

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

Recital: Dos mundos en dos manos: Tansman y Montaña en la guitarra solista.

Modalidad: Creación Artística.

Línea de profundización: Recital Solista.

Autor: Pablo Cesar Durán Pérez

Trabajo de Grado para optar al Título de Licenciado en Música.

Director:

Mg. Oscar Javier González Prada

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2026

**Dedicatoria**

A Dios Padre,

Dios Hijo,

Dios Espíritu Santo.

A la Comunidad Unción del Espíritu Santo.

A Carmen Lucia Pérez Villadiego.

A mi familia.

A mí.

## Agradecimientos

<b>Familiares</b>	<b>Profesores</b>	<b>Amigos</b>
Carmen Pérez	Carlos Basto	Luis Jerez
Blaster Pérez	Oscar González	Stefany Camacho
Iván Romero	Víctor Gerena	Lisbeth Ortiz
Carlos Guerra	Manuel Mejía	Sofía Orjuela
Jairo Gutiérrez	Nicolás Hernández	Oscar Arias
Remedio Salas	Juan Cediél	Claudia Serrano
Sara Díaz	Karen Arango	Julio Gutiérrez
Miriam Marín	Juan Hernández	Jimmy León
Josefina López	Milton Sanguino	Angie Ascanio
Raquel Díaz	Tracy Russell	Juan Villamizar
Deyanira Díaz	Sandra Sánchez	Laura Gómez
Yoleida Hernández	Judicaël Perroy	Nicolás Forero
Maria Pasachoa	Diva León	Gabriel Acebedo
Roberto Sierra	Rubén Castillo	Paola Rosillo
Odilia Orrego	Álvaro Gómez	Cristian Ramírez
Jhon Madrid	Guillermo Gordillo	Juliana Barrera
Claudia Barrios	Margarita Garizabal	Miguel Ramírez
Giselle Vanessa	Andrés Corena	Rafael Hernández
German Suarez	Lizeth Rodriguez	Enrique Mejía
José Durán	Eduardo Mateus	Cristian Ariza
Oscar Durán	Jhon Ciro	Francisco Leal
...	...	...

## Índice

### Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	7
<b>CAPÍTULO I</b> .....	9
<b>Planteamiento del problema</b> .....	9
<b>1.1 Antecedentes</b> .....	9
<b>1.2 Pregunta de investigación</b> .....	13
<b>1.3 Objetivo general</b> .....	13
<b>1.4 Objetivos específicos</b> .....	13
<b>1.5 Justificación</b> .....	14
<b>CAPÍTULO II</b> .....	16
<b>Marco teórico</b> .....	16
<b>2.1 Evolución, características y relevancias interpretativas entre Tansman y Montaña</b> .....	16
<b>2.2 La Suite como forma en la tradición musical</b> .....	18
<b>2.3 Breve definición de cada uno de los movimientos presentes en la suite “Cavatina” de Alexandre Tansman</b> .....	20
<b>2.4 Breve definición de cada uno de los movimientos presentes en la suite Colombiana N° 2 de Gentil Montaña</b> .....	25
<b>2.5 Estilos contrastantes en la guitarra del siglo XX</b> .....	28
El estilo de Alexandre Tansman.....	29
El estilo de Gentil Montaña .....	30
<b>CAPÍTULO III</b> .....	33
<b>Metodología</b> .....	33
<b>Análisis Musical e interpretativo de la Suite Cavatina – Alexandre Tansman</b> .....	33
<b>3.1 Compositor:</b> .....	33
<b>3.2 Contexto histórico de la Suite Cavatina de Alexandre Tansman:</b> .....	34
<b>Preludio I</b> .....	35
<b>Sarabande II</b> .....	38
<b>Scherzino III</b> .....	41
<b>Barcarole IV</b> .....	44
<b>Danza Pomposa</b> .....	45
<b>Análisis Musical e interpretativo de la Suite Colombiana N° 2 – Gentil Montaña</b> .....	48
<b>3.3 Compositor:</b> .....	48
<b>3.4 Contexto histórico de la Suite Colombiana N°2 de Gentil Montaña</b> .....	50
<b>Pasillo I - El margariteño</b> .....	52

<b>Guabina Viajera – Guabina II</b> .....	55
<b>Bambuco III</b> .....	59
<b>Porro IV</b> .....	62
<b>3.5 Sistematización pedagógica</b> .....	65
<b>Fase 1: Planeación y organización del proyecto.</b> .....	66
<b>Fase 2: Selección del repertorio.</b> .....	66
<b>Fase 3: Revisión histórica y contextualización estilística.</b> .....	67
<b>Fase 4: Análisis musical e interpretativo.</b> .....	68
<b>Fase 5: Proceso de estudio y montaje de las obras.</b> .....	68
<b>Fase 6: Presentaciones previas y recital final.</b> .....	69
<b>3.6 Recursos</b> .....	71
<b>3.7 Cronograma</b> .....	72
<b>Conclusiones</b> .....	73
<b>Referentes bibliograficos</b> .....	74
<b>Partituras</b> .....	78
<b>Suite Cavatina</b> .....	78
<b>Suite Colombiana N° 2</b> .....	86

### Listado de Tablas

<b>Tabla 1</b> .....	35
Análisis armónico y formal .....	35
<b>Tabla 2</b> .....	38
Análisis Armónico y Formal .....	38
<b>Tabla 3</b> .....	41
Análisis Armónico y Formal .....	41
<b>Tabla 4</b> .....	44
Análisis Armónico y Formal .....	44
<b>Tabla 5</b> .....	45
Análisis Armónico y Formal .....	45
<b>Tabla 6</b> .....	52
Análisis Armónico y Formal .....	52
<b>Tabla 7</b> .....	55

Análisis Armónico y Formal: .....	55
<b>Tabla 8</b> .....	59
Análisis Armónico y Formal: .....	59
<b>Tabla 9</b> .....	62
Análisis Armónico y Formal: .....	62
<b>Tabla 10</b> .....	72
Cronograma .....	72
<b>Tabla 11</b> .....	71
Recursos .....	71

### Listado de Figuras

<b>Figura 1</b> .....	36
Preludio I, compases del 1 al 4.....	36
<b>Figura 2</b> .....	37
Preludio I, compases del 21 al 26.....	37
<b>Figura 3</b> .....	38
Preludio I, compases del 27 al 30.....	38
<b>Figura 4</b> .....	39
Sarabande II, compases del 1 al 11. ....	39
<b>Figura 5</b> .....	39
Sarabande II, compases del 19 al 23. ....	39
<b>Figura 6</b> .....	40
Sarabande II, compases del 24 al 29. ....	40
<b>Figura 7</b> .....	42
Scherzino III, compases del 1 al 8.....	42
<b>Figura 8</b> .....	43
Scherzino III, compases del 17 al 20.....	43
<b>Figura 9</b> .....	43
Scherzino III, compases del 39 al 52.....	43
<b>Figura 10</b> .....	44
Barcarole IV, compases del 1 al 4.....	44
<b>Figura 11</b> .....	45

Barcarole IV, compases del 9 al 13.....	45
<b>Figura 12</b> .....	46
Danza Pomposa, compases del 1 al 3.....	46
<b>Figura 13</b> .....	47
Danza Pomposa, compases del 12 al 20.....	47
<b>Figura 14</b> .....	47
Danza Pomposa, compases del 41 al 44.....	47
<b>Figura 15</b> .....	53
El Margariteño – Pasillo I, compases del 1 al 5. ....	53
<b>Figura 16</b> .....	54
El Margariteño – Pasillo I, compases del 27 al 30. ....	54
<b>Figura 17</b> .....	55
El Margariteño – Pasillo I, compases del 51 al 52. ....	55
<b>Figura 18</b> .....	56
Guabina Viajera – Guabina II, compases del 1 al 4. ....	56
<b>Figura 19</b> .....	57
Guabina Viajera – Guabina II, compases del 46 al 53. ....	57
<b>Figura 20</b> .....	58
Guabina Viajera – Guabina II, compases del 54 al 69. ....	58
<b>Figura 21</b> .....	60
Bambuco III, compases del 1 al 5. ....	60
<b>Figura 22</b> .....	61
Bambuco III, compases del 18 al 22. ....	61
<b>Figura 23</b> .....	62
Bambuco III, compases del 35 al 43. ....	62
<b>Figura 24</b> .....	63
Porro IV, compases del 1 al 4. ....	63
<b>Figura 25</b> .....	64
Porro IV, compases del 25 al 24. ....	64
<b>Figura 26</b> .....	65
Porro IV, compases del 78 al 85. ....	65

## Resumen

**Título:** Recital: Dos mundos en dos manos: Tansman y Montaña en la guitarra solista.

**Autor:** Pablo Cesar Durán Pérez

**Palabras clave:** Guitarra clásica, estilos contrastantes, recital solista.

**Descripción:** Este proyecto de grado, enmarcado en la Creación Artística, explora la interpretación de estilos contrastantes en la guitarra clásica a través de un recital solista que compone la Suite Cavatina de Alexandre Tansman y la Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña. Se fundamenta en antecedentes locales, nacionales e internacionales que contextualizan el repertorio guitarrístico, destacando evoluciones históricas del instrumento desde sus orígenes antiguos hasta la actualidad. La pregunta de investigación indaga el cómo reflejar particularidades estilísticas expresivas de ambos compositores, con objetivos centrados en contextualización histórica, análisis musical e interpretativo, y ejecución coherente. La justificación enfatiza el rol pedagógico y artístico de la guitarra como puente entre tradiciones europeas y latinoamericanas. Se analiza la forma suite como diálogo entre pasado y presente, definiendo movimientos específicos de cada obra, y contrastando estilos neoclásicos de Tansman con folclóricos académicos de Montaña. Abordando los aspectos técnicos aplicables a repertorios diversos. Finalmente, la sistematización pedagógica detalla fases progresivas desde planeación hasta recital final, integrando teoría y práctica para fomentar autonomía interpretativa y crecimiento profesional.

