓN DE RECURSOS DE GENTIL MONTAÑA,
JONATHAN KREISBERG Y RALPH TOWNER PARA LA GUITARRA SOLISTA

ANDRÉS RAMÍREZ
DIRECTOR: JORGE CURREA

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ DC 2018

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos aquellos que de alguna u otra manera aportaron a la realización de este proyecto para que pudiese llevarse a cabo. En primer lugar, a mis padres y mis hermanos por su apoyo y amor; a mis maestros de instrumento: Camilo Andrés Vásquez, a quién nunca podré terminar de agradecer por todas las enseñanzas y la confianza durante toda la carrera, y a Jorge Iván Currea, por liderar el desarrollo de éste proyecto en todas sus fases y por el gran compromiso con el mismo; a Lorena, por la fuerza, que mediante actos de amor y ternura fueron indispensables para culminar éste proyecto. Y por último a Maxi, a quién va dedicado éste proyecto, como mi mensaje de gracias por su amor incondicional y por los momentos más lindos de mi vida, los cuales jamás olvidaré.

Resumen

El objetivo de la presente investigación es el de identificar y exponer de manera sistemática los recursos de interpretación, ejecución y adaptación de obras de los guitarristas Gentil Montaña, Jonathan Kreisberg y Ralph Towner para el formato de guitarra solista mediante el análisis y la aplicación a tres obras ajenas al formato. Teniendo como pertinencia para el músico guitarrista la descripción y apropiación de recursos encontrados en los guitarristas consultados.

El proceso de investigación del proyecto parte desde la transcripción, ejecución y análisis de obras de los guitarristas a consultar, aplicado posteriormente a tres obras (dos temas y una composición) mediante una adaptación del formato original al formato de guitarra solista.

Se obtienen como resultado las adaptaciones de los tres temas al formato de guitarra solista, utilizando los recursos encontrados en los tres guitarristas consultados. Los temas seleccionados para la adaptación corresponden a la cumbia del maestro José Benito Barros “El Alegre Pescador”, el arreglo para cuarteto del maestro Camilo Vásquez del bolero “Hay Amores” y una composición propia del autor del proyecto titulada “A Mitad de Canino”.

Al completarse las adaptaciones de los temas seleccionados, se evidencia la versatilidad de las técnicas encontradas en los guitarristas consultados para aplicarse de manera sistemática al convertir una obra de formato al de guitarra solista, por otra parte, también puede percibirse que los recursos armónicos propuestos por los tres guitarristas pueden aplicarse bajo un criterio estético de estilos musicales a las obras seleccionadas, dentro de las cuales se incluye un ritmo colombiano.

Palabras clave: Guitarra Solista, Ralph Towner, Jonathan Kreisberg, Gentil Montaña, Recursos, Adaptación.

Abstract

This investigation's objective is to identify and expose systematically the interpretative and adaptive resources found in musical pieces from the guitarists Gentil Montaña, Jonathan Kreisberg and Ralph Towner for the solo guitar format through analysis and application of the resources found to three musical pieces composed to a different musical format. Considering, as the importance of this project for the guitarist musician, the description and appropriation of the resources found in the consulted guitarists.

The investigation process of this project starts from the transcription, interpretation and analysis of musical pieces which belong to the consulted guitarists, later applied to three pieces (two selected pieces and one composition) through a format adaptation to the solo guitar format.

As a result, the adaptations of the three musical pieces to the solo guitar format are obtained, using the resources found in the three consulted guitarists. The selected pieces for adaptation correspond to José Benito Barros's cumbia "El Alegre Pescador", the Camilo Vasquez's bolero arrangement for quartet "Hay Amores" and a composition which belongs to the author of this project named "A Mitad de Canino".

Once completed the adaptations to the pieces selected, it is evident the versatility of the techniques found in the consulted guitarists to be applied systematically at the time of converting a piece to the solo guitar format, on the other hand, it could also be perceived that the harmonic resources proposed by the three guitarists can be applied under an esthetic musical styles criteria to the selected pieces, in which a Colombian rhythm is included.

Key Words: Solo Guitar, Ralph Towner, Jonathan Kreisberg, Gentil Montaña, Resources, Adaptation.

Propuesta de proyecto

El proyecto pretende analizar, mediante la transcripción y ejecución de dos obras de los guitarristas Gentil montaña, Jonathan Kreisberg y Ralph Towner; sus recursos de interpretación, armonización y adaptación de obras al formato guitarra solista. Con este análisis se realizará una posterior aplicación de los elementos técnicos armónicos y de adaptación, a tres obras concebidas para un formato diferente al de la guitarra solista (dentro de las cuales se incluye una composición original del autor del proyecto).

Pertinencia al perfil

Se considera el proyecto propuesto anteriormente, significativamente pertinente, para el perfil de músico con énfasis en ejecución, dado que habiéndose realizado el proceso, se expondrán e interiorizarán los recursos propuestos por los tres músicos estudiados (especialistas en el formato); convirtiéndose así en herramientas y estrategias altamente efectivas para el posterior abordaje de otros temas en la vida profesional de un músico ejecutante.

Justificación

Se presenta el proyecto expuesto como una investigación creativa y artística necesaria, dado que el formato de guitarra solista requiere un estudio con una metodología investigativa definida para exponer y recopilar de una manera organizada y sistemática las estrategias de músicos guitarristas (que en el caso de este proyecto comprenden una mirada desde la guitarra clásica y la guitarra popular *jazz*, abordando de igual manera la guitarra acústica con cuerdas de nylon y la guitarra eléctrica con cuerdas metálicas) a la hora de interpretar una obra, bien sea o no para guitarra solista.

Objetivos

Objetivo General

Identificar y exponer de manera sistemática los recursos de interpretación, ejecución y adaptación de obras de los guitarristas Gentil Montaña, Jonathan Kreisberg y Ralph Towner para el formato de guitarra solista mediante el análisis y la aplicación a tres obras ajenas al formato.

Objetivos Específicos

Analizar de manera minuciosa las partituras producto de la transcripción de las obras seleccionadas para exponer estrategias sobresalientes y representativas de los autores.

Plasmar de manera clara y apropiada la información proveniente de los análisis y transcripciones de los autores, en tres obras con un formato diferente al de guitarra solista (dos temas de discografía seleccionada y un tema original del autor del proyecto propuesto).

Describir y exponer de manera clara el producto de la investigación mediante la explicación de la aplicación de los recursos de los guitarristas seleccionados, para que sea de fácil comprensión para los músicos consultantes a este proyecto.

Construcción de referentes a partir de consulta discográfica, video gráfica o bibliográfica

Gentil Montaña

Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana - Montaña, G. - Guitar Recital - 2006

Suite Colombiana No. 2: II. Guabina viajera - Montaña, G. - Guitar Music of Colombia - 2015

Jonathan Kreisberg

Hallelujah - Kreisberg, J. - One - 2013

Canto de Ossanha - Kreisberg, J. - One - 2013

Ralph Towner

Two Poets - Towner, R. - My Foolish Heart - 2017

I'll Sing to You - Towner, R. - My Foolish Heart - 2017

Metodología

La metodología propuesta para el correcto desarrollo del proyecto consiste en escoger 3 intérpretes del formato guitarra solista, junto con 2 obras de cada intérprete; una vez dada la selección se procederá con la transcripción y ejecución de las obras, sea en su totalidad o por segmentos seleccionados según los recursos identificados en esos períodos de la obra. Seguido de lo anterior, se procederá a analizar e identificar los recursos más prominentes de los autores, logrando comprender su desarrollo y aplicación, factores que se verán reflejados en los temas a los cuales se aplicarán.

Bitácora

Jonathan Kreisberg – Reseña

Guitarrista y compositor de la ciudad de Nueva York - USA, se destaca como guitarrista en el género de Jazz habiendo tocado en agrupaciones con Joe Henderson, Ari Hoenig y Michael Brecker. Ha grabado varios discos en trío bajo su propia dirección y en el año 2003 lanza su disco como solista “One”. Kreisberg aporta a este proyecto desde el punto de vista técnico y armónico del Jazz, su percepción de maleabilidad rítmica, el manejo independiente de los planos en el formato guitarra solista, las sonoridades propuestas desde la guitarra eléctrica y las posibilidades de re-armonización.

Jonathan Kreisberg – Hallelujah

Tema original de Leonard Cohen (1984), donde Kreisberg se basó en la versión de Jeff Buckley (1994) para hacer su adaptación al formato guitarra solista, tal y como él mismo lo menciona en (Kreisberg, 2003); en este EPK él mismo resalta esta versión solista del tema de Cohen como una de las obras más representativas de su disco *One*. Se escogió ésta adaptación para el proyecto de investigación dado que se evidencia una separación de los planos (melodía, armonía y bajos) bastante marcada, rasgo muy característico de Kreisberg. Además, dado que el tema original presenta una armonía poco cambiante, con ciclos bastante cortos y determinados; es menester para este proyecto investigar las posibilidades armónicas que Kreisberg plantea para enriquecer el mismo contenido armónico. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF JONATHAN KREISBERG – HALLELUJAH, y el anexo de audio JONATHAN KREISBERG – HALLELUJAH. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Armonización por intervalos de cuartas

Como se muestra en la figura 1, se observa un despliegue de la armonía desde la nota de la melodía. Estos intervalos dependen en cantidad de semitonos en función de la armonía, no siempre se generan cuartas justas, pues dadas las armonizaciones de Kreisberg se deben incluir cuartas aumentadas o disminuidas.

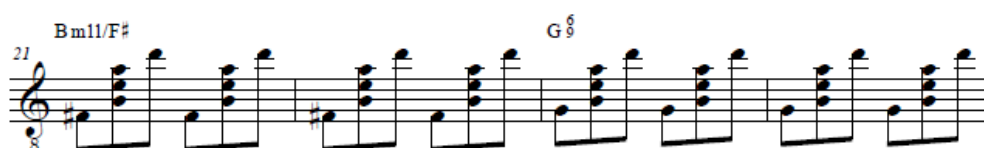


Figura 1 Armonización por intervalos de cuartas - Hallelujah - Kreisberg - CC. 21-24.

Recurso #2: Desplazamiento de ritmo

Se encuentra en varias ocasiones que Kreisberg genera desplazamientos de ritmo, los cuales después de ciertas repeticiones de la célula rítmica que genera desplazamiento, vuelve a coincidir con la métrica inicial. En el ejemplo de la figura 2 se muestra una célula rítmica de 4 corcheas, en una métrica que inicialmente propone series de 3 o de 6 corcheas (6/8), y repetida la serie por tercera vez, vuelve a entrar en el primer tiempo de la métrica, donde Kreisberg ahora continúa con una célula rítmica de 3 corcheas.



Figura 2 Desplazamiento de ritmo - Hallelujah - Kreisberg - CC. 17-18.

Recurso #3: Manejo independiente de los planos

En esta oportunidad, se logra apreciar que existe un manejo de planos dentro de la interpretación regulada principalmente por la mano derecha, se separan por interpretación la melodía, el acompañamiento y los bajos de manera marcada. En la figura 3, se muestra en el primer sistema una primera exposición del acompañamiento (dado por arpeggios) y los bajos (alternando de Do a La, por medio de la nota intermedia); y en el segundo sistema se incluye la melodía, sin embargo, nótese que el acompañamiento y los bajos no se ven alterados de alguna manera.



Figura 3 Manejo independiente de los planos - Hallelujah - Kreisberg - CC. 40-47.

Recurso #4: Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento

Kreisberg propone un recurso de acompañamiento por arpeggios durante una parte considerable de la obra, sin embargo, en ocasiones, el ritmo de la melodía coincide con la célula rítmica del acompañamiento.

Aprovechándose de esto (como se ve en la figura 4), Kreisberg repite el ritmo de la melodía en una octava inferior a manera de *canon*, de tal manera que cumple una función de re-exposición, pero también de acompañamiento.



Figura 4 Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento - Hallelujah - Kreisberg - CC. 60-67.

Recurso #5: Cambio de función de los acordes en la sección del solo

En el solo propuesto por Kreisberg en este tema, se mantiene en dos acordes principales, Do mayor y La menor. Sin embargo, como se evidencia en la figura 5, para el solo Kreisberg cambia la función de estos dos acordes mediante el cambio de las voces internas, añadiendo tensiones clave para lograrlo, llevando así la armonía de un primer grado mayor (Do) y un sexto grado menor (La menor), a un primer grado dominante #9 y un sexto grado semi-disminuído.