**Abstract**

**Title:** Recital: Two Worlds in Two Hands: Tansman and Montaña on the Solo Guitar.

**Author:** Pablo Cesar Durán Pérez

**Key-words:** Classical guitar, contrasting styles, solo recital.

**Description:** This undergraduate project, framed within Artistic Creation, explores the interpretation of contrasting styles in classical guitar through a solo recital featuring Alexandre Tansman's Suite Cavatina and Gentil Montaña's Suite Colombiana No. 2. It is grounded in local, national, and international precedents that contextualize the guitar repertoire, highlighting the instrument's historical evolutions from its ancient origins to the present day. The research question investigates how to reflect the expressive stylistic particularities of both composers, with objectives focused on historical contextualization, musical and interpretive analysis, and coherent execution. The justification emphasizes the pedagogical and artistic role of the guitar as a bridge between European and Latin American traditions. It analyzes the suite form as a dialogue between past and present, defining specific movements in each work, and contrasting Tansman's neoclassical styles with Montaña's academic folkloric styles. Addressing the technical aspects applicable to diverse repertoires. Finally, the pedagogical systematization details progressive phases from planning to the final recital, integrating theory and practice to foster interpretive autonomy and professional growth.

## Introducción

La música instrumental ha evolucionado a lo largo de los siglos, y la guitarra clásica ocupa un lugar especial como instrumento capaz de expresar una amplia gama de emociones y estilos. Desde sus raíces en culturas antiguas hasta su consolidación en el repertorio contemporáneo, la guitarra ha sido un vehículo para conectar tradiciones musicales diversas. Este proyecto de grado, desarrollado en la modalidad de Creación Artística en la Universidad Industrial de Santander, explora la interpretación de repertorios contrastantes del siglo XX a través de un recital solista. Se centra en dos obras emblemáticas: la Suite Cavatina de Alexandre Tansman, que refleja influencias neoclásicas europeas, y la Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña, que integra ritmos folclóricos colombianos en un marco académico. Este enfoque permite examinar cómo la guitarra actúa como puente entre mundos musicales opuestos, enriqueciendo la comprensión cultural y técnica del instrumento.

El siglo XX marcó un período de expansión para la guitarra clásica, con compositores que ampliaron su repertorio más allá de lo europeo. Tansman, un compositor franco-polaco, colaboró con Andrés Segovia para adaptar su lenguaje pianístico a la guitarra, enfatizando claridad y expresividad lírica. Por otro lado, Montaña, guitarrista colombiano, transformó aires tradicionales como el pasillo y el bambuco en piezas concertísticas, fusionando lo popular con lo erudito. Este contraste no solo resalta la versatilidad del instrumento, sino también la necesidad de interpretar repertorios diversos para fomentar una visión global de la música en la guitarra.

El proyecto se fundamenta en antecedentes que abarcan contextos locales, nacionales e internacionales. Investigaciones en instituciones como la Universidad Industrial de Santander y la Universidad Autónoma de Bucaramanga han analizado repertorios guitarrísticos, mientras que estudios en la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia

contextualizan obras de Montaña. A nivel internacional, tesis de universidades como Indiana y UNAM destacan la importancia de estas suites en el canon guitarrístico. Estos antecedentes evidencian que, aunque existen análisis individuales, faltan propuestas que integren práctica artística para explorar estilos contrastantes.

Los objetivos incluyen definir contextos históricos y estéticos, elaborar análisis musicales e interpretativos, y presentar un recital que demuestre comprensión estilística. El proyecto se estructura en capítulos que cubren antecedentes, evolución de la guitarra, análisis de la suite, definiciones de movimientos, contrastes estilísticos, estudio detallado de la Suite Cavatina y la Suite Colombiana N°2, con la sistematización pedagógica. A través de esta Creación Artística, se promueve la autonomía interpretativa y se contribuye a la difusión del repertorio colombiano, invitando a reflexionar sobre la diversidad musical en la guitarra clásica.

## CAPÍTULO I

### Planteamiento del problema

#### 1.1 Antecedentes

Los antecedentes que sustentan el presente proyecto abarcan diversos ámbitos geográficos y académicos, desde el local y regional hasta el nacional e internacional. Esta diversidad proporciona un marco teórico sólido para explorar "Dos mundos en dos manos" a través de la Suite Cavatina de Alexandre Tansman y la Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña, enriqueciendo la comprensión de sus contextos históricos, estilísticos y técnicos.

- **Contexto local y regional**

En el ámbito local y regional, instituciones como la Universidad Industrial de Santander (UIS) y la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) han impulsado investigaciones clave sobre el repertorio guitarrístico, contribuyendo al conocimiento interpretativo y pedagógico. Por ejemplo, el recital de **Juan Andrés Orozco Cárdenas** (2018) en la UIS, titulado **Recital: La guitarra en concierto a través de dos composiciones de Fernando Sor y Gentil Montaña**, realiza un análisis comparativo entre obras de Sor y Montaña, enfatizando aspectos rítmicos, melódicos y armónicos. Esto ofrece herramientas prácticas para estudiantes, facilitando la comprensión del repertorio clásico y nacional.

Complementando esto, el recital de **Rostyn Fabián Blanco Badillo** (2022) en la UIS, **Recital: La guitarra clásica desde el Renacimiento hasta la actualidad**, aborda la Suite Cavatina de Tansman desde una perspectiva integral, incluyendo su contexto histórico, particularidades estilísticas y exigencias técnicas. Este estudio establece una base metodológica para interpretar repertorios contemporáneos, como la Suite Colombiana No. 2 de Montaña.

En la UNAB, las tesis de **Óscar Javier González Prada** (2005), **Análisis del repertorio del concierto de grado de guitarra clásica**, y **Ronald Mauricio Guarín Ardila** (2007),

**Análisis musical del repertorio del concierto de grado del énfasis guitarra clásica**, proponen esquemas para recitales basados en el repertorio universal, enfatizando elementos estilísticos y técnicos. Específicamente, el trabajo de Guarín Ardila enriquece el análisis del Preludio de la Suite Cavatina, destacando sus características musicales y proporcionando bases para una aproximación interpretativa profunda.

Asimismo, la tesis de **Sergio Alberto Laguado Lamus (2007), Análisis musical del repertorio del concierto de grado del énfasis guitarra clásica**, examina el Porro de la Suite Colombiana No. 2, resaltando la transformación de patrones rítmicos folclóricos en un lenguaje académico, validando su inclusión en análisis comparativos con repertorios internacionales.

- **Contexto nacional**

A nivel nacional, la Pontificia Universidad Javeriana contribuye con la tesis de **Carlos Andrés García Quintero (2008), Análisis musical de la Suite No. 2 en Mi menor de Gentil Montaña**, centrada en estructuras formales y la adaptación del folclor colombiano al lenguaje guitarrístico. Aunque se limita al análisis interno, este estudio es esencial para entender la escritura de Montaña y sienta las bases para comparaciones más amplias, como las que propone este proyecto.

En la Universidad Nacional de Colombia, **Jorge Edison Montoya Gómez (2021), en La Suite Colombiana No. 1 para guitarra de Gentil Montaña: análisis de sus ediciones y contextualización de la obra de un compositor colombiano**, contextualiza las suites colombianas de Montaña, aportando al entendimiento histórico de sus obras.

Complementariamente, **Efraín Hoyos y Pilar Holguín (2020)**, en su comunicación **Interpretación de las Suites de Gentil Montaña. Experiencias en investigación artística (presentada en la 2nd Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education)**,

adoptan un enfoque práctico-reflexivo, destacando el rol del intérprete como co-creador. Esto complementa el enfoque del proyecto, incorporando la vivencia corporal y estética.

Además, el libro de **Andrés Villamil (2021), Guitarra Colombiana 2Ed, explorando la música colombiana a través de la guitarra**, enseña ritmos colombianos como la guabina, el bambuco, el pasillo y el porro, ritmos presentes que facilitan su aplicación en la Suite Colombiana No. 2.

Finalmente, la tesis de **Yeisson Alexander Mejía (2019), Gentil Montaña y su práctica como requintista**. Análisis de sus discos y retrato del contexto histórico, en la Universidad Nacional de Colombia, ofrece un retrato biográfico y cultural de Montaña, influenciado por el entorno del compositor, lo que enriquece la interpretación de sus obras con mayor profundidad.

- **Contexto internacional**

A nivel internacional, investigaciones amplían el marco teórico. La tesis doctoral de **Efraín Andrés Hoyos Escobar (2017, Indiana University), The Colombian Suite of Gentil Montaña – Contribution to the Guitar Music Repertoire**, proporciona un estudio integral de la Suite Colombiana No. 2, incluyendo contextualización histórica y análisis movimiento por movimiento, aportando insumos metodológicos para la preparación interpretativa.

La revista **Vórtex Music Journal (2019)** reseña **La guitare dans la vie d’Alexandre Tansman de Marianne Tansman**, ofreciendo pilares históricos para la Suite Cavatina.

Asimismo, la tesis de **Atlas David Zaldívar Briseño (2018, UNAM), Apropiación y desarrollo del lenguaje guitarrístico por compositores latinoamericanos durante los siglos XX-XXI y algunas de sus aportaciones adoptadas a nivel mundial**, resalta a Montaña como pionero, posicionando su Suite como emblemática del repertorio latinoamericano

contemporáneo, comparable a compositores como H. Villa-Lobos. Esto favorece un diálogo internacional con A. Tansman.

La comunicación de **Luigi Brandão** y **Marcos Holler** (2019), **Reflexões sobre escritos de Alexandre Tansman a respeito de tradição em música**, analiza los textos teóricos de Tansman sobre la tradición musical como un flujo renovable, clave para comprender los rasgos estilísticos de la Suite Cavatina.

Por su parte, la tesis de **Rodolfo Pérez Berrelleza** (2015, UNAM), proporciona un modelo metodológico para la Suite Cavatina, integrando biografía, análisis formal y sugerencias interpretativas, destacando la influencia de Andrés Segovia.

El artículo de **Eran Guter** (2025), **Musical Expression: From Language to Music and Back**, argumenta que la expresión musical implica caracterización y ajuste mutuo, aplicable a la interpretación de Tansman y Montaña como lenguajes emocionales.

Finalmente, la tesis de **Angelina Komiyama** (2021, Universidad de Ginebra), **Quels sont les liens entre musique et émotion?**, explora vínculos entre música y emociones, facilitando la expresividad en obras contrastantes.

En síntesis, aunque existen investigaciones que abordan de manera individual la Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña y la Suite Cavatina de Alexandre Tansman principalmente desde enfoques analíticos, históricos e interpretativos, no se han desarrollado propuestas que, desde la práctica artística, exploren la interpretación de ambos repertorios en un mismo proyecto. En este sentido, el presente trabajo no pretende llenar un vacío, sino ampliar el horizonte interpretativo de estos compositores mediante un proceso de estudio y ejecución que articula el análisis estilístico con la experiencia práctica del intérprete. Así, el proyecto aporta una mirada complementaria a los estudios existentes, enfocándose en cómo abordar la

interpretación de estilos contrastantes en la guitarra clásica, entendida como una herramienta pedagógica y artística que favorece la comprensión de diferentes lenguajes musicales.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿De qué manera se puede explorar la interpretación de dos estilos contrastantes en la guitarra clásica, reflejando las particularidades estilísticas y expresivas de Alexandre Tansman en su Suite Cavatina y Gentil Montaña en su Suite Colombiana N° 2, a través de un recital solista?

En este estudio se indagó como explorar la interpretación de dos estilos contrastantes en la guitarra clásica, reflejando las particularidades estilísticas y expresivas de Tansman en su Suite Cavatina y Montaña en su Suite Colombiana N° 2, a través de un recital solista. Se buscó, por medio de la contextualización, nutrirse y comprender la relevancia de los aspectos teóricos, estilísticos, culturales y regionales, con el fin de favorecer la interpretación y comprensión de cada estilo, permitiendo comprenderlos y ejecutarlos de la mejor forma posible.

## **1.3 Objetivo general**

Ejecutar un recital de guitarra clásica a partir del estudio de dos obras contrastantes — *Cavatina* de Alexandre Tansman y *Suite Colombiana N.º 2* de Gentil Montaña—, comprendiendo y aplicando sus particularidades estilísticas y expresivas.

## **1.4 Objetivos específicos**

- Definir brevemente el contexto histórico y estético de las piezas a interpretar, reconociendo sus particularidades dentro de cada tradición musical.
- Elaborar el análisis musical e interpretativo de las obras, fundamentado en la contextualización histórica y estilística de los compositores y de cada movimiento, con el fin de orientar una interpretación coherente en el recital solista.

- Presentar un recital solista que refleje la comprensión estilística e interpretativa de cada movimiento de las obras seleccionadas.

### **1.5 Justificación**

La guitarra clásica, en su doble función como instrumento armónico y melódico, se ha consolidado como un medio privilegiado para explorar diversos lenguajes musicales. Su versatilidad le permite funcionar tanto como acompañamiento como solista, manteniendo simultáneamente ritmo, melodía y armonía, lo que la convierte en una "pequeña orquesta" en manos del intérprete. Sin embargo, su potencial expresivo radica en la capacidad del músico para conectar con la obra, comprender su contexto estilístico e histórico, y traducirla en una experiencia artística coherente. El proceso interpretativo exige un estudio riguroso de aspectos técnicos, formales, melódicos, armónicos y contextuales, esenciales para una ejecución significativa.

En este marco se inscribe el presente proyecto de grado, que consiste en la preparación y presentación de un recital solista de guitarra en la modalidad de Creación Artística. El programa establece un diálogo entre dos universos musicales contrastantes del siglo XX: la Suite Cavatina de Alexandre Tansman, de estética neoclásica europea con influencias francesas, y la Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña, que apropia ritmos andinos tradicionales como el pasillo, bambuco, guabina y porro en una escritura académica emblemática del repertorio colombiano.

La elección de estas obras responde a criterios artísticos y formativos. Técnicamente, representan un desafío que demanda control instrumental, manejo estilístico y sensibilidad expresiva; históricamente, testimonian tradiciones contrastantes en el mismo periodo, permitiendo reflexionar sobre la coexistencia de lenguajes diversos y el rol de la guitarra como puente entre Europa y América Latina.

El valor académico radica en que, aunque existen estudios individuales sobre Tansman y Montaña, son escasos los proyectos que los relacionan desde una perspectiva interpretativa y pedagógica. Este recital no se limita a la ejecución, sino que busca reconocer rasgos estilísticos clave para orientar interpretaciones coherentes, ofreciendo una guía para estudiantes que deseen abordar repertorios diversos.

Pedagógicamente, el proceso integra teoría y práctica, fortaleciendo la conciencia estilística y aplicándola en la ejecución. Promueve la valoración del repertorio colombiano en espacios académicos, dialogando con la tradición europea. Así, el proyecto culmina la formación en Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander y contribuye a la difusión de la guitarra como instrumento de concierto y aprendizaje artístico.

Más allá, este trabajo sirve como herramienta para estudiantes de música, lectores académicos y artistas interesados en contrastar elementos diversos para lograr fines comunes, como en formatos camerísticos o sinfónicos. Proporciona una base estructurada para interpretaciones informadas, fomentando decisiones expresivas desde el conocimiento contextual. En esencia, invita a explorar conexiones interdisciplinarias, enriqueciendo caminos formativos y profesionales a través del diálogo entre lo contrastante.

## CAPÍTULO II

### Marco teórico

#### La guitarra: De ecos antiguos a resonancias contemporáneas

##### 2.1 Evolución, características y relevancias interpretativas entre Tansman y Montaña.

La evolución de la guitarra clásica representa un viaje fascinante desde sus orígenes ancestrales hasta su forma contemporánea, sirviendo como puente entre tradiciones musicales antiguas y expresiones modernas. Como se plantea en la obra de Ignacio Ramos Altamira titulada: “Historia de la guitarra y los guitarristas españoles”.

La historia de la guitarra es casi una conjetura, ya que este instrumento musical forma parte de la evolución de muchos otros instrumentos musicales. Se cree que las raíces de la guitarra se remontan al Medio Oriente, con la aparición de instrumentos antiguos como el **Oud**, un instrumento de cuerda pulsada que influyó en el desarrollo del **Laud**. Posteriormente, en la península ibérica surgió el **Laud**, precursor directo de la guitarra, que evolucionó hacia la **Guitarra Renacentista** durante el siglo XVI, caracterizada por su afinación y técnicas de punteo que enfatizaban la expresividad melódica.

Con el paso del tiempo, esta evolución continuó hacia la **Guitarra Barroca** en el siglo XVII, incorporando ornamentos y dinámicas que ampliaron su rango interpretativo. Un hito significativo ocurrió alrededor de 1800, con la innovación de **Johann Georg Stauffer**, quien creó la llamada **Guitarra Vienesa**, dotándola de una mayor resonancia y estabilidad tonal para adaptarse a las demandas del repertorio clásico emergente. Sin embargo, fue hasta 1850 cuando **Antonio de Torres Jurado** revolucionó el instrumento, diseñando **La Guitarra Moderna Con Seis Cuerdas De Nylon**, una caja de resonancia ampliada y una construcción que optimizaba

la proyección acústica, convirtiéndola en el estándar para la música clásica contemporánea.

Altamira, I. R. (2013).

La trayectoria histórica de la guitarra clásica no solo explica sus características organológicas y técnicas, sino que también demuestra su capacidad polifónica, idiomática y tímbrica para fusionar melodía y armonía mediante técnicas propias del instrumento, como los rasgueos, el punteo y el vibrado, entre otras. Estas técnicas fundamentan las relevancias interpretativas en obras contrastantes, como la "Cavatina" de Alexandre Tansman y la "Suite Colombiana N.º 2" de Gentil Montaña.

Tansman, influenciado por el neoclasicismo europeo y su formación como pianista, aprovecha la claridad y expresividad de la guitarra moderna para evocar ecos de la música erudita, requiriendo una interpretación precisa y lírica que resuene con las características del instrumento. En contraste, Montaña integra ritmos y elementos folclóricos colombianos, explorando las posibilidades tímbricas y sonoras de la guitarra al incorporar ritmos y acompañamientos vivos y presentes en la actualidad, junto con discursos melódicos precisos y contrastantes. Esto conecta tradiciones indígenas, afroamericanas y latinoamericanas en un contexto académico formal y de concierto.

Así, el estudio y la ejecución de estas obras en un recital no solo aplican estas particularidades estilísticas, sino que ilustran cómo la guitarra ha transitado de "ecos antiguos" a "resonancias contemporáneas", enriqueciendo la comprensión interpretativa. Esta evolución histórica, detallada en una breve recapitulación de la historia de la guitarra, proporciona un contexto esencial para comprender y aplicar en las obras de Tansman y Montaña, asegurando una ejecución que honra tanto el pasado como el presente del instrumento.

## **La Suite: Un diálogo entre el pasado y el presente**

### **2.2 La Suite como forma en la tradición musical**

En el mundo de la música instrumental, la suite destaca como una forma compositiva que combina diversidad y unidad en piezas a menudo inspiradas en danzas. Estas se unen en un ciclo coherente sin narrar una historia lineal, como se analiza en tratados musicales especializados. Julio Bas, en su Tratado de la forma musical, define la suite como una serie de piezas o movimientos instrumentales escritos en la misma tonalidad, derivados de danzas y canciones, frecuentemente precedidos por un preludio y dispuestos para alternar carácter y ritmo (Bas, 2019, p. 177). Esta definición resalta que la suite no es un caos aleatorio, sino una serie de contrastes donde cada elemento aporta unicidad al conjunto. Bas añade que, en la práctica, términos como suite, sonata y partita se solapan, ya que los compositores del pasado trataron estas formas con libertad, variando el número y carácter de las piezas sin perder la estructura básica (Bas, 2019).

Las raíces de la suite se remontan al Barroco, evolucionando desde danzas renacentistas hacia ciclos estilizados. Bas detalla un arreglo típico que incluye la Allemande (moderada, en compás de 4/4), la Courante (vivaz, en compás de 3/4), la Sarabanda (lenta, en compás de 3/4) y la Giga (vivaz, en compases variables), a menudo precedidas por un preludio o una Toccata (Bas, 2019, p. 178). En el siglo XX, la suite se reinventó, alejándose de las danzas hacia expresiones más abstractas. Bas ofrece una perspectiva moderna sobre su evolución orquestal, señalando que, cuando se escribe para orquesta o instrumento solista, adquiere mayor importancia y proporción, reflejándose en la estructura de sus movimientos: "La suite orquestal es, en el arte clásico, simplemente una forma de transición hacia la sinfonía moderna" (Bas, 2019, p. 197). En la música moderna, con el abandono de la forma binaria, la suite se transforma en una serie de piezas seleccionadas, coordinadas con variedad y compuestas con mayor

libertad formal que en la sonata y la sinfonía, con las que guarda un parecido considerable (Bas, 2019, p. 197). Sin embargo, Bas señala que este parecido carece de propiedades especiales, lo que hace que la suite sea poco consistente y se practique actualmente de forma limitada (Bas, 2019, p. 197).