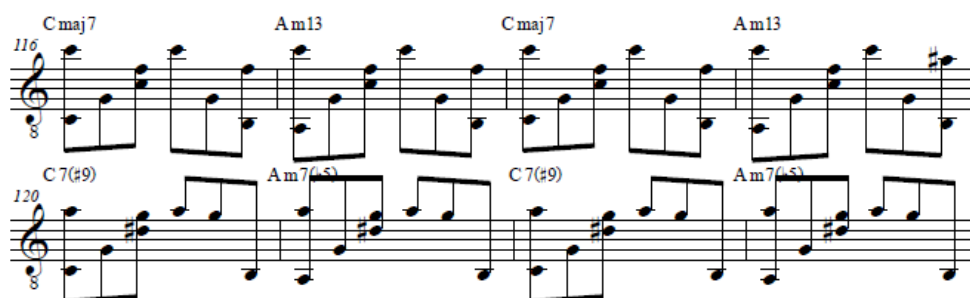


Figura 5 Cambio de función de los acordes en la sección del solo - Hallelujah - Kreisberg - CC. 116-123.

Recurso #6: Uso de cadencia descendente por grados diatónicos como salida de la sección del solo

En la última sección del solo, se encuentra una progresión descendente desde el primer grado mayor, pasando por el séptimo grado semi-disminuído y el sexto grado menor, con cambios cada medio compás para llegar así de nuevo al tema, sin utilizar ningún otro tipo de recursos como dominantes secundarias, pausas o la re-exposición desde el comienzo

de la melodía para salir de la sección del solo; este recurso se puede apreciar en la figura 6.

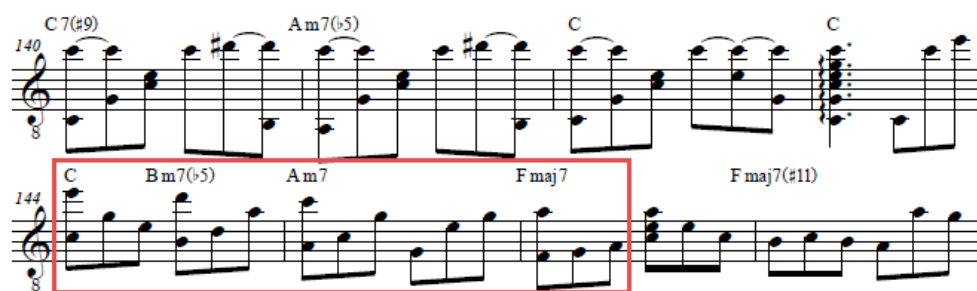


Figura 6 Uso de cadencia descendente por grados diatónicos como salida de la sección del solo - Hallelujah - Kreisberg CC. 140-147.

Recurso #7: Uso de efectos digitales

Como se aprecia en la figura 7, referente a la última sección del tema, se emplea el uso de un *shimmer*. Un efecto digital que añade octavas superiores de acuerdo al ataque de las cuerdas, esto con el fin de generar una saturación y clímax en la última sección de la obra



Figura 7 Uso de efectos digitales - Hallelujah - Kreisberg - CC. 162-167.

Recurso #8: Uso de figuras con segunda subdivisión en serie

En la última sección (tal y como lo muestra la figura 8) de la obra se logra percibir el uso de una célula rítmica compuesta por tresillos de semicorchea (los cuales parecen generar un cambio de métrica, cuando en realidad la mantienen) donde simplemente con la alternar el bajo se logra continuar con los cambios de la armonía, y logra reforzar la intensidad de la interpretación.

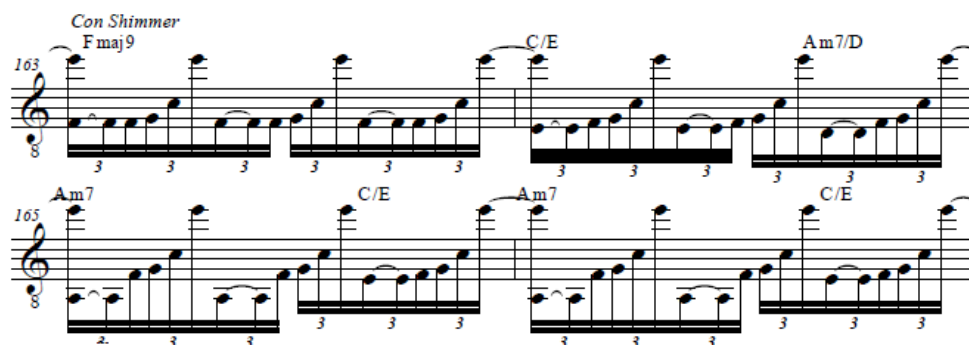


Figura 8 Uso de figuras con segunda subdivisión en serie - Hallelujah - Kreisberg - CC. 163-166.

Recurso #9: Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra

Se logra identificar mediante la grabación de Jonathan Kreisberg, como se observa en la figura 9, su intención de mantener las alturas (de los tres planos, melodía, armonía y bajos) por el mayor tiempo posible hasta que se necesite un cambio de alturas para desarrollar el tema, con pocos espacios de texturas reducidas, y al contrario, buscar expandir la textura de la manera más amplia posible.



Figura 9 Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra - Hallelujah - Kreisberg - CC. 1-8.

Recurso #10: Uso de arpeggios como método constante de acompañamiento

Se evidencia durante la gran mayoría de la obra que Jonathan Kreisberg recurre de manera constante al acompañamiento mediante arpeggios, en este caso remitiéndose a la figura 10, mediante corcheas en una métrica de 6/8, atacando una altura a la vez, sin generar armonías en bloque (aunque el *sustain* de las alturas arpegiadas generan el efecto de superposición de las alturas para crear una atmósfera armónica constante).



Figura 10 Uso de arpeggios como método constante de acompañamiento - Hallelujah - Kreisberg - CC. 96-103.

Jonathan Kreisberg - Canto de Ossanha

Tema característico dentro de la música brasileira, original de Vinícius de Moraes, donde Kreisberg se basó en la versión del mismo Vinícius junto con Robert Baden Powell para hacer su adaptación para la guitarra solista. Como Kreisberg lo menciona en (Kreisberg, 2003), este es uno de los temas más representativos de su álbum solista *One*. Se escogió este tema para el proyecto de investigación principalmente por los recursos rítmicos que Kreisberg propone, no solo desde la división marcada de planos (bajo y melodía), pero también desde la superposición de figuras rítmicas; a esto se le añade un desarrollo armónico y melódico desde el planteamiento de un ciclo armónico pequeño y repetitivo. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF JONATHAN KREISBERG – CANTO DE OSSANHA, y el anexo de audio JONATHAN KREISBERG – CANTO DE OSSANHA. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Ataque continuo del bajo

Se encuentra en esta pieza que Jonathan Kreisberg se esfuerza por mantener una ataque del bajo de manera continua, en este caso (como se muestra en la figura 11), en ritmo de blancas; donde la intención es tan fuerte que llega a comprometer las disposiciones de los acordes y la melodía, convirtiendo al registro bajo en un plano principal. En el ejemplo se muestra la continuidad del ataque, recurso que se utiliza en gran parte de la obra.

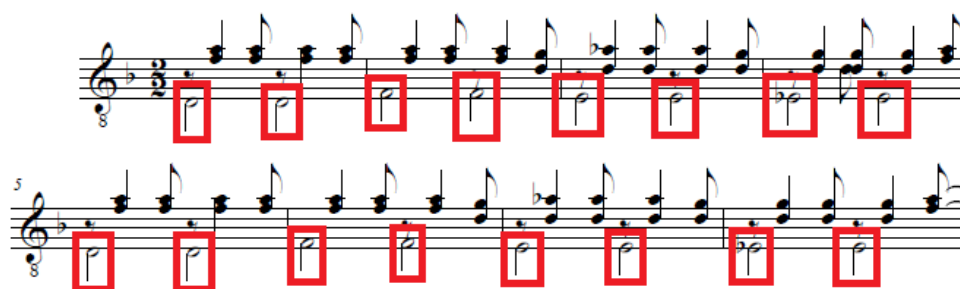


Figura 11 Ataque continuo del bajo - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 1-8.

Recurso #2: Confrontación de dos valores rítmicos como precursor de polirritmia

En esta sección de la obra, se logra apreciar mediante la figura 12, cómo Kreisberg implementa dos planos rítmicos superpuestos (bajos y armonía) bajo el mismo pulso y métrica, pero asignándoles un valor rítmico diferente a cada uno, creando así una sección de polirritmia. En el ejemplo se muestra como el ataque rítmico de las tríadas pertenecientes al plano armónico es diferente al ataque de los bajos y llegan a encontrarse rítmicamente en sólo algunas ocasiones producto de un común denominador de repeticiones.

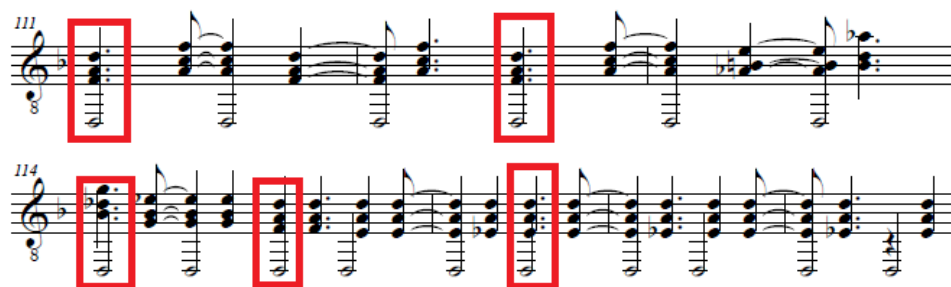


Figura 12 Confrontación de dos valores rítmicos como precursor de polirritmia - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 111-118.

Recurso #3: Plena independencia del plano rítmico, melódico y bajo

También se logra identificar que es común llegar a encontrar una independencia bien marcada entre los planos de la armonía y la melodía con respecto a la de los bajos, se intenta simular la interpretación de varios roles dentro de la obra como si se tratase de instrumentos y acoplarlos todos en el registro de la guitarra. En la figura 13, se muestra como el plano armónico-melódico se concentra en seguir la propuesta rítmica de la melodía, mientras que el plano de los bajos continúa marcando las blancas de manera independiente.



Figura 13 Plena independencia de los planos rítmico, melódico y bajos - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 67-74.

Recurso #4: Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo

Otro recurso identificado en la adaptación de Kreisberg es el uso de la armonía descendente como recurso de acompañamiento cíclico. En la figura 14 se logra identificar el movimiento descendente del bajo, primera referencia de la armonía propuesta para la melodía en la primera sección de la obra.



Figura 14 Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 2-2.

Recurso #5: Cambio de papeles entre registros

Como se puede apreciar en la figura 15, existe un cambio de roles entre los registros que se encuentran presentes (bajo y medios), antes se llevaba la melodía en el registro medio y una célula rítmica repetitiva en los registros bajos, papeles que cambiarán a partir del compás 55, donde el registro medio toma la célula rítmica repetitiva y los bajos adquieren la melodía.



Figura 15 Cambio de papeles entre registros - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 55-57.

Recurso #6: Afinación alternativa de la guitarra

Dado que Kreisberg decide mantener el tono original del tema que adapta, le es necesario bajar un tono la afinación de la sexta cuerda, pasando así de un Mi a un Re y ampliando el registro de la guitarra para

alcanzar la nota raíz de la tonalidad (Re menor) como se puede apreciar en la figura 16. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que esto altera todas las posiciones de los acordes que interpreten la sexta cuerda.



Figura 16 Afinación alternativa de la guitarra - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 1-6.

Recurso #7: Intervalos amplios entre la nota más grave y la más aguda como herramienta de complementación

Se puede apreciar durante varias secciones de la obra que se emplean intervalos amplios entre la nota más grave y la más aguda, resultando así en un efecto de llenura sin emplear grandes densidades de alturas. Como se puede apreciar en la figura 17 hay una distancia de 3 octavas entre el bajo y el voicing del acorde propuesto por Kreisberg.



Figura 17 Intervalos amplios entre la nota más grave y la más aguda como herramienta de complementación - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 33.

Recurso #8: Sección del solo compuesta por una única melodía sin notas superpuestas

Como se puede apreciar en la figura 18, justo cuando Kreisberg termina la segunda sección del tema y entra a la sección del solo, comienza con una melodía compuesta únicamente por corcheas que se extiende por un gran tiempo hasta pasar a la segunda parte del solo. Cabe resaltar que dentro de esta melodía Kreisberg incorpora algunas notas en el registro bajo para sugerir la armonía que propone, sin embargo, aún así no hay ninguna nota superpuesta con otra.



Figura 18 Sección del solo compuesta por una única melodía sin notas superpuestas - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 121-123.