Esta versatilidad, que Bas observa en los antiguos maestros y en la transición moderna, demuestra cómo la suite se mantiene vigente, invitándonos a reflexionar sobre la música como un diálogo entre el pasado y el presente. Alexandre Tansman, en su Suite Cavatina, refleja un equilibrio que evoca la elegancia barroca en un contexto moderno de su época, como se analiza en el *Journal of Musicology* (Houle, 1987). La evolución no se detuvo ahí: Gentil Montaña, en su Suite Colombiana n.º 2, fusiona esta forma con ritmos tradicionales colombianos como el pasillo, la guabina, el bambuco y el porro, transformándola en un puente cultural. En el presente trabajo, no solo se buscó honrar la suite y sus orígenes, sino también resaltar la adaptabilidad de esta forma a la guitarra como una "pequeña orquesta", integrando melodías vernáculas con estructuras académicas.

### **2.3 Breve definición de cada uno de los movimientos presentes en la suite “Cavatina” de Alexandre Tansman.**

#### **Preludio**

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra "preludio" proviene del latín "praeludium" y "praeludĕre", que significa "preludiar". La Real Academia Española define que preludiar o preludio "es todo aquello que precede y sirve de entrada, preparación o principio de algo" (Española, 2001). Lo anterior tiene relación y coherencia con la definición que brinda el Diccionario enciclopédico de la música, el cual define el preludio como: "Trozo de música que sirve como introducción o preparación a un canto o a una sonata. El preludio es generalmente un capricho o fantasía del que toca, en el cual anuncia el tono en el que va a tocar. Los preludios han de ser cortos" (Melcior, 1859, p. 340). Para finalizar, es importante resaltar el preludio en el contexto de las formas musicales. Julio Bas, en su Tratado de la forma musical, presenta diferentes usos del preludio en un apartado titulado "El preludio y sus afines" (Bas, 2019, p. 198). Bas afirma que: "El preludio, como lo expresa su título, habría de ser una introducción, una preparación a alguna otra cosa" (Bas, 2019, p. 198). Podemos concluir que, en esencia, el preludio actúa como introducción o preparación para algo más, un aspecto más estético que formal. Sin embargo, Bas aclara que no todos los preludios cumplen esta función: algunos se conciben como piezas independientes, sin necesidad de preparación previa. Esta flexibilidad significa que el preludio no está sujeto a una forma fija; en cambio, su estructura depende de su duración, carácter y propósito específico (Bas, 2019, p. 198). Esta perspectiva destaca cómo el preludio, desde una improvisación orgánica hasta una elaborada composición sinfónica, refleja la libertad creativa de los compositores, lo cual invita a verlo no solo como un prólogo, sino como una entidad musical en sí misma.

## **Sarabanda**

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra "zarabanda" tiene un origen incierto y se define como: "Danza lenta y solemne en compás ternario, que, desde mediados del siglo XVII, forma parte de las sonatas" (Real Academia Española [RAE], 2001). Esta definición se relaciona y concuerda con la del Diccionario Enciclopédico de Música, que describe la zarabanda como: "Canción y baile popular, usado solo en España, que se originó a principios del siglo XII. La música tenía un carácter elegante, pero el baile era más bien indecente" (Melcior, 1859, p. 444). Lo anterior guarda relación con la definición que ofrece Álvaro Torrente en su artículo "El destierro de la zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library". Aquí, Torrente afirma que la zarabanda "era un baile cantado, alegre y lascivo, que se hace con meneos del cuerpo descompuestos, que combinaba tres imitaciones: canto, música y danza juntamente" (Torrente, 2020). Asimismo, en su obra Raíces afrolatinoamericanas del barroco, el jazz y el flamenco, Rébora explora los posibles orígenes y la hibridación global de la sarabanda (con "S", asociada a influencias africanas) y la zarabanda (con "Z", inicialmente vinculada a influencias europeas, especialmente españolas). Según Rébora, la zarabanda se expandió por toda Europa, donde experimentó cambios drásticos: perdió su carácter de danza y adoptó formas musicales más refinadas (Rébora, 2020). De este análisis, se puede inferir que la "Sarabanda" y la "Zarabanda" son variaciones del mismo género, diferenciadas por contextos culturales y ortografía histórica, lo que las hace sonar similares, pero con estructuras, formas y acentos ligeramente distintos. Por otro lado, en su artículo "Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8", Pedro Van der Lee coincide con Rébora al sugerir un posible origen indígena, proveniente de las culturas mexicanas. Ambos autores enfatizan que "la primera mención de la zarabanda se encuentra en Panamá en 1539" (Van der Lee, 1995, p. 216). Sin embargo, Van der Lee aclara que "esto no implica necesariamente que tuviera raíces indígenas,

sino que quizás sea uno de los primeros ejemplos de música criolla (de origen hispano-morisco)" (Van der Lee, 1995, p. 216). Además, describe la zarabanda como "el más popular de los bailes españoles, frenéticos y enérgicos; incluso fue prohibido en España en 1583 por su extraordinaria obscenidad" (Van der Lee, 1995, p. 216). Finalmente, Julio Bas, en su Tratado de la forma musical, describe la zarabanda musicalmente como una "danza lenta, en compás de 3/4, que comienza al compás, a menudo con la fórmula rítmica: 3/4" (Bas, 2019, p. 180). Esta caracterización refleja cómo la zarabanda, más allá de su origen como danza, se transformó, a través de sus desplazamientos y cambios culturales, en un vehículo para expresiones musicales más profundas y emocionales.

### **Scherzo**

La palabra "Scherzo" es común en Italia, pues esta palabra proviene de este país. En español, Scherzo traduce: "Broma" (Academia Lab, 2025). El Diccionario enciclopédico de la música dice que la palabra "Scherzo": "Es una composición de movimiento vivo, el cual se encuentran pasajes graciosos y traviosos, y en cierto modo improvisados, sin sujetarse a ningún género, y solo en su dimensión se parece al minué" (Melcior, 1859, p. 372). Lo anterior se relaciona con la definición que se encuentra en el libro de Jean-Jacques Rapin, "À la découverte de la musique (2)", que destaca a Beethoven como pionero de estos movimientos, reemplazando progresivamente el minueto por el scherzo en sus sinfonías virtuosas. Según Rapin, en su Primera Sinfonía (1799-1800), Beethoven compuso otro minueto, pero uno muy rápido, abrupto y lleno de contrastes. En cambio, en su Segunda Sinfonía (1802), recuperando un término ya conocido en el siglo XVI, denominó su tercer movimiento "scherzo" (del italiano io scherzo = bromeo). Si bien el scherzo, con su ritmo rápido, sus frecuentes contrastes dinámicos y su rico colorido orquestal, lleva la fuerte huella del genio de Beethoven, los compositores románticos y modernos también lo han utilizado ampliamente (Rapin, 1973). Julio Bas, en su

Tratado de la forma musical, define el “Scherzo” como un “movimiento derivado del minueto que experimentó una transformación similar, pasando de un esquema binario a uno ternario, caracterizado por su velocidad, vigor y vivacidad” (Bas, 2019, p. 221). Inicialmente, tenía dimensiones y forma equivalente al minueto, pero debido a su velocidad, su duración se acortó y luego se expandió considerablemente (Bas, 2019, p. 221).

### **Barcarola**

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra “Barcarola” proviene del italiano veneciano “barcarol” o “barcaiolo” que significa “Barquero”. La Real Academia Española define que este término es una: composición en compás de 6/8 inspirada en canciones marineras (Real Academia Española [RAE], 2001). El profesor de literatura hispanoamericana Paco Tovar, en su artículo titulado “El amor de una melodía. La barcarola de Pablo Neruda”, comienza diciendo: “El término barcarola designaba en su origen un canto de gondoleros venecianos, mimético y frecuentemente improvisado, que llegara a inclusive más tarde en las composiciones de ópera, valorándose como pieza vocal o instrumental independiente durante el romanticismo” (Tovar, 1999). Tovar también agrega que la barcarola evoca el movimiento ondulante y rítmico de una góndola veneciana sobre el agua, típicamente compuesta en 6/8 y 12/8 para imitar el balanceo de los remos, originada en la música folclórica italiana del siglo XVIII y popularizada en el repertorio clásico y romántico (Tovar, 1999). Julio Bas, en su Tratado de la forma musical, no define con exactitud la palabra “Barcarola” de forma directa, pero la pone en relación con el término “La veneciana” donde dice: “Tiene carácter de Barcarola, de Gondolera, es decir, un Andante rítmico ternario casi como meciendo” (Bas, 2019, p. 190). Bas enfatiza que esta forma ternaria es fundamental, evolucionando desde los cantos litúrgicos medievales hasta las piezas instrumentales modernas, y la barcarola encaja aquí como una composición que, si bien no especifica su ritmo ni su origen, comparte la libertad

expresiva de otras danzas o arias, lo que nos invita a verla como un puente entre lo estructural y lo poético en la música instrumental.

### **Danza Pomposa**

Las palabras “danza” y “pomposa” son diferentes y tienen significados completamente diferentes, lo que justifica destacar sus definiciones por separado. En primer lugar, la palabra “danza” proviene del verbo “bailar”, que se refiere al acto de realizar movimientos sincronizados con el cuerpo. Esta definición básica se puede encontrar en varios diccionarios, como el Diccionario de la Real Academia Española y el Great Oxford Dictionary, entre otros (Real Academia Española [RAE], 2001). Esto refleja el uso cotidiano del término, pero su etimología se remonta a raíces antiguas, relacionadas con expresiones corporales y rituales desde la prehistoria, lo que hace que su origen único y específico sea objeto de conjeturas. Lo anterior proporciona una definición técnica y práctica; sin embargo, Hilda Wengrower y Sharon Chaiklin, en su libro “La vida es danza: el arte y la ciencia en la Danza Movimiento Terapia”, definen la danza como “la manifestación de un deseo” (Wengrower & Chaiklin, 2008). Esta definición trasciende lo teórico y lo práctico para volverse más personal, invitando a una sensibilidad en el movimiento corporal para expresar deseos. En la danza, esto es evidente, pero algo similar ocurre en la música: el intérprete (al igual que el cuerpo) mueve sus dedos (articulaciones) con fines específicos, abordando lo técnico, lo personal y lo emocional. De lo contrario, el intérprete dejaría de ser uno y se convertiría en un reproductor. En segundo lugar, la palabra “pomposo” (o «pomposa» en femenino) deriva del latín tardío «pompōsus», que a su vez proviene de «pompa» (procesión o abundancia) y el sufijo «-ōsus» (que indica abundancia), que se traduce como “ostentoso, magnífico, solemne y autoritario” (RAE, 2001). En el ámbito musical, este término describe un carácter o estilo que confiere a una obra una atmósfera majestuosa, solemne y autoritaria. La definición anterior es ratificada y ampliada por la

proporcionada por el Great Oxford Dictionary, que define “pomposo” como “magnífico y espléndido”, y también lo vincula a contextos como bodas y fiestas (Jarman et al., 2003). Con estas definiciones, podemos concluir que el movimiento titulado “Danza Pomposa” de la suite Cavatina de Alexandre Tansman evoca una pieza majestuosa y danzable que refleja solemnidad, movimiento, comprensión e interiorización musical. Estas definiciones refuerzan el presente marco teórico, etimológico y contextual de cada una de las obras presentes en la suite Cavatina de Alexandre Tansman, proporcionándonos una base sólida sobre los conceptos encontrados y justificando cómo el conocimiento de estos conceptos nos puede beneficiar a la hora de interpretar una pieza musical.

#### **2.4 Breve definición de cada uno de los movimientos presentes en la suite Colombiana N° 2 de Gentil Montaña**

##### **Pasillo**

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra “Pasillo” proviene del diminutivo de la palabra “Paso”, y se atribuye a una composición y baile popular colombiano, ecuatoriano y panameño en compás de 3/4 (Real Academia Española [RAE], 2001). Andrés Villamil, en su libro “Guitarra Colombiana”, afirma que: “El pasillo es una derivación del vals. Podemos encontrarlo en diferentes expresiones tanto vocales como instrumentales, en modo lento y cadencioso, así como rápido y virtuoso. El pasillo lento se presta para canciones de carácter romántico y melancólico, mientras que el rápido para obras en su mayoría instrumentales, en donde el ejecutante melódico hace uso de su virtuosismo. Goza de gran popularidad en Ecuador y Centroamérica. En Colombia existe el festival nacional del Pasillo en la ciudad de Aguadas, Caldas desde 1990” (Villamil, 2021). Villamil también presenta la forma de tocar este ritmo en la guitarra con sus respectivas variaciones. Lo anterior se relaciona con el trabajo de Martha Enna Rodríguez Melo titulado “Música nacional: El Pasillo

Colombiano”, en el cual se ratifica que el pasillo “deriva del vals europeo” (Melo & Enna, 2012). Además de su historia y origen, Melo proporciona un amplio contexto y desarrollo de este aire colombiano. Al ser una derivación del vals europeo, Melo enfatiza que el pasillo “no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación” (Melo & Enna, 2012). Con los aportes anteriores se puede procesar y organizar que las características históricas y musicales de este aire y que intenciones le puede dar el intérprete a la hora de ejecutar este movimiento en la suite colombiana N° 2 de Gentil Montaña.

### **Guabina**

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra “Guabina” como: “Aire musical de la montaña” (Real Academia Española [RAE], 2001). Andrés Villamil, en su libro “Guitarra Colombiana”, afirma que la “Guabina”: “Es un ritmo de la Zona Andina, Boyacá, Santander, Tolima y Huila. Es un canto doliente que describe muy bien coplas y melodías la labor del campesino y su vida cotidiana. Se presta tanto para el baile como para la improvisación instrumental, especialmente en un instrumento típico llamado requinto” (Villamil, 2021). Villamil también presenta la forma de tocar este ritmo en la guitarra con sus respectivas variaciones. Camilo Hernando Martínez Ramírez, en su tesis titulada “Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. ‘Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento’”, afirma que: “La guabina en sus inicios fue interpretada por un grupo de voces femeninas y acompañado de los instrumentos de cuerda típicos de la región. Hoy en día, La Guabina no solo está limitada a la interpretación vocal instrumental, sino también se encuentra dentro de formatos instrumentales” (Martínez Ramírez, 2019). Con las definiciones anteriores se puede realizar una idea sobre lo que significa la palabra “Guabina” y que intenciones le puede dar el intérprete a la hora de interpretar este movimiento en la suite colombiana N° 2 de Gentil Montaña.

## **Bambuco**

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra “Bambuco” como: “Baile popular en Colombia y en la provincia ecuatoriana de Esmeraldas” (Real Academia Española [RAE], 2001). Andrés Villamil, en su libro “Guitarra Colombiana”, afirma que el “Bambuco”: “Es uno de los ritmos más representativos de Colombia, Mezcla de música indígena, africana y española. Existen muchas formas de interpretar el bambuco dependiendo de la región. La característica principal es que comienza con una pausa o silencio de corchea, lo que dificulta su lectura” (Villamil, 2021). Villamil también presenta la forma de tocar este ritmo en la guitarra con sus respectivas variaciones. Según Suárez, en su trabajo titulado “Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia”, el Bambuco es un género musical tradicional de transmisión oral del cual no hay datos documentales previos al siglo XIX. Es probable que el Bambuco tenga su origen en los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca. En síntesis, esta definición nos da la referencia que dentro de sus orígenes se encuentran la raza negra e indígena (Suárez, 2009). Con las definiciones anteriores se puede realizar una idea sobre lo que significa la palabra “Bambuco” y que intenciones le puede dar el intérprete a la hora de interpretar este movimiento en la suite colombiana N° 2 de Gentil Montaña.

## **Porro**

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra “Porro” como: “Música y canto originario de la costa norte de Colombia, con influencia de los ritmos africanos” (Real Academia Española [RAE], 2001). Andrés Villamil, en su libro “Guitarra Colombiana”, afirma que el “Porro”: “Es un ritmo proveniente de la cumbia” (Villamil, 2021). Villamil presenta tres variaciones del porro. Primero, el “Porro Palitiao”, donde se caracteriza por el protagonismo

del redoblante y es también llamado gaita. Segundo, el “Porro Tapao”, donde, a diferencia del primero, nunca deja de sonar el bombo y se va “tapando” el sonido del parche con la mano opuesta. Por último, una variación donde, al igual que la cumbia, el bajo puede ir anticipando la armonía. Se hace importante aclarar que los ejemplos anteriores siempre marcan y ejecutan el tiempo fuerte, en este último no, debido a que el bajo está ligado con el último pulso del compás anterior (Villamil, 2021). Villamil también presenta la forma de tocar este ritmo en la guitarra con sus respectivas variaciones. En el libro titulado “Los diferentes porros en Colombia” de Ochoa Escobar et al., se refuerza lo anterior y se encuentra una gran parte del contexto y desarrollo histórico de este aire musical en Colombia. Por ejemplo: “El término porro se comenzó a usar en la región Caribe colombiana en la primera mitad del siglo XX, y se difundió a lo largo y ancho de América latina gracias al influjo de la industria discográfica y los medios masivos de comunicación” (Ochoa Escobar et al., 2022).

## **2.5 Estilos contrastantes en la guitarra del siglo XX**

La escritura y diversidad de la guitarra clásica en el siglo XX experimentó un desarrollo significativo gracias a la convergencia de estéticas diversas que ampliaron su repertorio y redefinieron sus posibilidades tímbricas y expresivas. En este período, dos corrientes resultan especialmente relevantes para este proyecto: el estilo de Alexandre Tansman, representado en este proyecto por la Suite Cavatina, y el estilo contrastante de Gentil Montaña, que representa la tradición académica colombiana en la guitarra a través de su Suite Colombiana N.º 2.

Ambas corrientes, aunque contemporáneas en el tiempo, responden a lógicas estéticas, culturales y musicales profundamente distintas, lo que constituye el fundamento mismo de la pregunta de investigación del presente proyecto.

### **El estilo de Alexandre Tansman**

El estilo guitarrístico de Alexandre Tansman se define por un elemento central: su estrecha relación con Andrés Segovia, quien actuó como mediador entre el pianista y compositor de formación polaco-francesa. Tansman desconocía las técnicas propias de la guitarra y sus posibilidades expresivas antes de conocer a Segovia. La guitarra no ocupaba un lugar destacado en el universo musical de Tansman; la reseña de Brandão y Holler (2019) destaca que el compositor provenía de una tradición donde el instrumento no tenía un papel destacado, por lo que su aproximación inicial se basó en encuentros casuales y un interés posterior cultivado a través de las interpretaciones del guitarrista español Andrés Segovia.

La primera impresión decisiva surgió de una actuación de Segovia en París, donde interpretó una Chacona de Bach. Esa experiencia no solo despertó en Tansman un profundo interés por el instrumento, sino que también le reveló el potencial de transferir a la guitarra elementos que ya apreciaba en el repertorio barroco y en la composición pianística. Segovia buscó expandir y legitimar el repertorio guitarrístico moderno, y encontró en Tansman un compositor capaz de aportar un lenguaje distintivo.

La reseña también destaca que, con obras como Cavatina, Tansman logra una síntesis más madura entre su estética personal y las posibilidades idiomáticas de la guitarra. Los autores indican que, tras colaborar estrechamente con Segovia en esta obra, el compositor se familiarizó mejor con las preferencias del guitarrista y con lo que era natural para el instrumento. Esto se refleja en el uso de líneas melódicas claras, gestos líricos de inspiración clásica, breves pasajes fugales o secciones imitativas, y un manejo de texturas que alterna entre la transparencia camerística y pasajes de mayor densidad.

En la Suite Cavatina podemos encontrar:

- Una afinidad por la claridad formal.
- Un interés por los procedimientos contrapuntísticos en el instrumento.
- Elementos líricos asociados a modelos antiguos.
- Moderación en el uso de lenguajes vanguardistas.
- Escritura coherente a la naturaleza y técnica del instrumento.

Este equilibrio convierte a la Suite “Cavatina” de Alexandre Tansman en una figura singular dentro del repertorio guitarrístico del siglo XX: un compositor no guitarrista que, gracias a su colaboración con un intérprete fundamental, construyó una obra refinada, idiomática y artísticamente sólida, capaz de conectar tanto con la tradición como con las sensibilidades modernas (Brandão & Holler, 2019).

### **El estilo de Gentil Montaña**

A finales del siglo XX, la guitarra adquirió un papel central en Colombia en la conformación de un repertorio académico basado en ritmos tradicionales. Compositores como León Cardona, Luis Antonio Escobar, Guillermo Abadía Morales, Gustavo Yepes, Blas Emilio Atehortúa y otros músicos influyentes de la época en Colombia contribuyeron a la estilización del folclore dentro de los marcos formales de la música académica (Gómez Bautista, 2015). Gentil Montaña, guitarrista y compositor colombiano, es considerado uno de los guitarristas más destacados del país con sus “Suites Colombianas”, un ciclo que incorpora ritmos nacionales como el bambuco, el pasillo, la guabina y el porro en estructuras de concierto académico para guitarra solista (Instituto Colombiano de Cultura, 1983).