Recurso #9: Uso de *Power Chords* para generar un cambio de sección

Tal y como se puede apreciar en la figura 19 hay un pasaje compuesto en esencia por *Power Chords*, estos componen la segunda sección del solo que vuelve a presentar la segunda sección del tema al finalizar. Esta sección de la obra tiene un carácter fuerte al igual que las dinámicas con las que se presenta.



Figura 19 Uso de *Power Chords* para generar un cambio de sección - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 157-159.

Recurso #10: Uso de tríadas como presentación de la armonía durante un bajo pedal

En esta sección se puede apreciar que Kreisberg utiliza las tríadas como una base para presentar las notas claves de la armonía acompañada por tensiones disponibles. Como se puede apreciar en la figura 20, no es únicamente la superposición de dos valores rítmicos lo que genera tensión en la sección, también se logra por el movimiento de las tríadas propuestas.



Figura 20 Uso de las triadas como presentación de la armonía durante un bajo pedal - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 115-117.

Recurso #11: Uso del motivo propuesto en el comienzo de la obra como motivo de finalización de la misma

Como se puede apreciar en la figura 21, se utiliza el mismo motivo con el que se comienza la obra en los primeros segundos para finalizarla. Sin embargo, hay que mencionar que al motivo inicial se le añade una esporádica melodía que distingue medianamente ambos pasajes.



Figura 21 Uso del motivo propuesto en el comienzo de la obra como motivo de finalización de la misma - Canto de Ossanha - Kreisberg - CC. 223-225.

Julio Gentil Montaña - Reseña

Guitarrista y compositor colombiano, destacado en la interpretación y la composición de obras para la guitarra solista. Montaña se destacó por los arreglos que realizó para la música colombiana con las que llegó a destacar por conciertos en Europa. Sus obras se mantienen como clásicos de la guitarra clásica junto con obras de los maestros Heitor Villa-Lobos y Leo Brouwer. Montaña aporta a éste proyecto investigativo desde sus propuestas interpretativas del desarrollo melódico, su dualidad entre la melodía y los bajos como elementos de pregunta y respuesta, y sus conceptos armónicos provenientes de la guitarra clásica.

Gentil Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana

Esta es una de las famosas suites colombianas de Gentil Montaña, pasillo compuesto para la guitarra clásica solista, donde se evidencian los recursos de la guitarra solista que pueden implementarse a la hora de adaptar obras colombianas al formato. Se escoge esta obra dados los recursos de la guitarra clásica como punto de partida técnico, además, la armonía propuesta en los temas colombianos es de gran interés dado que dentro del repertorio a adaptar se encuentra un tema colombiano. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF GENTIL MONTAÑA – NOSTALGIA BOGOTANA, y el anexo de audio GENTIL MONTAÑA – NOSTALGIA BOGOTANA. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Doble bordadura

Se encuentra en varias partes de la obra el recurso de doble bordado, donde se recorren las notas (superiores e inferiores) a una distancia de semitono antes de llegar a la nota objetivo. En la figura 22, Gentil Montaña recorre el Do y el La# antes de llegar al Si (nota objetivo) y recorrer el arpeggio de Mi menor.



Figura 22 Doble bordadura - Nostalgia Boqotana - Gentil Montaña CC. 1.

Recurso #2: Rítmica del bajo para denotar el género

En este caso se identifica los acentos del género en el bajo (en este caso, como se muestra en la figura 23, pasillo) como una herramienta para marcar la rítmica. Se observa durante la mayoría de la obra que este se mantiene.



Figura 23 Rítmica del bajo para denotar el género - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 1-3.

Recurso #3: Conducción cromática de los bajos

En repetidas secciones se observa que el bajo se mueve de manera cromática como manera de delinear la armonía, cuando esto sucede, la rítmica del bajo es una consecuencia de la rítmica de la melodía. En la figura 24, los bajos marcan los tiempos fuertes de la melodía según la métrica (3/4).



Figura 24 Conducción cromática de los bajos - Nostalgia Bogotana – Gentil Montaña - CC. 5-6.

Recurso #4: Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono

Gentil Montaña utiliza el recurso de bajar un acorde un semitono e inmediatamente volverlo a subir como una herramienta de desarrollo. En la figura 25 se muestra como el Re add9 baja un semitono a Re bemol add 9 y vuelve al acorde original (Recordar que la armadura es Mi menor).



Figura 25 Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 11.

Recurso #5: Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía

También es bastante repetida la herramienta de utilizar las cuerdas al aire para interpretar la melodía; llegando en algunos casos a preferirse por encima de las cuerdas templadas con la mano izquierda. Como se muestra en la figura 26, se especifica que la melodía debe interpretarse con las cuerdas al aire.



Figura 26 Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía - Nostalgia Bogotana – Gentil Montaña - CC. 4.

Recurso #6: Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta

Por otra parte, como se evidencia en la figura 27, se observa en varias ocasiones que el bajo desarrolla un protagonismo melódico cuando las frases de la melodía terminan (contestando a manera de contra-melodía). De esta manera se genera una nueva manera de exponer melodías sin quitar la posibilidad de reposar los registros altos.



Figura 27 Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 12.

Recurso #7: Repetición de secciones y re-exposición

La obra está compuesta por cuatro secciones o partes, de las cuales tres tienen una indicación de “*repetición por casillas*”, es decir, se repite la sección desde el comienzo y en la segunda exposición se cambia únicamente los compases o fragmentos que marca cada casilla. En esta obra se hace re-exposición de las dos primeras secciones, y al finalizar la primera exposición de la tercera sección, se indica al intérprete que debe volver a interpretar la obra desde la primera sección (aunque también se especifica

que no deben hacerse de nuevo las repeticiones de las primeras dos secciones). En la figura 28 se muestra la manera de marcar la repetición de la primera sección.



Figura 28 Repetición de secciones y re-exposición - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 13-19.

Recurso #8: Desarrollo de frases desde registros bajos

Como se mencionó anteriormente, Gentil Montaña utiliza los registros bajos como una manera de generar contra-melodías a manera de respuesta, pero en este caso (como se puede observar en la figura 29), utiliza los registros bajos para comenzar frases que en su desarrollo van subiendo de registro. Es decir, no hacen el papel de contra-melodías, son un punto de inicio de frases desarrollada desde registros bajos.



Figura 29 Desarrollo de frases desde registros bajos - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 26-28.

Recurso #9: Repetición de células rítmicas en serie y transposición armónica

También ha de encontrarse en varias partes de la obra que se expone un primer motivo rítmico y se repite varias veces acomodándose de acuerdo a la armonía. En la figura 30 se marcan las células rítmicas, las cuales se desarrollan cuatro veces; sin embargo, Gentil Montaña genera un cambio

armónico y melódico (en este caso descendente) de modo que para la cuarta repetición el motivo evoluciona y permite la continuación de la obra.



Figura 30 Repetición de células rítmicas en serie y transposición armónica - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 37-44.

Recurso #10: Exposición de colores de un acorde dominante mediante bordaduras

En este segmento de la obra, como se puede notar en la figura 31, se encuentra que el color de novena bemol se expone mediante una bordadura, sugiriendo de manera sutil su resolución a un acorde de tónica menor. Cabe resaltar de igual manera que la quinta del acorde (Fa sostenido) no se utiliza como recurso para exponer el acorde dominante, es únicamente una nota de paso que lleva al *voicing* del siguiente acorde.



Figura 31 Exposición de colores de un acorde dominante mediante bordaduras - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 3.

Recurso #11: Tensión de una dominante por medio de un acorde semi-disminuido proveniente de la escala alterada

En la dominante mostrada (Fa sostenido 7, dominante del quinto grado de la tonalidad) en la figura 32 se puede notar el empleo de notas de tensión de un acorde dominante (en este caso novena bemol y quinta sostenida) mediante el acorde derivado del séptimo modo de la escala menor melódica (escala alterada). Mediante el uso del acorde semi-disminuido proveniente de esta escala, teniendo como raíz la séptima bemol del acorde (Mi natural), se obtienen las tensiones de novena bemol (Sol natural) y quinta sostenida (Do

doble-sostenido, aunque en la partitura se muestra su enarmónico, re natural).



Figura 32 Tensión de una dominante por medio de un acorde semi-disminuido proveniente de la escala alterada - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 6.

Recurso #12: Exposición del tritono de una dominante mediante notas de paso y movimientos cromáticos

Se logra identificar que Gentil Montaña utiliza un recurso de exposición de acordes tardío mediante notas de paso y opciones cromáticas. En este caso (remitiéndose a la figura 33), llama la atención que Gentil Montaña al exponer el acorde (Si dominante), utiliza la cuarta del acorde (Mi natural), nota a evitar, como su nota de paso para llegar a la tercera; por otro lado, renuncia a dejar la raíz del acorde en el bajo para bajar cromáticamente hasta su séptima, exponiendo así el tritono de la dominante, columna vertebral del acorde.



Figura 33 Exposición del tritono de una dominante mediante notas de paso y movimientos cromáticos - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 7.

Recurso #13: Exposición de acordes sin inversión y de manera completa

Si bien Gentil Montaña utiliza en varias ocasiones únicamente algunas notas clave de los acordes para controlar densidad y generar mayores posibilidades de posiciones en el diapasón, también se debe reconocer que en algunas ocasiones expone sus acordes de manera completa y sin ningún uso de inversiones. En la figura 34, se muestra un acorde de tónica (Sol mayor), expuesto de manera completa, con el bajo en la tónica, la tercera, la

quinta y su sexta como un solo bloque. Cabe resaltar, que Gentil Montaña utilizará el espacio que genera el acorde expuesto en bloque y lo aprovecha para hacer un juego descendente de los bajos para llegar al siguiente acorde y generar continuidad.



Figura 34 Exposición de acordes sin inversión y de manera completa - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 12.

Recurso #14: Predominancia de la novena y sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica

Se ha observado repetidamente a lo largo de la obra que Gentil Montaña prefiere utilizar las novenas y las sextas naturales de un acorde mayor de tónica para reafirmar su función, y se percibe en algunos segmentos que intenta evitar el uso de la séptima mayor para esta tarea. En el ejemplo anterior se observa un acorde mayor (Sol mayor) de tónica con sexta natural, en este ejemplo, mediante la figura 35, se expone el mismo acorde en otra sección de la obra, esta vez con su novena natural.



Figura 35 Predominancia de la novena y la sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 22.

Recurso #15: Uso de cadenas de dominantes por intervalos de cuarta descendentes como recurso para generar puentes entre secciones

En esta parte de la obra se observa que Gentil Montaña utiliza una progresión constituida por una cadena de dominantes como un recurso para generar un cambio de armonía dentro de la obra. Hay tres detalles a destacar; el primero es que utiliza de manera consecutiva las inversiones sobre la tercera y la séptima del acorde de manera repetitiva; la segunda es que el color más concurrente, es el de novena, siendo también el más

sobresaliente, pues la melodía está compuesta de las novenas y las tónicas de los acordes; y por último, se utiliza la progresión a manera de serie, repitiendo las inversiones y *voicings* de los acordes y acomodando las posiciones de manera diatónica. En la figura 36 se empieza por un Mi dominante con bajo en sol sostenido (E7/G#), que pasa por La dominante con bajo en Sol (A7/G), Re dominante con bajo en Fa sostenido (D7/F#), Sol dominante con bajo en Fa (G7/F), Do dominante con bajo en Mi (C7/E), Fa Dominante con bajo en Mi bemol (F7/Eb), Si dominante, para llegar por último a un Sol dominante.



Figura 36 Uso de cadenas de dominantes por intervalos de cuarta descendentes como recurso para generar puentes entre secciones - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 37-41.

Recurso #16: Posiciones de acordes en disposición cerrada

Sobre la última sección de la obra, se utiliza una disposición de los acordes de manera ordenada por disposición cerrada, es decir, el acorde se presenta de manera ordenada desde la tónica sin saltar o acomodarlas de forma diferente. En la figura 37 se ven dos acordes dispuestos de esa manera, un Mi add9 y un Re add9, se presentan desde su tónica sin emplear intervalos más abiertos de lo necesario.



Figura 37 Posiciones de acordes en disposición cerrada - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 81-82.

Recurso #17: Disposiciones de 1-3-7-5 y 3-7-5 en acordes dominantes

Se encuentra en repetidas secciones de las obras que se presentan acordes de carácter de dominantes con esta disposición (como se muestra

en la figura 38, 39 y 40), siendo un recurso explotado a gran escala a lo largo de las 4 secciones. En ambas presentaciones se mantiene la primera la misma estructura, aun cuando se encuentra en primera inversión le siguen la séptima y la quinta en el despliegue del acorde.



Figura 38 Disposiciones de 1-3-5-7 y 3-7-5 en acordes dominantes - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 43.



Figura 39 Disposiciones de 1-3-5-7 y 3-7-5 en acordes dominantes - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 55.



Figura 40 Disposiciones de 1-3-5-7 y 3-7-5 en acordes dominantes - Nostalgia Bogotana - Gentil Montaña - CC. 67.

Gentil Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera

Otra de las suites de Gentil Montaña, esta vez en ritmo de Guabina, en esta obra se pueden evidenciar características tradicionales del género, además de cadencias armónicas de géneros externos como el flamenco español; como Gentil Montaña mismo lo menciona en (Montaña, 2011). Esta obra se escogió para este proyecto dado que es de las más representativas de Gentil Montaña, sin mencionar que se encuentran pasajes con armonías contrastantes entre secciones y una influencia fuerte de música europea (Montaña, 2011). Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF GENTIL MONTAÑA – GUABINA VIAJERA, y el anexo de audio GENTIL MONTAÑA – GUABINA VIAJERA. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Ritmo de Guabina mantenido constantemente mediante el bajo

Se encuentra durante casi toda la obra que se mantiene el ritmo de Guabina acentuando los tiempos 1 y 3 en una métrica de $\frac{3}{4}$, cabe resaltar que Gentil Montaña utiliza las cuerdas al aire de manera repetida para interpretar los bajos, generando así una distinción clara de registro entre las voces que conforman la textura de la obra. En la figura 41, se encuentra en los primeros compases como los bajos se repiten rítmicamente.

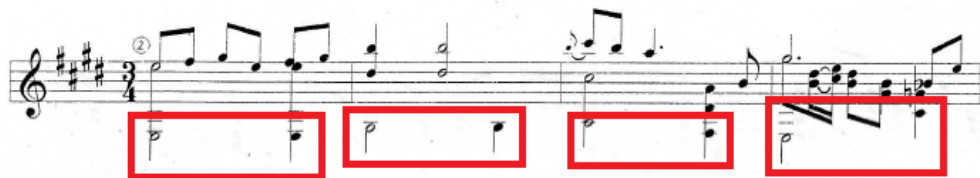


Figura 41 Ritmo de Guabina mantenido constantemente mediante el bajo - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 1-4.

Recurso #2: Movimiento contrario de voces como recurso para generar melodías y armonía

En esta sección de la obra se encuentra que Gentil Montaña utiliza una apertura de las voces superiores de la obra como un recurso para delinear al mismo tiempo la melodía y la armonía de la pieza. En la figura 42 se encuentra que comienza con un intervalo de terceras entra ambas voces, las cuales luego pasan a tener un intervalo de cuartas, y por último de sextas; cabe resaltar que el movimiento de las voces es el contrario al de la otra voz (la línea melódica asciende, mientras que la armónica desciende).



Figura 42 Movimiento contrario de voces como recurso para generar melodías y armonía - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 12.

Recurso #3: Uso del *Pizzicato* como una herramienta de contraste para marcar los finales de sección.

Se observa en varias secciones de la obra el uso de la articulación de *pizzicato* como una herramienta de contraste para finalizar la última frase de una sección, esto genera una sensación de cambio en la expresividad de la obra, en la figura 43 se observa cómo se utiliza al final de las secciones,

dando paso para que la sección inmediatamente posterior entre con naturalidad.



Figura 43 Uso del *Pizzicato* como una herramienta de contraste para marcar los finales de sección - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 5-7.

Recurso #4: Cambios sutiles al volver a presentarse una sección

En esta oportunidad se puede observar cómo Gentil Montaña diferencia una sección de otra (así esté basada sobre la misma armonía, rítmica y línea melódica) mediante recursos como el cambio de textura, densidad, y/o añadiduras de adornos sobre la misma base. En las figuras 44 y 45, se hace una comparación entre el primer sistema de las dos secciones haciendo evidente sus diferencias; en primer lugar se nota un aumento de densidad, y por ende de textura, mediante la adición de notas del acorde, en segundo lugar, se encuentra una adición de una línea melódica sobre la primera exposición de la sección.



Figura 44 Cambios sutiles al volver a presentar una sección - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 1-4.



Figura 45 Cambios sutiles al volver a presentar una sección - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 8-11.

Recurso #5: Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y la tercera del quinto grado dominante

En esta sección se utiliza el intervalo de 3ra partiendo desde la tercera generada por la tónica y la tercera del quinto grado dominante como un

método para marcar el cambio de una sección, tal como se muestra en la figura 46.



Figura 46 Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y la tercera del quinto grado dominante - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 14-15.

Recurso #6: Re-exposición de una frase con un cambio de disposición en los acordes

En esta parte de la pieza se observa cómo Gentil Montaña re-expone una frase, pero genera diferencia mediante la disposición de los acordes (como se puede apreciar en las figuras 47 y 48), primero se tienen con el bajo en la tercera de los acordes, inmediatamente después el bajo pasa por las tónicas de los mismos acordes. Cabe resaltar que en el ejemplo se tiene una primera inversión de acordes dominantes, característica dominante en ambas obras de Gentil Montaña.

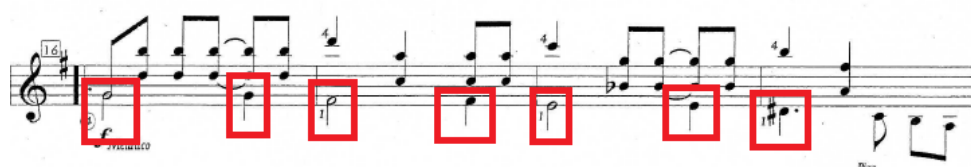


Figura 47 Re-exposición de una frase con un cambio de disposición en los acordes - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 16-19.

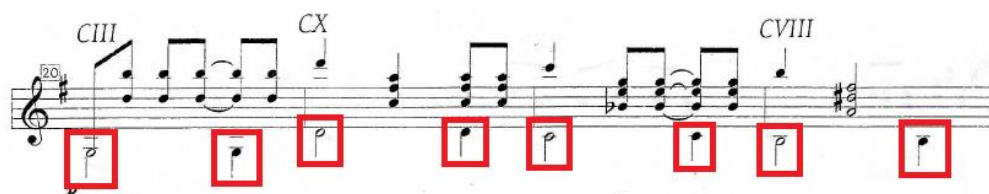


Figura 48 Re-exposición de una frase con un cambio de disposición en los acordes - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 20-23.

Recurso #7: Re-exposición de una frase con un cambio de interpretación

Al igual que en el cambio de la disposición de los acordes, Gentil Montaña repite una frase de la obra, sin embargo, cabe hablar en esta ocasión que no se añaden, sustraen y/o reemplazan alturas, se tiene un

cambio única y expresamente interpretativo. Nótese en la figura 49 las alturas son las mismas que en la figura 50, y se especifica de manera clara que debe haber un contraste interpretativo, la primera vez debe hacerse un ataque cercano al puente generando una sonoridad metálica, mientras que en la segunda vez debe interpretarse *con dulzura* sobre la boca de la guitarra.



Figura 49 Re-exposición de una frase con un cambio de interpretación - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 24-27.



Figura 50 Re-exposición de una frase con un cambio de interpretación - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 28-30.

Recurso #8: Uso de pregunta y respuesta como herramienta de desarrollo de la obra

Se observa que Gentil Montaña utiliza el recurso de pregunta y respuesta como una herramienta para desarrollar su obra. De esta sección cabe resaltar dos cosas: primero, la pregunta y respuesta se logra mediante la similaridad de la resultante rítmica de la pregunta y la respuesta; y segundo que la respuesta genera un llamado para la reaparición de la pregunta. En la figura 51 se muestran los compases unidos con su respectivo opuesto (pregunta o respuesta).



Figura 51 Uso de pregunta y respuesta como herramienta de desarrollo de la obra - Guabina Viajera - Gentil Montaña - CC. 33-40.

Ralph Towner

Guitarrista, pianista y compositor estadounidense reconocido principalmente por su participación como cofundador del grupo *Oregon*. Comenzó a muy temprana edad como trompetista tocando en bandas de *Dixieland*, se formó como guitarrista clásico en Europa estudiando con el maestro Karl Scheit, y como compositor en Estados Unidos con el maestro Homer Keller; se le reconoce también por su trabajo como guitarrista solista, habiendo grabado varios discos en dicho formato. Se escogió a Towner como una referencia para este proyecto por su experiencia interpretativa desde la guitarra clásica combinada con el conocimiento armónico que tiene por su experticia en el Jazz, a esto se le suma la amplia discografía que tiene como guitarrista solista, enfocándose en su disco más reciente *My Foolish Heart* (2017).

Ralph Towner - Two Poets

Uno de las composiciones originales comprendidas en el último álbum de Ralph Towner *My Foolish Heart* (2017), donde se establecen secciones claras para la exposición del tema y se finaliza en una gran sección sobre la dominante. El tema es bastante corto (teniendo una duración de 2:05 minutos) y resalta por sus armonías contrastantes y la expresividad de la interpretación. Una de las características más importantes de esta obra está en el uso continuo y marcado del *ad libitum*, que genera un carácter totalmente diferente a los demás guitarristas referentes; el manejo del tempo queda completamente a decisión del intérprete y su

lectura es bastante subjetiva, pues la certeza de la interpretación recae en las alturas propuestas, quedando a la expectativa del intérprete el tempo y la expresividad de la obra. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF RALPH TOWNER – TWO POETS, y el anexo de audio RALPH TOWNER – TWO POETS. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Uso de las cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes

Se encuentra que Towner utiliza las alturas de las cuerdas al aire a su ventaja para generar disposiciones que no son viables con únicamente las cuerdas pulsadas. En la figura 52 se muestra como la segunda cuerda al aire (Si), es fundamental para lograr la disposición que propone Towner en su obra, de no ser por este recurso, el acorde no se podría digitar de manera correcta en la guitarra, considerando la distancia que existe entre la nota más grave (La) y la nota más aguda del acorde (Mi bemol).



Figura 52 Uso de cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes - Two Poets - Towner - CC. 1.

Recurso #2: Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra

Se nota en toda la obra que Towner hace del *Ad Libitum* una herramienta requisito para obtener la expresividad de la misma (tal y como se expone en la figura 53). Nunca se establece la métrica de una manera definitiva, se le otorga una libertad al intérprete para que acomode la métrica, el tempo y el fraseo para plasmar su expresividad.



Figura 53 Uso del *ad libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra - Two Poets - Towner - CC. 1-3.

Recurso #3: Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía

Se puede percibir el uso del *Arpeggiato* como articulación de presentación de los acordes. Si bien se tienen como armonía en bloques, la articulación retrasa su interpretación, generando así un efecto de horizontalidad dentro de lo que se percibe como vertical (acordes). En la figura 54 se muestra que el uso de esta articulación es concurrencio.



Figura 54 Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía - Two Poets - Towner - CC. 4-6.

Recurso #4: Empleo de notas de apoyatura como herramienta para extender el alcance de un compás.

Si bien se habla de que la obra requiere de que se interprete siempre en *ad libitum*, la interpretación de Towner dibuja el comienzo y el final de los compases y las secciones, sin embargo, existe una subjetividad en cuanto a la duración que pueden tener estos, Towner divide sus frases mediante la intención y la expresión, y recurre a la flexibilidad de la métrica para añadir de manera fluida frases que no se pueden comprender, en términos de duración, en un compás. En la figura 55 se muestra como Towner incluye sus frases melódicas en un compás acudiendo a la elasticidad que le atribuye a ambos, el tiempo y la métrica.



Figura 55 Empleo de notas de apoyatura como herramienta para extender el alcance de un compás - Two Poets - Towner - CC. 23-25.

Recurso #5: Rítmica subjetiva como generadora de expresividad

En esta oportunidad se puede observar como Towner no plasma, mediante su interpretación, la rítmica con la cual interpreta su obra de manera ecuánime, existe una imparcialidad a la hora de determinar la duración de un figura rítmica dependiendo de la sección del pasaje donde se encuentre y de la fuerza o sutileza con la cual se interprete la sección,

llevando así a una subjetividad donde es difícil establecer una única manera de entender rítmicamente una frase. En los ejemplos de las figuras 56 y 57 se muestran figuraciones rítmicas que pudieron haber sido escritas de otra manera.



Figura 56 Rítmica subjetiva como generadora de expresividad - Two Poets - Towner - CC. 3.



Figura 57 Rítmica subjetiva como generadora de expresividad - Two Poets - Towner - CC. 9.