En la Suite Colombiana N.º 2, encontramos:

- Uso estilizado de patrones rítmicos tradicionales colombianos.
- Melodías inspiradas en ritmos andinos.
- Armonías modernas para la época, pero arraigadas en la tradición folclórica.
- Escritura altamente idiomática con el uso de campanas, líneas de bajo alternadas con texturas y características de la guitarra moderna.

En el programa de radio y televisión colombiano “Señal Memoria”, encontramos la “Suite colombiana de Gentil Montaña para Cuarteto Filarmónico”, que rinde homenaje al compositor colombiano, explicando que, en los últimos años de su carrera académica y profesional, se dedicó casi exclusivamente a la composición de música colombiana (RTVC, 2014). Si bien Gentil Montaña estudió con rigurosidad la guitarra en la escuela clásica, su estilo siempre buscó promover los ritmos tradicionales de su país a través de un lenguaje académico, como lo hacían otros compositores de la época. Actualmente, esto permite establecer puentes entre la tradición oral y la notación formalizada. Se concluye que sus obras constituyen una síntesis de estilos populares y académicos, representando maestría técnica, flexibilidad rítmica, comprensión de las células rítmicas típicas de cada género, un enfoque expresivo libre y lírico, y una conciencia estilística de las prácticas interpretativas colombianas.

Alexandre Tansman como Gentil Montaña enriquecieron el repertorio guitarrístico del siglo XX, pero lo hicieron desde estéticas y contextos diametralmente opuestos. Mientras que Tansman construyó su obra sobre la tradición neoclásica europea, influenciada por procedimientos formales claros, gestos líricos y un uso moderado del modernismo influenciado por Segovia, Montaña se inspiró en los ritmos y acentos de la música andina colombiana, transformándolos mediante un enfoque académico que combina virtuosismo, identidad cultural

y una profunda comprensión del instrumento. En la obra de Tansman, la guitarra se considera un vehículo para renovar la tradición escrita europea, gracias a su colaboración con Segovia y su progresiva apropiación de la expresión idiomática. En la obra de Montaña, por otro lado, la guitarra actúa como puente entre el folclore y la academia, articulando elementos de la tradición oral, en la guitarra y las danzas tradicionales para situarlos en el lenguaje concertístico contemporáneo. Estas dos estéticas, aunque contemporáneas, representan modos de pensamiento musical profundamente diferentes: uno arraigado en la visión universalista del modernismo europeo, y el otro en la afirmación de la identidad latinoamericana dentro de un marco académico. Su contraste encapsula la base misma de esta investigación y justifica la importancia de analizar cómo el intérprete puede abordar y reflejar, desde la guitarra solista, las particularidades estilísticas de cada compositor.

## CAPÍTULO III

### Metodología

#### Análisis Musical e interpretativo de la Suite Cavatina – Alexandre Tansman

##### 3.1 Compositor:

Alexandre Tansman, de origen franco-polaco, nació en Łódź, Polonia, el 12 de junio de 1897 y falleció en París el 15 de noviembre de 1986. Según Guarín Ardila (2007), fue director de orquesta y pianista formado en el Conservatorio de Łódź, donde estudió con Piotr Rytel. Guarín destaca su reconocimiento internacional como virtuoso, gracias a sus frecuentes conciertos con importantes orquestas y directores de la época. En 1919, se estableció en París, donde entabló relaciones con figuras como Maurice Ravel e Igor Stravinsky, y contrajo matrimonio con la pianista francesa Colette Cras.

Guarín Ardila (2007) describe el estilo de Tansman como neoclásico, dividido en dos corrientes principales: una arraigada en la tradición polaca, con influencia de Frédéric Chopin, y otra de vanguardia contemporánea. Esta dualidad refleja su identidad cultural híbrida. Uno de los aspectos más significativos de Tansman es el profundo impacto de su entorno en sus obras musicales. Inmerso en la cultura, los estilos y las tradiciones francesas, se consideraba un compositor polaco, como declaró en 1983: «Es evidente que, aunque debo mucho a Francia, quien haya escuchado mis composiciones no debe dudar de la verdad: he sido y siempre seré un compositor polaco» (Guarín Ardila, 2007, p. XX). Tansman compuso numerosos estudios y obras para diversos formatos e instrumentos. Entre ellos, destaca la Suite Cavatina, influenciada por el guitarrista español Andrés Segovia, quien aportó una visión genuinamente técnica del instrumento. Tansman, a su vez, le infundió una perspectiva distintivamente francesa y otra evocadora de Polonia, estableciéndola como un pilar esencial del repertorio guitarrístico contemporáneo.

### **3.2 Contexto histórico de la Suite Cavatina de Alexandre Tansman:**

La Suite Cavatina, compuesta por Alexandre Tansman a mediados del siglo XX, surgió durante un período crucial en la historia de la guitarra clásica, marcado por los esfuerzos de Andrés Segovia por legitimar y expandir el repertorio moderno del instrumento. Según Marianne Tansman (2018), esta obra representa un hito en la colaboración entre el compositor y el guitarrista español, quien buscaba nuevas composiciones para popularizar la guitarra en las salas de conciertos internacionales. Tansman, inicialmente poco familiarizado con las técnicas específicas de la guitarra, encontró en Segovia un mediador esencial; su primera impresión decisiva llegó con una interpretación de Segovia de la Chacona en re menor de Bach en París, lo que despertó su interés por transferir elementos barrocos y pianísticos al instrumento de cuerda (Brandão & Holler, 2019).

La composición de la Suite Cavatina se sitúa en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando Tansman residía en Francia tras su exilio en Estados Unidos de 1941 a 1945. Este período de regreso a Europa coincidió con una fase de madurez en su relación con Segovia, quien lo había invitado a contribuir al repertorio guitarrístico desde finales de la década de 1920. Marianne Tansman (2018) señala que, tras trabajar estrechamente en esta obra, Tansman adquirió una mayor conciencia de las preferencias del guitarrista y de las posibilidades idiomáticas de la guitarra, adaptando su lenguaje compositivo para evitar acrobacias técnicas poco prácticas, como las que había intentado inicialmente en piezas anteriores. El título "Cavatina" refleja una elección deliberada de un género lírico y poético, que evoca modelos tempranos y se alinea con el gusto romántico y barroco de Segovia, quien rechazaba elementos atonales o de vanguardia extrema. Históricamente, la Suite Cavatina forma parte del proyecto de Segovia de crear un canon moderno para la guitarra, incorporando las influencias polacas y

francesas de Tansman para ofrecer algo original e inusual en la escena internacional (Brandão & Holler, 2019).

Aunque la obra no tuvo una gran difusión en vida de ninguno de los dos artistas, su publicación posterior y ediciones recientes han contribuido a su reconocimiento como pieza esencial del repertorio del siglo XX, conectando las tradiciones europeas con las sensibilidades modernas. Este contexto subraya la intersección entre la biografía personal de Tansman, marcada por su nacionalismo polaco y la adopción de la ciudadanía francesa, y el desarrollo de la guitarra como instrumento de arte dentro del canon occidental (Brandão & Holler, 2019).

En resumen, la Suite Cavatina no solo refleja la evolución de una colaboración artística, sino también el impulso por afirmar la guitarra en un mundo musical dominado por los instrumentos tradicionales, consolidando su lugar en la historia de la música contemporánea.

### Preludio I

**Tabla 1**

#### **Análisis armónico y formal**

<b>Sección</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>CODA</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Em</b>	<b>A</b>	<b>Em</b>	<b>Em</b>
<b>Agógica</b>	<b>Allegro con moto</b>	<b>Un poco piu lento / poco tranquilo</b>	<b>Allegro con moto</b>	<b>-----</b>
<b>Compases</b>	<b>(1 - 26)</b>	<b>(27 - 54)</b>	<b>(1 - 20)</b>	<b>(55 - 60)</b>

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical del Preludio I.

### Análisis Interpretativo:

**Sobre el manejo de las voces:** En la grafía para guitarra clásica, existe una correlación directa entre la jerarquía melódica y la dirección de las plicas. Por convención, las voces superiores (que suelen portar el discurso melódico principal) se anotan con las plicas en sentido ascendente. No obstante, cuando el protagonismo recae en el registro grave, las plicas mantienen su dirección descendente conforme a la ortografía musical del instrumento.

Es importante identificar y diferenciar los distintos planos sonoros desde el inicio del estudio. En los primeros compases la melodía ocupa la voz superior sobre un pedal constante en los bajos. El intérprete debe aplicar estrategias de balance dinámico. Una propuesta técnica eficaz consiste en enfatizar el ataque del primer pulso mediante un mayor contacto con la uña, para luego equilibrar el acompañamiento intercalando el uso de la yema y la uña en los dedos de la mano derecha. Este contraste tímbrico es determinante en la claridad del discurso melódico frente al discurso del acompañamiento.

### Figura 1

#### Preludio I, compases del 1 al 4.

I Preludio

Alexandre Tansman  
(1951)

*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre las dinámicas:** En algunas ediciones de esta obra, las indicaciones dinámicas son escasas, y en esta edición del preludio no abundan las anotaciones de este tipo. Esto deja al intérprete la tarea de sugerirlas de manera lógica y coherente. Estas decisiones se facilitan al hacer referencia a una relación básica de la armonía musical: “tensión” y “reposo”. Al identificar estos momentos en la música, la agógica interpretativa nos ayudará a elegir acertadamente qué sugerencias dinámicas agregar en cada pasaje.

**Figura 2**

**Preludio I, compases del 21 al 26.**

The image shows a musical score for guitar, measures 21 to 26. The score is written on two staves. The first staff contains measures 21-25, and the second staff contains measures 26-26. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as fingering numbers (1-4), accents, and dynamic markings like 'p' and 'rall.'. Above the first staff, there are boxes labeled 'Tensión' above measure 21, and 'Reposo' and 'Tensión' above measures 24 and 25 respectively. Below the second staff, there are boxes labeled 'Reposo' above measure 26, and 'Tensión' above measures 26, 26, and 26. The word 'rall.' is written below the final measure of the second staff.

Tomado de: Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre las frases:** Es importante lograr un fraseo melódico continuo; para ello, el intérprete debe tener un buen manejo de sus manos. Cualquier movimiento involuntario puede entorpecer este fraseo continuo. Aunque la parte mecánica es fundamental, la parte interna lo es en igual medida. Interiorizar las frases y las líneas melódicas permitirá interpretarlas con una agógica musical coherente. Un ejercicio fundamental para esto es el uso del solfeo: solfear la línea melódica con su respectivo fraseo ayudará al intérprete a interiorizar con mayor eficiencia y naturalidad la conducción de las frases.