Recurso #6: Pulso definido sobre cortos períodos de tiempo

Se tiene claro que para Towner la ambigüedad del tiempo es clave para una correcta interpretación de la obra, sin embargo, debe mencionarse que en varias oportunidades Towner establece un pulso constante durante cortos lapsos de tiempo, esto es muy importante para el efecto expresivo de la obra, pues es un polo a tierra que genera un punto de referencia para comprender las alteraciones de tiempo. Se muestra en la figura 58 los lugares donde se define un pulso brevemente, estos se agrupan en las frases melódicas al final de la obra.



Figura 58 Pulso definido sobre cortos períodos de tiempo - Two Poets - Towner - CC. 18-21.

Recurso #7: Repetición de un acorde dominante como generador de tensión

Se observa hacia la sección final de la obra que Towner es incisivo en la re-exposición del acorde dominante en la misma disposición, al comienzo de cada frase decide plasmar con carácter el acorde dominante, generando así tensión armónica. En la figura 59 se muestra como Towner decide plasmar el acorde al comienzo de cada frase para recobrar intensidad sobre la obra.



Figura 59 Repetición de un acorde dominante como generador de tensión - Two Poets - Towner - CC. 22-29.

Recurso #8: Uso de un bajo pedal como herramienta generadora de tensión

Si bien se afirmó que Towner genera tensión desplegando un acorde dominante de manera repetida en una disposición definida, también cabe mencionar que, de igual manera, utiliza en la obra una nota pedal sobre la cual delinea la armonía mediante notas claves cambiantes y esporádicas, pero siempre manteniendo el mismo bajo. En la figura 60 se muestra como Towner utiliza las notas claves para añadir tensión a la armonía propuesta por el bajo pedal.

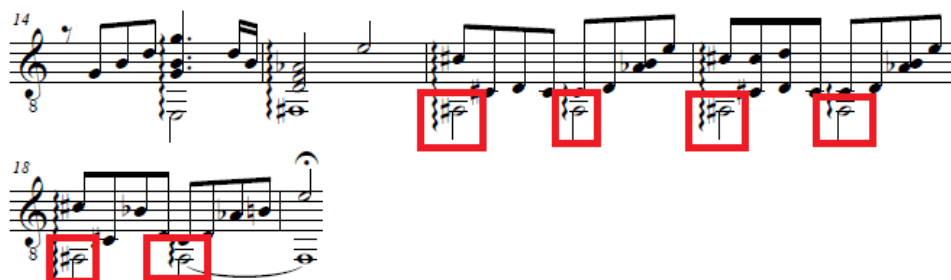


Figura 60 Uso de un bajo pedal como herramienta generadora de tensión - Two Poets - Towner - CC. 14-18.

Recurso #9: Uso de acordes sin tercera por intervalos de quinta

Se puede encontrar en varias secciones de la obra que Towner decide utilizar una disposición de tónica, quinta y novena como manera de presentar los acordes, sin la tercera. En los ejemplos de las figuras 61 y 62 se muestra algunas de las secciones en las cuales los utiliza.

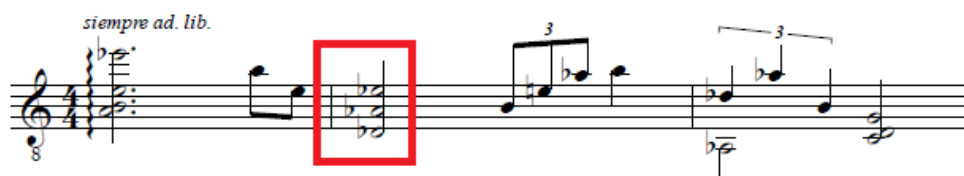


Figura 61 Uso de acordes sin tercera por intervalos de quinta - Two Poets - Towner - CC. 1-3.



Figura 62 Uso de acordes sin tercera por intervalos de quinta - Two Poets - Towner - CC. 11-13.

Ralph Towner – I'll Sing to You

Obra y composición original de Ralph Towner encontrada en su último álbum *My Foolish Heart* (2017); en esta obra se pueden encontrar secciones claramente definidas a manera de *standard*, donde se expone el tema, hay una sección de solo, y termina con un re-exposición del tema inicialmente expuesto. Se destaca por la claridad de la melodía propuesta y el uso de una interpretación casi idéntica del tema en su re-exposición a comparación con la exposición inicial; al igual que en *Two Poets* hay un uso marcado del *ad libitum* encargando al intérprete gran parte del carácter de la obra, sin embargo, en esta oportunidad existe una marcación mayor del tempo. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF RALPH TOWNER – I'LL SING TO YOU, y el anexo de audio RALPH TOWNER – I'LL SING TO YOU. Después de un detallado análisis, los recursos encontrados fueron los siguientes:

Recurso #1: Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra

Recurso característico de Towner en su último álbum, también encontrada en *Two Poets*; consiste en dejar la responsabilidad del tempo al intérprete como un potenciador de expresividad mediante el *ad. Libitum* continuo como se muestra en la figura 63. Aunque también se encuentra en *Two Poets*, cabe mencionar que en esta oportunidad se presenta con menos magnitud la subjetividad del tempo.



Figura 63 Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra - I'll Sing to You - Towner - CC. 1-3.

Recurso #2: Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía

Al igual que en *Two Poets*, se puede apreciar que el *Arpeggiato* es la articulación por excelencia para presentar los bloques armónicos. La presentación de esta articulación es continua por toda la obra, incluso en los cambios de secciones donde también existe un cambio de intención; esta articulación puede apreciarse en la figura 64.



Figura 64 Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía - I'll Sing to You - Towner - CC. 7-8.

Recurso #3: Empleo de notas de apoyatura como herramienta para extender el alcance de un compás

Justo como se puede apreciar en Two Poets, Towner expone frases mediante las notas de apoyatura, puesto que (como puede observarse en la figura 65) estas frases sobrepasan los valores rítmicos que pueden comprenderse dentro del compás. Estas frases tienen un efecto doble sobre el tema; primero, delinean la armonía que Towner utiliza al pasar por notas clave, y segundo, agregan un valor adicional de expresividad al tema.



Figura 65 Empleo de notas de apoyatura como herramienta para extender el alcance de un compás - I'll Sing to You - Towner - CC. 25.

Recurso #4: *Arpeggiato* utilizado en ambos sentidos

Como se puede apreciar en la figura 66, Towner hace uso de la articulación *Arpeggiato* de manera repetida, pero utiliza esta dinámica para interpretar un bloque armónico desde la nota más grave hasta la más aguda, y desde la nota más aguda hasta la más grave; de manera repetida y de manera esporádica respectivamente.



Figura 66 *Arpeggiato* utilizado en ambos sentidos - I'll Sing to You - Towner - CC. 10.

Recurso #5: Repetición de una nota como método de énfasis

En esta oportunidad se puede evidenciar, sobre los últimos pasajes de algunas secciones, que Towner decide marcar énfasis mediante la continua interpretación de una nota a pesar de que la armonía cambia. Tal y como se puede evidenciar en la figura 67, Towner enfatiza la nota La en los tres compases de la sección demarcada mediante una serie de *Hammer On* y *Pull Off* junto con la nota Sol.



Figura 67 Repetición de una nota como método de énfasis - I'll Sing to You - Towner - CC. 22-24.

Recurso #6: Introducción al tema mediante un ciclo armónico de dos acordes

Como es mostrado en la figura 68, Towner hace una corta introducción al comienzo de su obra mediante la exposición de dos acordes (Re mayor y La# mayor) interpretados dos veces cada uno mediante la articulación de *Arpeggiato*. Esta introducción necesita de sólo cuatro compases y le sigue la primera presentación del tema de manera inmediata.



Figura 68 Introducción al tema mediante un ciclo armónico de dos acordes - I'll Sing to You - Towner - CC. 1-5.

Recurso #7: Exposición del tema a manera de *standard*

Como se menciona en la reseña del tema, este se puede dividir en tres grandes secciones: La presentación de la melodía, la sección del solo, y la re-exposición de la melodía. Si bien existen unos compases de *intro* y *outro*, estos son breves y no cambian de manera drástica el carácter de la obra. Como se puede apreciar en la figura 69, comienza la primera exposición del tema, en la figura 70 se muestra la entrada del solo, y en la figura 71 se presenta la re-exposición del tema.



Figura 69 Exposición del tema a manera de *standard* (primera exposición del tema) - I'll Sing to You - Towner - CC. 5-6.



Figura 70 Exposición del tema a manera de *standard* (entrada del solo) - I'll Sing to You - Towner - CC. 25-26.



Figura 71 Exposición del tema a manera de *standard* (re-exposición del tema) - I'll Sing to You - Towner - CC. 53-54.

Recurso #8: Finalización del tema con un acorde en su estructura fundamental acompañado de armónicos

En esta observación se puede encontrar que Towner, como recurso para finalizar su obra decide optar por un acorde mayor, primer grado de la tonalidad (Re mayor). Como se puede observar en la figura 72 este acorde está compuesto por la tónica de la tonalidad (Re) en su registro más bajo posible dentro de la guitarra, como el bajo; y la quinta, la octava y la tercera (La, Re y Fa# respectivamente) mediante armónicos naturales como el sustento armónico.



Figura 72 Finalización del tema con un acorde en su estructura fundamental acompañado de armónicos - I'll Sing to You - Towner - CC. 75.

Producto

El Alegre Pescador – José Benito Barros

Este tema se compuso en ritmo de cumbia por el maestro José Barros. Se tienen varias versiones de interpretación, las cuales varían en aspectos como el ritmo, el formato, la tonalidad y el carácter; destacan en sus interpretaciones más tradicionales el uso de percusiones nativas como único método instrumental de acompañamiento, a los cuales se le suman, en ocasiones, apoyos corales a la melodía. Otro aspecto a destacar es que en la mayoría de las versiones sobre las cuales se añaden instrumentos armónicos, se desenvuelve el tema únicamente en los acordes de tónica y dominante. Las razones por las cuales se selecciona la obra del maestro José Barros son principalmente 3: la primera es por su armonía repetitiva, lo que representaría a este proyecto una aplicación de los conceptos de re-armonización observados en los tres maestros guitarristas seleccionados; la segunda, es por su orden de secciones, ya que como el tema maneja una linealidad de pocas secciones que se repiten de manera consecutiva, pueden emplearse recursos que permitan la generación de nuevas secciones a partir de las secciones ya existentes (entendiéndose estas como introducciones, puentes y/o *outros*). Y la tercera, es por el hecho de ser música colombiana, puesto que se pueden implementar conceptos de adaptación a la guitarra solista de música colombiana observados en las obras seleccionadas del maestro Gentil Montaña; cabe resaltar que el maestro Gentil Montaña hizo un arreglo para El Alegre Pescador, pero este no se encuentra en formato de guitarra solista. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF ANDRÉS RAMÍREZ – EL ALEGRE PESCADOR y la interpretación del mismo en el anexo VIDEO ANDRÉS RAMÍREZ – EL ALEGRE PESCADOR. Después de un detallado análisis, los recursos usados fueron los siguientes:

Aplicación #1: Armonización por intervalos de cuartas (Kreisberg - Hallelujah)

En la obra se utilizan los intervallos de cuartas propuestos por Kreisberg, en su adaptación del tema Hallelujah, como herramienta para la presentación y entrada del solo. Tal y como se observa en la figura 73, se denota la armonía gracias a estos intervallos presentados en el plano armónico y melódico.



Figura 73 Armonización por intervallos de cuartas - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 60-67.

Aplicación #2: Desplazamiento de ritmo (Kreisberg - Hallelujah)

En la obra se logran evidenciar secciones donde ya sea por los valores rítmicos propuestos, o por la capacidad del compás, se genera un desplazamiento rítmico breve (como propone Kreisberg en su tema Hallelujah). En la figura 74 se muestra la salida de la segunda sección del tema, la cual presenta un breve desplazamiento rítmico.

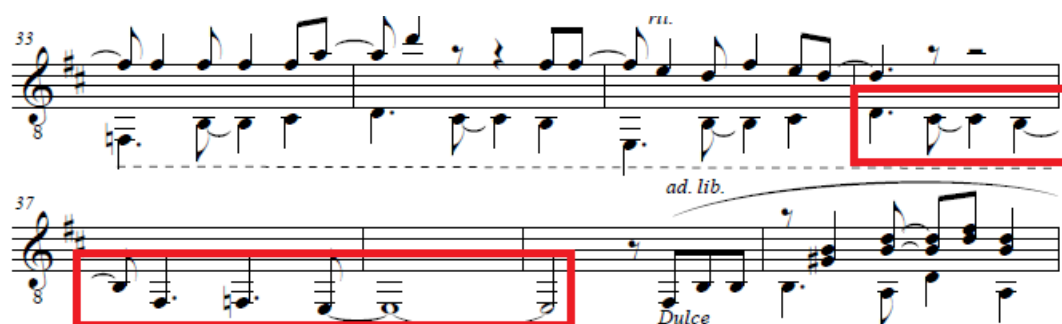


Figura 74 Desplazamiento de ritmo - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 33-40.