**Figura 3**

**Preludio I, compases del 27 al 30.**



*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

## Sarabande II

**Tabla 2**

**Análisis Armónico y Formal**

Sección	A	B	A'	CODA
Tonalidad	B	G#m	B	G#m
Agógica	Lento / tranquillo e legato	-----	-----	-----
Compases	(1 - 12)	(13 - 33)	(34 - 45)	(46 - 49)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical de la Sarabande II.

### **Análisis Interpretativo:**

**Sobre la respiración musical:** Un buen uso de las respiraciones musicales en los saltos y cambios de posición, teniendo en cuenta el inicio de las frases, hace que la pieza se sienta fluida y natural. Controlar esto facilita el manejo de las frases y el legato (ligado), una técnica particularmente compleja en la guitarra debido a sus cualidades materiales.

Figura 4

Sarabande II, compases del 1 al 11.



Tomado de: Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre el legato:** Lo anterior se relaciona con el legato (ligado). El intérprete debe ser consciente de esta técnica, ya que requiere mucha precisión tanto en la ejecución pulsada de la mano derecha como en la digitación de la mano izquierda. Un pequeño anticipo, un retardo mal ejecutado o quitar el dedo antes o después, entre otros imponderables, pueden cortar la frase y el discurso melódico. Esto hace que la técnica sea particularmente compleja debido a la precisión requerida.

Figura 5

Sarabande II, compases del 19 al 23.



Tomado de: Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre los armónicos:** En este movimiento, no encontramos muchos armónicos, pero hay dos muy peculiares que terminan el final de una frase y semi-frase similar. En la guitarra hay dos tipos de armónicos, los armónicos naturales y los armónicos artificiales. En esta obra en particular encontramos dos armónicos artificiales muy particulares. Estos armónicos no tienen ningún traste visual de referencia, lo que los hace un poco más complejos de tratar, ya que el intérprete debe explorar su instrumento y buscar en la boca de la guitarra dónde se encuentran los armónicos indicados en la partitura. Para prolongar la vida y duración de estas dos notas, que son particularmente complejas por la precisión requerida para encontrarlas, el intérprete debe mantener los dedos de la mano izquierda lo más firmes y cerca del traste correspondiente de cada nota. Esto ayudará a prolongar la vida y duración de estos armónicos en la guitarra, ya que son el culmen de una frase musical.

**Figura 6**

**Sarabande II, compases del 24 al 29.**



Tomado de: Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Scherzino III****Tabla 3****Análisis Armónico y Formal**

<b>Sección</b>	<b>Introduccion</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>CODA</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Em</b>	<b>Em</b>	<b>Em</b>	<b>D</b>	<b>Em</b>	<b>E</b>
<b>Agogica</b>	<b>Allegro con moto</b>	<b>Piu vivo</b>	-----	-----	-----	-----
<b>Compases</b>	<b>(1 - 8)</b>	<b>(9 - 16)</b>	<b>(17 - 24)</b>	<b>(25 - 32)</b>	<b>(33 - 38)</b>	<b>(39 - 52)</b>

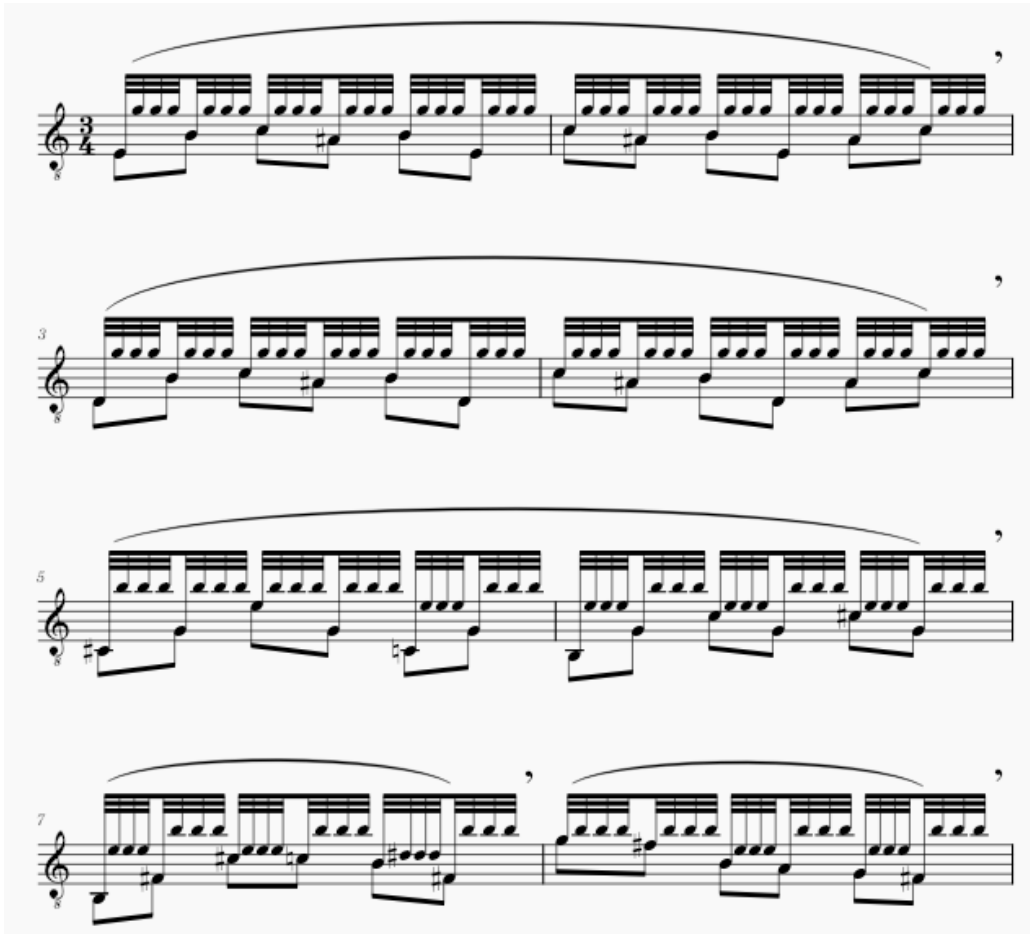
*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical del Scherzino III.

**Análisis Interpretativo:**

**Sobre el trémolo:** Resulta imperativo diferenciar la jerarquía entre la línea melódica y el acompañamiento desde el planteamiento inicial de la obra. En la guitarra clásica, el trémolo se define como un recurso técnico donde una nota pedal se mantiene de forma constante, coexistiendo con un discurso melódico independiente. Si bien la conducción melódica suele recaer en el pulgar (p) (ubicándose en el registro grave), el trémolo también puede asumir el rol de voz principal según la intención compositiva. En los casos donde el trémolo funciona como un pedal de acompañamiento, el equilibrio dinámico y la fluidez motriz entre ambas capas son esenciales. Para alcanzar dicha homogeneidad, es fundamental integrar en las sesiones de estudio diversas variantes en el orden de los dedos como, por ejemplo: (p-i-m-a, p-i-a-m, p-m-i-a, p-a-i-m), permitiendo una mecanización versátil y un control sonoro superior.

**Figura 7**

**Scherzino III, compases del 1 al 8.**



*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music..

**Sobre los cambios de posición:** Este movimiento presenta constantes cambios de posiciones, que el intérprete debe manejar con mucho cuidado para no afectar el discurso melódico. Encontramos pasajes en los que, en un solo compás, debemos saltar a tres posiciones diferentes del instrumento. Para lograr que estos cambios no interrumpen la continuidad melódica, pensar y ejecutar de forma armónica resulta fundamental. Considerar todos los cambios de posición como acordes diferentes permitirá que la mano izquierda anticipe rápidamente las posiciones de los acordes siguientes.

**Figura 8**

**Scherzino III, compases del 17 al 20.**



*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre los acordes de la coda:** En la coda, encontramos una serie de acordes que nos conducen al final. Identificar los grados, la función que cumplen (tensión-reposo), de dónde vienen y hacia dónde van, hará que la línea melódica sea más clara dentro de este pasaje armónico.

**Figura 9**

**Scherzino III, compases del 39 al 52.**



*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Barcarole IV**

**Tabla 4**

**Análisis Armónico y Formal**

Sección	A	B	A'	CODA
Tonalidad	Em	v Bm – i Em	Em	Em
Agógica	Andantino grazioso e cantabile	-----	-----	-----
Compases	(1 - 12)	(13 - 27)	(1 - 12)	(28 - 29)

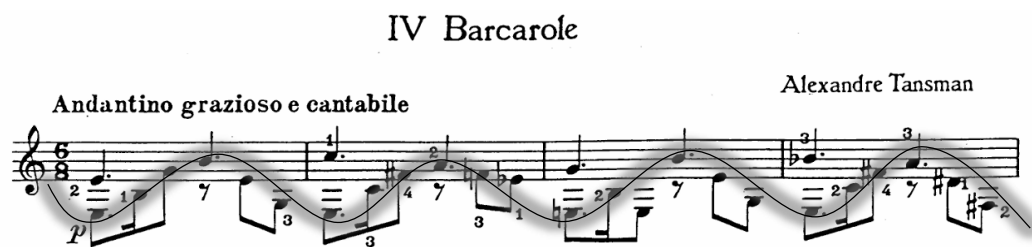
*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical de la Barcarole IV.

**Análisis Interpretativo:**

**Sobre la escritura motívica:** En la escritura motívica, podemos identificar un patrón recurrente vinculado al significado de la palabra "barcarola". La melodía y el acompañamiento ascienden y descienden de manera cíclica, creando un vaivén ondulante. El intérprete puede aprovechar esto como recurso interpretativo, modulando la agógica de la pieza: aplicando matices de crescendo cuando las líneas ascendentes y diminuendos en las líneas melódicas descendentes.

**Figura 10**

**Barcarole IV, compases del 1 al 4.**



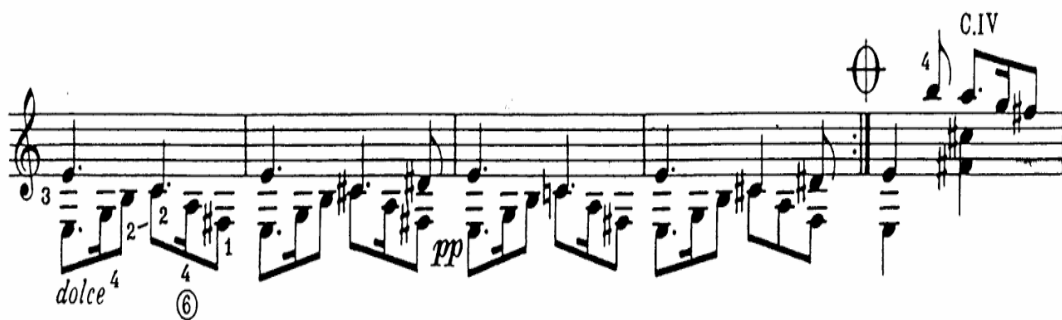
*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre el manejo de las voces:** En algunos pasajes, los bajos presentan un movimiento intenso, lo que podrían desempeñar un papel protagonista. En efecto, lo hacen, pero no superior al de la melodía principal. Por esta razón, resulta esencial distinguir la melodía principal de la acompañante.