Aplicación #3: Manejo independiente de los planos (Kreisberg - Hallelujah)

En la obra producto se hace un claro distanciamiento entre el plano de la melodía y de la voz, llegando a exigir diferentes interpretaciones de los planos en un mismo segmento de la obra, como se observa en la figura 75

(p.e. compás 60, el bajo debe ir interpretado como pizzicato, mientras que la melodía debe ser ligada y dulce).



Figura 75 Manejo independiente de los planos - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 56-67.

Aplicación #4: Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento (Kreisberg - Hallellujah)

En la obra se puede observar como al volver de la sección del solo se hace un cambio en la interpretación de la segunda sección del tema, esto incluye que el bajo repita de manera inmediata la misma melodía del plano superior. Como se muestra en la figura 76, las mismas alturas y ritmo son evocadas por segunda vez por los bajos.

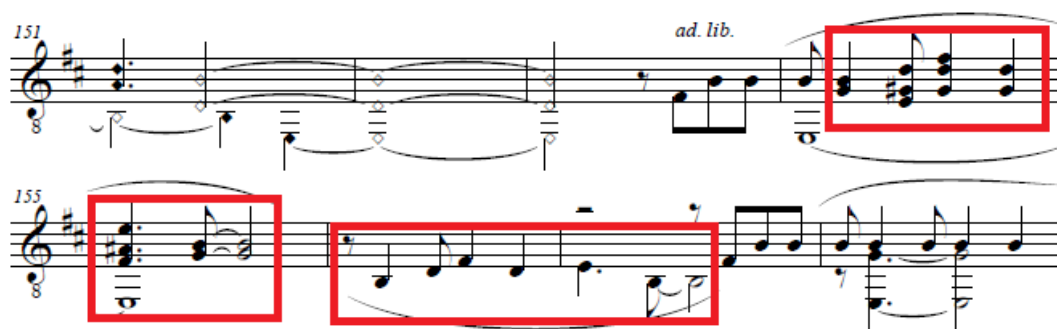


Figura 76 Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 151-158.

Aplicación #5: Cambio de función de los acordes en la sección del solo (Kreisberg - Hallellujah)

Se puede apreciar que en la sección del solo hay un cambio del carácter del acorde sobre el que está conformado, la primera diferenciación (como se puede observar en la figura 77) es el cambio de función del acorde menor entre eólico, frigio y dórico, producto del cambio en las sextas (mayores y menores) y las segundas (mayores y menores) correspondientes.

Hacia el final del solo se incluye un cambio del acorde menor hacia un acorde dominante alterado.



Figura 77 Cambio de función de los acordes en la sección del solo - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 107-114.

Aplicación #6: Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra (Kreisberg - Hallelujah)

Si bien la obra está determinada por la interpretación del pizzicato, se genera una sección donde se expresa la búsqueda del mantenimiento del sonido en su máxima capacidad. Como se muestra en la figura 78, se sugiere al intérprete hacerlo de manera dulce y continua.



Figura 78 Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 127-138.

Aplicación #7: Ataque continuo del bajo (Kreisberg – Canto de Ossanha)

En esta oportunidad, cabe resaltar que como se muestra en la figura 79, el bajo cumple con una función de ostinato (acentos de cumbia), donde debe de interpretarse de manera continua en varias secciones de la obra. Esta búsqueda de continuidad genera una independencia del plano melódico tal, que se requiere generar varias disposiciones cambiantes para cumplir las demandas de ambos planos.



Figura 79 Ataque continuo del bajo - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 21-28.

Aplicación #8: Confrontación de dos valores rítmicos como precursor de polirritmia (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Se aplica en la sección de solo una confrontación de dos valores rítmicos, la continuidad de la negra con puntillo de los acordes, contra el patrón continuo del bajo. Nótese en la figura 80 que la polirritmia se genera dado que el patrón del bajo es congruente con la métrica del compás, mientras que la duración rítmica del plano armónico no, generando así una dependencia de cierto número de repeticiones para volver a la congruencia rítmica.



Figura 80 Confrontación de dos valores rítmicos como precursor de polirritmia - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 92-102.

Aplicación #9: Plena independencia de los planos rítmico-melódicos y bajos (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Se utiliza el mismo concepto utilizado en la aplicación #3 del tema, hay una gran diferenciación de los planos de los registros inferiores con respecto a los planos de los registros medios y superiores, tal y como se puede apreciar en la figura 81.



Figura 81 Plena independencia de los planos rítmico-melódicos y bajos - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 56-67.

Aplicación #10: Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Se debe resaltar que si bien el movimiento descendente empleado en la adaptación de la obra no es inmediatamente continuo, la armonía se ve reflejada mediante el cambio de la nota inicial del patrón rítmico planteado, generando así un cambio armónico determinado por el movimiento descendente de esa primera nota. En la figura 82 se resaltan los cambios armónicos planteados.



Figura 82 Armonía descendente por intervalos de semitono - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 21-32.

Aplicación #11: Rítmica del bajo para denotar el género (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Retomando la aplicación #7, podemos encontrar que el bajo lleva un ostinato rítmico independiente de la melodía, sin embargo, este también

cumple otra función. Como se puede encontrar en la figura 83, los acentos del bajo determinan el ritmo de cumbia para la obra, enmarcando así el contexto del tema original de Barros.



Figura 83 Rítmica del bajo para denotar el género - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 21-28.

Aplicación #12: Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Se encuentra en la obra producto que se genera una sección posterior al solo, donde se busca la interpretación dulce, ligada y continua, en la figura se muestra una armonización de la segunda sección del tema, donde la digitación implica el uso de las cuerdas al aire para obtener la interpretación deseada.



Figura 84 Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 127-134.

Aplicación #13: Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Es de observar, tal y como se muestra en la figura 85, que el bajo cumple funciones melódicas de respuesta a ciertas frases melódicas en los registros medio y alto de la obra. No solo son consecutivos y congruentes con lo propuesto en la melodía presentada en los registros superiores, pero también recalca el carácter de la melodía.



Figura 85 Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 151-158.

Aplicación #14: Repetición de secciones y re-exposición (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Se evidencia una repetición de las secciones en la obra, hay secciones que pueden llegar a interpretarse varias veces para mantener la linealidad del tema original compuesto por Barros. Como se observa en la figura 86, hay varias partes de la obra donde se repite esta misma sección, y bastantes más si se tiene en cuenta únicamente el ostinato del bajo.



Figura 86 Repetición de secciones y re-exposición - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 21-28.

Aplicación #15: Desarrollo de frases desde registros bajos (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Tal y como lo demuestra Montaña en sus obras, en el tema producto de la investigación se incluyeron frases desarrolladas desde los registros bajos. En la figura 87 se puede evidenciar que desde el compás 156 se interpreta una frase en los registros bajos hasta desarrollarse en los registros altos.



Figura 87 Desarrollo de frases desde registros bajos - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 151-159.

Aplicación #16: Predominancia de la novena y sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Se puede apreciar durante el desarrollo de la obra que se recurre a las sextas y las novenas de los acordes como principales estructuras posteriores de las triadas para determinar la característica y función de los acordes, en este caso, se puede observar en la figura 88, el acorde de tónica, que (como se muestra en los ejemplos), predomina su presentación mediante la sexta.

Figura 88 Predominancia de la novena y la sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 37-47.

Aplicación #17: Cambios sutiles al volver a presentarse una sección (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Como se puede observar en la obra, hay secciones que se repiten varias veces en su desarrollo. Estas secciones sufren a veces cambios mínimos que no comprometen el reconocimiento de la sección, pero que si pueden llegar a cambiar el carácter de la misma. En la figura 89 se puede

apreciar el pasaje original, que después se repetirá en el desarrollo de la obra con algunos cambios menores.



Figura 89 Cambios sutiles al volver a presentarse una sección - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 21-28.

Aplicación #18: Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y la tercera del quinto grado dominante (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Puede apreciarse en la figura 90 el empleo de este recurso observado en primera instancia en el maestro Gentil Montaña, sin embargo, cabe mencionar que el despliegue de las terceras no se hace desde el quinto grado, sino hacia el quinto grado de la tonalidad.

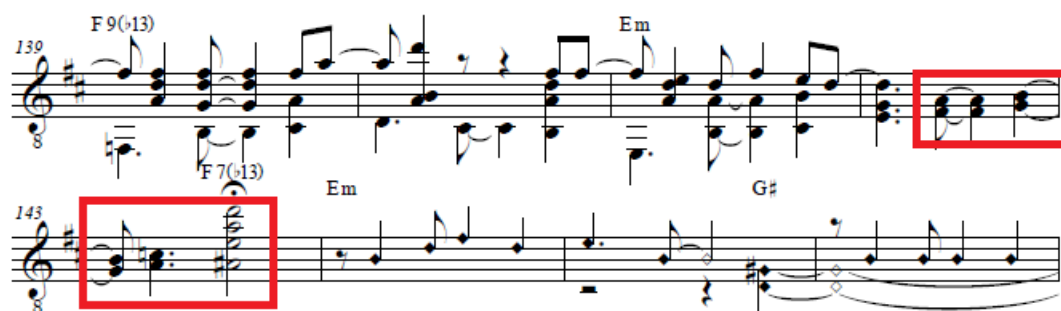


Figura 90 Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y la tercera del quinto grado dominante - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 139-146.

Aplicación #19: Uso de las cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes (Towner - Two Poets)

Una característica clave para la interpretación de la obra producto es el uso de las cuerdas al aire como recurso para lograr obtener las disposiciones necesarias para su ejecución. Como se puede evidenciar en la figura 91, es clave que la melodía y los apoyos armónicos del comienzo del solo se hagan con las cuerdas al aire, de lo contrario no se podría ejecutar esta sección de la manera como lo requiere la obra.



Figura 91 Uso de las cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 56-67.

Aplicación #20: Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra (Towner - I'll Sing to You)

Dentro de la obra se observan secciones donde es importante el uso del *ad libitum* como una herramienta de expresión para obtener la expresividad, y en algunos casos, el contraste deseado. En la figura 92 se puede encontrar que la subjetividad rítmica del pasaje marcado con *Ad Libitum* encarga al intérprete con la expresividad de cada frase.



Figura 92 Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 37-47.

Aplicación #21: Uso de acordes sin tercera por intervalos de quinta (Towner - Two Poets)

Se encuentra en la obra el uso de los acordes con quinta y novena, producto de los intervalos usados, como una disposición disponible en la

presentación de la armonía. En la figura 93 se resaltan los acordes usados y su resultante como apoyo armónico.



Figura 93 Uso de acordes sin tercera por intervalos de quinta - El Alegre Pescador - Ramírez - CC. 41-47.

Hay Amores – Arr. Camilo Vásquez

Tema compuesto por Shakira junto con Antonio Pinto para la producción del film *El Amor en los Tiempos del Cólera*. Esta producción no tuvo un alcance mucho más allá de la producción fílmica; musicalmente, se puede resaltar el ritmo de bolero y la expresividad de la voz, teniendo secciones bien definidas, repeticiones (con cambio de la letra) y una interpretación al estilo del género. Sin embargo, este proyecto se basó en el arreglo propuesto por el maestro Camilo Vásquez para su interpretación con el conjunto Tres Butacas, junto con la participación de la cantante Naky; el formato propuesto por Vásquez está compuesto por batería, contrabajo, guitarra eléctrica y voz (tal y como se puede apreciar en el audio). En las partituras con las que Vásquez propone su arreglo para el tema se indican la armonía, las secciones, los obligados instrumentales y las indicaciones de repeticiones y final. Se escoge este tema como idóneo para este proyecto investigativo por el ritmo de boleros que maneja, la importancia que se le otorga al contrabajo (donde podrán aplicarse varios de los conceptos de los registros bajos encontrados), y la libertad de decisión que permiten las indicaciones del arreglo. Se puede apreciar la transcripción del tema en el anexo PDF ANDRÉS RAMÍREZ – HAY AMORES y la interpretación del mismo en el anexo VIDEO ANDRÉS RAMÍREZ – HAY AMORES. Después de un detallado análisis, los recursos usados fueron los siguientes:

Aplicación #1: Manejo independiente de los planos (Kreisberg - Hallellujah)

Como se evidencia en la figura 94, referente a la sección del solo del tema, se emplea la partición marcada de los planos como un recurso de interpretación. Si bien Kreisberg lo utiliza dividiendo el arpegiado junto como la melodía del ataque de los planos, se puede escuchar el mismo efecto de complementación, donde únicamente con la melodía y el bajo se genera una densidad suficiente para representar la obra.



Figura 94 Manejo independiente de los planos - Hay Amores - Ramírez - CC. 46-51.

Aplicación #2: Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento (Kreisberg - Hallellujah)

Como se observa en la figura 95, lo que Kreisberg hace es interpretar la melodía en las alturas más altas, en inmediatamente después interpretarla en las frecuencias de los bajos, esto como un método de acompañamiento. En la sección del arreglo, se toma el mismo principio, pero se interpreta de una manera diferente; la melodía (sin repeticiones posteriores) se interpreta toda en los bajos, y las alturas superiores serán su acompañamiento.



Figura 95 Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento - Hay Amores - Ramírez - CC. 1-6.

Aplicación #3: Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra (Kreisberg - Hallelujah)

Tal y como se observa en la sección del arreglo señalada en la aplicación número uno, el mantener el *sustain* de ambas, la melodía y el bajo, es fundamental para mantener el carácter de la obra. Por tanto, como se observa en la figura 96, se especifica por medio de las ligaduras la duración de las notas y no se incluyen silencios.



Figura 96 Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra - Hay Amores - Ramírez - CC. 46-51.

Aplicación #4: Doble bordadura (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Basándose en los recursos expuestos por Gentil Montaña, se utiliza el recurso de la doble bordadura como herramienta para enfatizar los puntos clave de una melodía, en la sección señalada en la figura 97, esta hace referencia a la última nota de una frase de la melodía introductoria (se encuentra en los bajos).



Figura 97 Doble bordadura - Hay Amores - Ramírez - CC. 1-6.

Aplicación #5: Rítmica del bajo para denotar el género (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

El uso de la rítmica del bajo para denotar el género del tema se utilizó en varias partes del arreglo, el bolero se caracteriza fuertemente por la presencia de los bajos acentuando el primer y el tercer tiempo (a veces

anticipado por una corchea), en la figura 98 se muestra el uso de este recurso, no solo como un método para sugerir el género, pero también una pieza fundamental del acompañamiento.



Figura 98 Rítmica del bajo para denotar el género - Hay Amores - Ramírez - CC. 25-30.

Aplicación #6: Conducción cromática de los bajos (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

En esta oportunidad, se toma el recurso de Gentil Montaña de descender cromáticamente en los bajos como un método de delinear la armonía del tema. En el arreglo (como se muestra en la figura 99), se usa este recurso, no solo como un recurso de delineamiento armónico, sino que también se toma como punto de referencia para generar un re-armonización sobre el tema.



Figura 99 Conducción cromática en los bajos - Hay Amores - Ramírez - CC. 28-30.

Aplicación #7: Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Tal y como lo emplea Gentil Montaña, y como se muestra en la figura 100 se utiliza el recurso de bajar un acorde de manera paralela un semitono, como herramienta de desarrollo del mismo, sin embargo, en el arreglo, para cuando el acorde vuelve a subir un semitono, se modifica la conducción del acorde para pasar del acorde disminuido proveniente del quinto grado dominante al primer grado menor de la tonalidad.



Figura 100 Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono - Hay Amores - Ramírez - CC. 37-39.

Aplicación #8: Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Como se evidencia en la figura 101, en el arreglo propuesto se puede evidenciar que existen frases en las cuales los bajos toman protagonismo respondiendo a la melodía principal mediante una frase, estas frases son consecuentes de la melodía principal y toman en cuenta el carácter de la misma para desarrollarse.



Figura 101 Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta - Hay Amores - Ramírez - CC. 52-54.

Aplicación #9: Cambios sutiles al volver a presentarse una sección (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Tal y como lo hace Gentil Montaña, se utiliza el recurso de variar de manera minúscula la repetición de una sección para generar una sonoridad ligeramente diferente dentro de una sección ya expuesta con anterioridad. Si se observa la figura 102, en el arreglo se hace una variación pequeña al finalizar la segunda exposición de la parte B.



Figura 102 Cambios sutiles al volver a presentarse una sección - Hay Amores - Ramírez - CC. 34-36 y 92-94.

Aplicación #10: Re-exposición de una frase con un cambio de disposición en los acordes (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

En el arreglo propuesto, como se muestra en la figura 103, también se puede evidenciar el cambio de los bajos como una propuesta de acompañamiento dinámico para una misma melodía, donde el principal factor a tener en cuenta es el movimiento de los bajos, que no se mantienen de la misma forma cuando se presenta de nuevo una misma melodía.



Figura 103 Re-exposición de una frase con un cambio de disposición en los acordes - Hay Amores - Ramírez - CC. 25-27 y 91-93.

Aplicación #12: Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra (Towner – Two Poets)

En el arreglo, como se muestra en la figura 104, se incursionan fragmentos en la sección de salida del solo, donde (como lo hace Towner) se le asigna un bajo a cada compás, y se desarrolla armónica y melódicamente mediante una frase *ad libitum* que se regula en tiempo mediante calderones, los cuales determinan su finalización.



Figura 104 Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra - Hay Amores - Ramírez - CC. 61-66.

Aplicación #13: Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía (Towner - I'll Sing to You)

Tal como Towner expone en sus obras esta articulación mediante el uso constante a la hora de interpretar acordes, se emplea también de manera constante el *Arpeggiato* como una articulación constante durante toda la obra, en la figura 105 se muestra un fragmento con varias articulaciones de *Arpeggiato*.

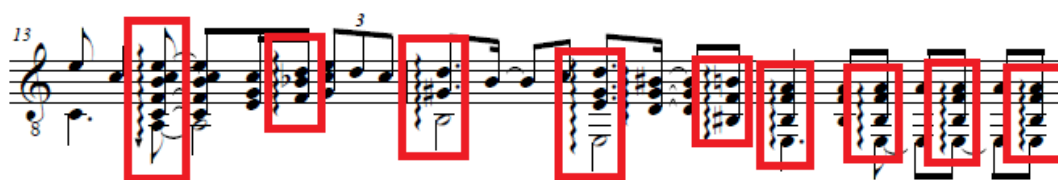


Figura 105 Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía - Hay Amores - Ramírez - CC. 13-15.

Aplicación #14: Plena independencia de los planos rítmico-melódicos y bajos (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Esta herramienta, característica en Kreisberg, se propone en el arreglo para generar una complementación de los planos sin tener que recurrir a la densidad de los acordes. Se puede apreciar en las partes B, donde se mantiene el bajo en ritmo de bolero, aunque se opaca un poco por los acordes que también acompañan; es más notorio el empleo de esta herramienta en la sección del solo, donde solo quedan dos planos: los bajos y la melodía (en la figura 106 se aprecia uno de estos ejemplos).



Figura 106 Plena independencia de los planos rítmico-melódicos y bajos - Hay Amores - Ramírez - CC. 46-48.

Aplicación #15: Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Producto del análisis del tema “Canto de Ossanha” de Kreisberg, como se puede apreciar en la figura 107, se emplea el descenso cromático de los bajos en algunas secciones del arreglo como el movimiento

seleccionado para este registro, donde se establece una rítmica (acentos del bolero) sobre la cual se generará el descenso.



Figura 107 Armonía descendente por intervallos de semitono determinada mediante el bajo - Hay Amores - Ramírez - CC. 25-27.

A Mitad de Canino – Andrés Ramírez

Composición original del autor del proyecto como un aporte creativo para el desarrollo de los recursos encontrados en los maestros guitarristas. Esta composición se en primer medida mediante indicaciones a modo de *standard*, es decir, se plantean la métrica, la melodía, la armonía y las secciones (no se sugieren introducciones ni *outros* en ninguna parte de la partitura guía) como se puede evidenciar en el anexo PDF ANDRÉS RAMÍREZ – A MITAD DE CANINO - COMP. La composición misma del tema se desarrolló buscando la simplicidad máxima, es decir, no se indican dinámicas, posibilidades de re-armonización, cortes, obligados u otra indicación que no sea básica; todo esto pensando en tener un amplio espectro de posibilidades para poder ejercer los recursos encontrados en los maestros guitarristas consultados. Musicalmente, es menester señalar algunas cualidades de la composición misma: primero, la tonalidad del tema en su primera sección es de Re menor, y en su segunda sección es de Fa mayor (manteniéndose originalmente en una dualidad entre la tonalidad menor y su relativa mayor). Segundo, se evidencia la aparición esporádica de acordes como dominantes secundarias, los cuales son ajenos a la tonalidad; tercero es un tema con una métrica ternaria, y cuarto, su forma original es AA'BB' (doble exposición de la primera sección con variantes en la segunda exposición, y doble exposición de la segunda sección con variantes en la segunda exposición). El arreglo para guitarra solista de esta composición se puede encontrar en el anexo PDF ANDRÉS RAMÍREZ – A MITAD DE CANINO – ARREGLO y la interpretación del mismo en el anexo VIDEO ANDRÉS RAMÍREZ – A MITAD DE CANINO; después de un detallado análisis, los recursos aplicados fueron los siguientes:

Aplicación #1: Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento (Kreisberg - Hallelujah)

Tal y como lo emplea Kreisberg en sus adaptaciones propuestas, se implementa un apoyo melódico en los registros bajos como herramienta de acompañamiento en los planos inferiores. Como se puede observar en la figura 108, los planos inferiores imitan la melodía expuesta anteriormente en los planos superiores.

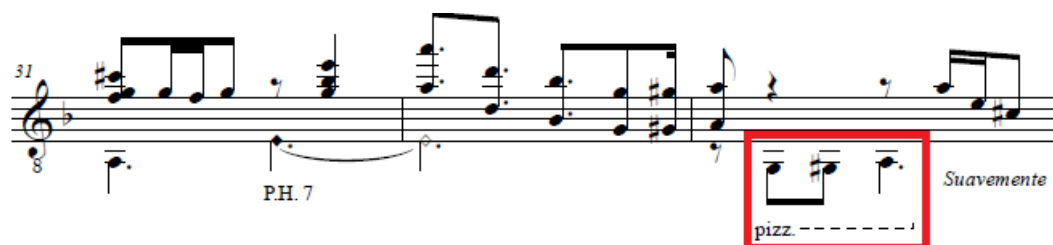


Figura 108 Repeticiones del ritmo de la melodía en octavas inferiores como método de acompañamiento - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 31-33.

Aplicación #2: Manejo independiente de los planos (Kreisberg - Hallelujah)

En esta oportunidad podemos encontrar que hay secciones en las cuales el propósito es mostrar la independencia de los planos de la manera más marcada posible, haciendo especial distinción entre la melodía y los bajos. En la figura 109 se puede encontrar que la sección del solo está fundamenta en este principio, se requiere de un trabajo técnico para lograr obtener la resultante rítmica de ambos planos.



Figura 109 Manejo independiente de los planos - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 34-36.

Aplicación #3: Cambio de la función de los acordes en la sección del solo (Kreisberg - Hallelujah)

Tal y como se puede observar en la figura 110, al entrar en la última sección del solo (y como se puede evidenciar en la adaptación del Kreisberg sobre Hallelujah), se retoma el acorde de tónica, el cual poco a poco va tomando características de otros modos distintos al eólico como raíz de la tonalidad del tema (Re menor).

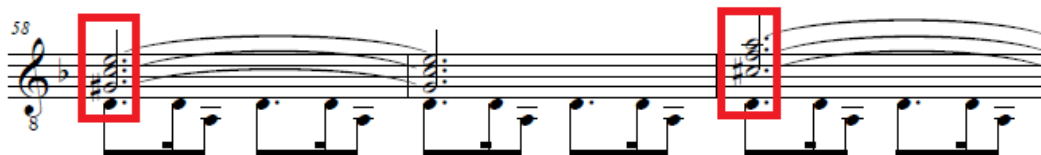


Figura 110 Cambio de la función de los acordes en la sección del solo - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 58-60.

Aplicación #4: Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra (Kreisberg - Hallelujah)

Es importante resaltar que, como se pudo evidenciar en los temas consultados, el mantener la duración de las alturas sobre el tiempo es fundamental para conservar el carácter de una obra. En esta ocasión, la búsqueda del *sustain* máximo es indispensable para obtener el efecto armónico y las articulaciones deseadas, tal y como se puede observar en la figura 111 mediante la indicación *Expresivo*.



Figura 111 Búsqueda del *sustain* máximo durante la ejecución de la obra - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 91-93.

Aplicación #5: Ataque continuo del bajo (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Uno de los recursos más destacados de la adaptación de Kreisberg sobre el tema Canto de Ossanha, también se encuentra presente en este arreglo. Una diferencia que es menester mencionar es la rítmica del ataque continuo, si bien se repite una célula rítmica una y otra vez (distinto a como lo hace Kreisberg) esta célula rítmica está compuesta por figuras rítmicas de diferente valor. En la figura 112 se puede observar la figura rítmica del bajo en la sección del solo, la cual se repite constantemente.



Figura 112 Ataque continuo del bajo - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 34-36.

Aplicación #6: Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo (Kreisberg – Canto de Ossanha)

Se puede encontrar (tal y como se muestra en la figura 113), que existen pasajes basados en armonía descendente por intervalos de semitono. Esta característica puede encontrarse gracias al movimiento cromático descendente del bajo, incluso si en los planos medios no se evidencia movimiento armónico. En el ejemplo de la figura 113 se puede evidenciar el movimiento cromático del bajo que denota el cambio por intervalos de semitono de la armonía.



Figura 113 Armonía descendente por intervalos de semitono determinada mediante el bajo - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 28.

Aplicación #7: Doble Bordadura (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Tal y como lo emplea Gentil Montaña, en el arreglo producto del proyecto se utiliza la herramienta de rodear una altura objetivo por sus notas más cercanas (superior e inferior). Como se puede apreciar en la figura 114, en la línea del bajo, antes de llegar a la altura de Do se interpretan las notas Re bemol y Si.



Figura 114 Doble bordadura - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 27.

Aplicación #8: Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Una de los recursos encontrados en el maestro Gentil Montaña en su suite: Nostalgia Bogotana, se puede apreciar en la figura 115, que como parte de la melodía baja un semitono y vuelve a subir, se decide acompañar

ese movimiento con una altura a un intervalo de 3ra menor descendente; esto genera desarrollo tanto en la melodía como en la armonía.



Figura 115 Desarrollo de los acordes mediante intervalos de semitono - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 7.

Aplicación #9: Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Para este apartado cabe aclarar que si bien la melodía expuesta en la figura 116 (cita del tema *Una Palabra* del maestro Carlos Varela) podría interpretarse sin las cuerdas al aire sin mayor complicación, debe tenerse en cuenta los armónicos propuestos en el plano inferior. Estos armónicos demandan el uso de las cuerdas inferiores, así que cuando la melodía baja en registro, debe recurrirse a usar las cuerdas al aire para poder bajar a las alturas indicadas.



Figura 116 Utilizar las cuerdas al aire como parte de la melodía - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 91-93.

Aplicación #10: Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Recurso característico de Montaña, logra apreciarse en la figura 117 (aunque es una herramienta bastante usada durante toda la obra) que el bajo contribuye al acompañamiento desde las contra-melodías que propone en su registro. Debe aclararse que estas contra-melodías con consecuencia de las melodías expuestas en los planos superiores.



Figura 117 Protagonismo del bajo en contra-melodías de respuesta - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 27.

Aplicación #11: Repetición de secciones y re-exposición (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Aunque no se exponen en las indicaciones de la partitura en el arreglo del tema producto como saltos de sección o barras de repetición, se encuentra presente la repetición de secciones anteriormente expuestas como un recurso a utilizar. Como se muestra en la figura 118, se re-expone la repetición de la segunda sección como un método para salir de la sección del solo y volver a la sección del tema. Téngase en cuenta que si bien se repite la misma sección con las mismas alturas y figuras rítmicas, cambia la interpretación de la misma por las indicaciones que se hacen (en la primera exposición se interpreta *a tempo* y en la segunda exposición se interpreta *Ad Libitum*).



Figura 118 Repetición de secciones y re-exposición - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 70-72.

Aplicación #12: Tensión de una dominante por medio de un acorde semi-disminuído proveniente de la escala alterada (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Este recurso fue empleado en el arreglo producto (como se muestra en la figura 119) como una herramienta de re-armonización observada en el maestro Gentil Montaña. Observándose la figura pueden observarse dos acordes semi-disminuidos con una raíz en la 7ma de acorde dominante correspondiente, resultando así como una opción para resaltar las tensiones provenientes de la escala alterada a un acorde dominante.



Figura 119 Tensión de una dominante por medio de un acorde semi-disminuido proveniente de la escala alterada - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 12.

Aplicación #13: Predominancia de la novena y la sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica (Montaña - Suite Colombiana No. 4: Nostalgia Bogotana)

Hay que aclarar a priori que este recurso encontrado en Montaña se utiliza sobre un tema en tonalidad mayor, y la tonalidad del tema del arreglo es menor, por tanto la séptima de este acorde será menor. Ahora bien, se habla también de la sexta natural, pero por el mismo motivo del paso de tonalidad mayor a menor (tema consultado y tema producto respectivamente) se opta por una sexta natural (en tonalidad menor) como tensión disponible del modo dórico. Como puede evidenciarse en la figura 120, y durante varios pasajes de la obra, se recurre a la novena y la sexta por encima de la séptima para reafirmar el acorde de tónica.



Figura 120 Predominancia de la novena y la sexta natural sobre la séptima mayor para reafirmar un acorde de tónica - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 10.

Aplicación #14: Uso del *Pizzicato* como una herramienta de contraste para marcar los finales de sección (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Das do que el tema recurre bastante a las articulaciones como un método para generar la sonoridad deseada, se consideró el uso de la articulación *Pizzicato* para generar sensaciones de contraste. Como se puede observar en la figura 121, esta articulación sirve como aviso para anunciar el final de la segunda exposición de la segunda sección del tema y comienzo de la sección del solo.

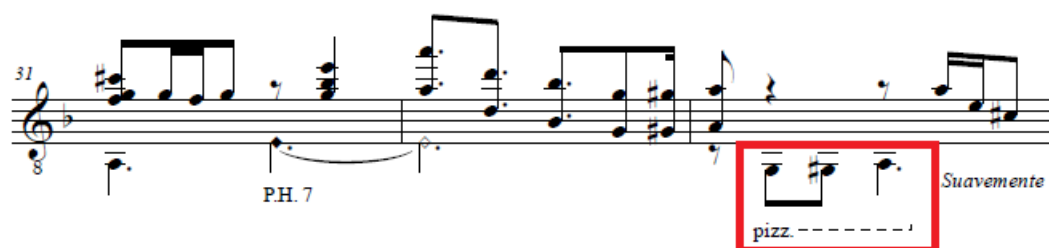


Figura 121 Uso del *Pizzicato* como una herramienta de contraste para marcar los finales de sección - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 31-33.

Aplicación #15: Cambios sutiles al volver a presentarse una sección (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Tal y como se mencionó en la aplicación #11, existe una re-exposición de una sección ya interpretada. Como lo emplea Montaña en su obra, La Guabina Viajera, se hacen cambios sutiles. Al observar la figura 122, se puede apreciar que, contrario a la primera exposición de la sección (la cual se indica interpretar *a tempo*) la segunda exposición de la sección se interpreta *Ad Libitum*.



Figura 122 Cambios sutiles al volver a presentarse una sección - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 70-72.

Aplicación #16: Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y tercera del quinto grado dominante (Montaña - Suite Colombiana No. 2: Guabina Viajera)

Utilizando los recursos propuestos por el maestro Montaña, se dedica un pasaje a la utilización de intervalos de 3ras como método de desarrollo del tema. Sin embargo, como la melodía requiere comenzar la interpretación de estos intervalos desde otras alturas diferentes a las de tónica y tercera del quinto grado dominante, se llegan a ellas después de comenzar en la séptima del quinto grado dominante. En la figura 123 se resalta el intervalo de terceras sobre las alturas indicadas en el recurso.

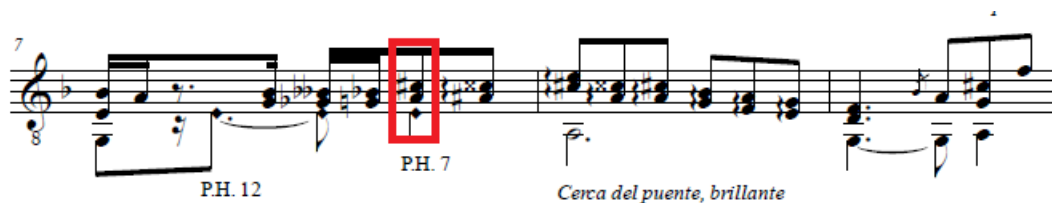


Figura 123 Utilización de un intervalo ascendente de 3ras desde la tónica y tercera del quinto grado dominante - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 7-9.

Aplicación #17: Uso de cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes (Towner – Two Poets)

Herramienta característica de Towner, quien se encarga de utilizar posiciones que gracias a las cuerdas al aire generan nuevas posibilidades armónicas. Como se puede observar en la figura 124, se señala el acorde que funciona con una digitación incluyente de las cuerdas al aire (en este caso la altura de Sol).



Figura 124 Uso de cuerdas al aire como herramienta para generar nuevas disposiciones de los acordes - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 3.

Aplicación #18: Uso del *Ad Libitum* como una herramienta de expresión sobre toda la obra (Towner - ¡Il Sing to You)

Tal y como lo emplea Towner en los temas consultados, se utiliza la indicación de tempo *Ad Libitum* como una herramienta fundamental del carácter de la obra (como se muestra en la figura 125). Si bien no se aplica durante toda la duración de la obra, si se aplica en los pasajes de mayor atención interpretativa.



Figura 125 Uso del *Ad Libitum* como herramienta de expresión sobre toda la obra - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 1-3.

Aplicación #19: Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía (Towner - ¡Il Sing to You)

Es indispensable mencionar que la articulación por excelencia de Towner es el *Arpeggiato*, y al igual que la importancia de esta indicación de

articulación en las obras de Towner, es esencial cumplir con la misma indicación de *Arpeggiato* a la hora de interpretar la obra producto. Como se aprecia en la figura 126, el uso de esta articulación es constante.

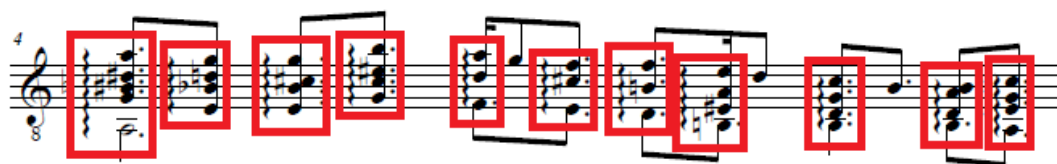


Figura 126 Uso del *Arpeggiato* como herramienta para presentar la armonía - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 4-6.

Aplicación #20: Rítmica subjetiva como generadora de expresividad (Towner – Two Poets)

Una de los recursos de interpretación fundamentales al momento de abordar el tema producto es el de la rítmica subjetiva. Debe tenerse una conciencia del ritmo por fuera del pulso para manejar de manera correcta la interpretación de algunos pasajes. Si bien en las transcripciones de los temas de Towner se expresan estas rítmicas subjetivas mediante divisiones no convencionales como el *quintillo*, como se observa en la figura 127 en la obra producto se utiliza la indicación del *Ad Libitum* como una sugerencia al intérprete de no usar las subdivisiones básicas a la hora de interpretar dichos pasajes.



Figura 127 Rítmica subjetiva como generadora de expresividad - A Mitad de Canino - Ramírez - CC. 88-90.

Referencias

- Cohen, L., Buckley, J., & Kreisberg, J. (Compositores). (2013). Hallelujah - One. [J. Kreisberg, Intérprete] USA.
- Kreisberg, J. (26 de Enero de 2003). *Jonathan Kreisberg - One EPK 1080p*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=OjjKle_OagI
- Kreisberg, J., & Powell, R. B. (Compositores). (2013). Canto de Ossanha - One. [J. Kreisberg, Intérprete] USA.
- Montaña, J. G. (Compositor). (2006). Suite Colombiana No.4: Nostalgia Bogotana - Guitar Recital. [J. G. Montaña, Intérprete] Colombia.
- Montaña, J. G. (28 de Agosto de 2011). *Las confesiones de Gentil Montaña*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Yl8ilf19oBQ>
- Montaña, J. G. (Compositor). (2015). Suite Colombiana No. 2: II. Guabina Viajera - Guitar Music of Colombia. Colombia.
- Towner, R. (Compositor). (2017). I'll Sing to You - My Foolish Heart. [R. Towner, Intérprete] USA.
- Towner, R. (Compositor). (2017). Two Poets - My Foolish Heart. [R. Towner, Intérprete] USA.