**Figura 11**

**Barcarole IV, compases del 9 al 13.**



Tomado de: Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

### Danza Pomposa

**Tabla 5**

#### Análisis Armónico y Formal

Sección	A	B
Tonalidad	E	E
Agógica	Andante pomposo / deciso	-----
Compases	(1 - 28)	(29 - 50)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical de la Danza Pomposa.

### Análisis Interpretativo:

**Sobre el pulso:** El carácter danzante de este movimiento exige que el intérprete lo conciba como música para el baile. Por ello, resulta esencial mantener un pulso firme y constante, sin abusar del rubato, el rallentando ni el acelerando.

### Figura 12

#### Danza Pomposa, compases del 1 al 3.

*à Andrés Segovia*

## Danza Pomposa

Alexandre Tansman

The musical score for 'Danza Pomposa' is written for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante pomposo'. The first measure starts with a forte dynamic (*f*) and a 'deciso' articulation. The score includes several guitar-specific notations: fingering numbers (1, 2, 3, 4) above and below notes, and circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating fingerings for subsequent notes. Chord diagrams for C IV and C V are shown above the staff. The score is attributed to Alexandre Tansman and is a guitar version by Andrés Segovia.

*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre la melodía:** Como se ha expuesto previamente, si bien la convención en la grafía guitarrística sitúa la línea melódica en las voces superiores, esta no constituye una norma absoluta. El acompañamiento puede ser desplazado al registro agudo, otorgando el rol protagonista al bajo. Aunque el trémolo es el ejemplo paradigmático de esta inversión de roles, el presente movimiento prescinde de dicho recurso técnico, planteando un reto distinto. Por lo tanto, la identificación de los planos sonoros requiere de un análisis profundo por parte del intérprete, cuya finalidad es discernir los motivos melódicos de las figuras de acompañamiento para establecer una jerarquía interpretativa coherente.

**Figura 13**

**Danza Pomposa, compases del 12 al 20.**

The image shows a musical score for three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top staff is labeled 'Melodía en voz inferior' and contains measures 12-20 with various fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 5, 6). The middle staff is labeled 'Melodía en voz superior' and contains measures 12-20 with similar fingering and circled numbers. The bottom staff contains accompaniment with fingering and circled numbers. Measure numbers C IX, C VII, C V, C IV, C II, and C I are indicated above the staves.

*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

**Sobre los acordes:** En este movimiento, encontramos una cantidad significativa de acordes, muchos de los cuales contienen la línea melódica. Manejar y controlar el peso del ataque de la mano derecha ayudará a diferenciar el discurso melódico del armónico.

**Figura 14**

**Danza Pomposa, compases del 41 al 44.**

The image shows a musical score for a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains measures 41-44. The score includes various chord markings: C IV, C VI, C IV, C V, C II, and C I. There are also dynamics markings like 'sub. p' and fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 5, 6).

*Tomado de:* Tansman, A. (1951). Cavatine [Urtext guitar score, edited by F. Zigante].

Schott Music.

## **Análisis Musical e interpretativo de la Suite Colombiana N° 2 – Gentil Montaña**

### **3.3 Compositor:**

Julio Gentil Albarracín Montaña, conocido como Gentil Montaña, nació el 27 de abril de 1942 en Purificación, Tolima, una región andina de Colombia reconocida por su rica tradición musical. Su formación inicial comenzó a los siete años con el estudio del violín en el Conservatorio de Ibagué, donde estableció un temprano contacto con el ambiente musical académico colombiano (Montoya Gómez, 2021). A los trece años, adoptó la guitarra como su instrumento principal, una decisión que definiría su trayectoria profesional. Esta elección se fortaleció con sus estudios de guitarra bajo la tutela de maestros como Domingo González y Daniel Baquero, figuras clave en el desarrollo de la guitarra clásica en Colombia (Montoya Gómez, 2021). Su formación avanzada incluyó lecciones de armonía con Juan Carruba, además de un período de perfeccionamiento en Europa, donde se especializó en música contemporánea con Kakleen Keinell y en instrumentación con compositores colombianos reconocidos como Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Yepes (Montoya Gómez, 2021). Este viaje académico y artístico a Europa consolidó en él una visión integradora entre la música académica y las prácticas populares colombianas, un elemento que posteriormente caracterizaría su estilo compositivo y su legado pedagógico (Montoya Gómez, 2021).

A los diecinueve años, Montaña ofreció su primer recital como guitarrista en el Teatro Lido de Medellín, dando inicio a una carrera concertística de alcance nacional e internacional. Su trayectoria lo llevó a escenarios en España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Estados Unidos, Inglaterra y numerosos países latinoamericanos, consolidándolo como uno de los guitarristas colombianos más influyentes del siglo XX (Montoya Gómez, 2021). Además, actuó como solista con orquestas destacadas, como la Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica de Colombia y la Orquesta Sinfónica de Antioquia (Montoya Gómez, 2021).

En el ámbito competitivo, Montaña obtuvo el tercer lugar en 1975 en el prestigioso Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz, celebrado en Caracas, Venezuela, uno de los eventos más importantes del repertorio guitarrístico latinoamericano. Años después, regresó al concurso como juez y fue invitado como evaluador en diversos certámenes nacionales e internacionales, como el Concurso Iberoamericano de Guitarra, el Festival Colombiano del Pasillo y el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas (Instituto Colombiano de Cultura, 1983).

En su faceta docente, Montaña formó a varias generaciones de guitarristas en instituciones clave de Colombia, como la Academia Luis A. Calvo, la Universidad Pedagógica Nacional y el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Su labor académica fue fundamental para la consolidación de la guitarra clásica en el país, especialmente en un período en que el repertorio nacional para este instrumento era aún limitado (Montoya Gómez, 2021).

En el ámbito de la composición, Gentil Montaña realizó una contribución sin precedentes a la guitarra colombiana. Su catálogo incluye cinco Suites colombianas para guitarra sola, cada una compuesta por movimientos inspirados en géneros tradicionales como el pasillo, el bambuco, la guabina, la danza y el porro; además, produjo tríos típicos, obras para cuarteto, un concierto para guitarra y orquesta, estudios, fantasías y música de cámara. Su estilo se caracteriza por la integración de patrones rítmicos del folclore andino, armonías propias de la música académica del siglo XX y una escritura idiomática que aprovecha al máximo los recursos técnicos del instrumento (Gómez Bautista, 2015; Montoya Gómez, 2021).

La prensa colombiana informó que Gentil Montaña falleció en Bogotá el 27 de agosto de 2011, a la edad de 68 años, a causa de esclerosis lateral amiotrófica (ELA), una enfermedad neurológica degenerativa que afectó progresivamente su motricidad. Según el periódico Vanguardia, Montaña sufrió dificultades de salud que culminaron en su condición, a pesar de

haber intentado tratamientos y procedimientos médicos en sus últimos meses (Vanguardia, 2011).

Gentil Montaña dejó un legado decisivo para la guitarra colombiana y latinoamericana. Su obra no solo consolidó un repertorio académico basado en ritmos tradicionales colombianos, sino que también contribuyó a la transformación del folclore en un lenguaje concertístico, permitiendo que los géneros andinos encontraran un lugar en la música académica contemporánea. Su obra es hoy una referencia indispensable para estudiantes, investigadores e intérpretes que buscan comprender la convergencia entre la tradición y la notación formalizada en la interpretación guitarrística del siglo XX.

### **3.4 Contexto histórico de la Suite Colombiana N°2 de Gentil Montaña**

La Suite Colombiana n.º 2 representa uno de los momentos más significativos en la consolidación internacional de Gentil Montaña como compositor para guitarra. Su creación se produjo en un período en el que la obra del guitarrista comenzaba a trascender el ámbito local colombiano y a ingresar a los circuitos de conciertos latinoamericanos, especialmente tras su participación en el I Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz en Caracas en 1975. Este evento no solo le permitió a Montaña conectar con guitarristas de amplia trayectoria, sino que también creó las condiciones para que varias de sus ideas musicales adquirieran una dimensión transnacional. Como señala Montoya Gómez (2021), la suite surgió precisamente en este contexto de intercambio artístico, del cual surgieron conexiones que influirían en la posterior circulación y recepción de la obra.

Uno de los episodios que ilustra este ambiente creativo es el origen del movimiento inicial, El Margariteño. Durante una conversación informal con el guitarrista venezolano Rómulo Lazarde, este comentó sobre la naturalidad con la que Montaña concebía las melodías. En respuesta, Montaña escribió los primeros compases de un pasillo en una servilleta, un gesto que

posteriormente se convertiría en el movimiento inicial de la suite. La dedicatoria del pasillo a Lazarde y la referencia a la región de Pedro González en la Isla de Margarita revelan cómo las experiencias personales y las amistades dentro de la escena guitarrística latinoamericana impulsaron la concepción de la obra. Según Montoya Gómez (2021), este origen espontáneo contribuyó a la recepción inmediata y favorable de la suite, facilitando su inclusión en programas de conciertos y grabaciones.

El segundo movimiento, Guabina Viajera, refleja la profunda conexión de Montaña con los aires tradicionales del interior de Colombia. Más que una cita literal del folclore, esta pieza demuestra un proceso de estilización mediante el cual el compositor articuló ritmo, melodía y armonía dentro de un marco de escritura guitarrística académica. Montoya Gómez (2021) señala que Montaña comenzó y terminó de escribir este movimiento en diferentes partes del mundo, de ahí su nombre.

El Bambuco, el tercer movimiento, revela el dominio de Montaña del lenguaje rítmico y expresivo de este género. A mediados de la década de 1970, su conocimiento de las estructuras y particularidades del bambuco era excepcional, fruto tanto de su carrera como intérprete de música tradicional como de la formación académica que consolidó a través de sus estudios con destacados compositores colombianos. Desde una perspectiva histórica y personal, Gentil Montaña escribió este movimiento para el maestro Rodrigo Rivera. También destaca que esta pieza fue crucial para proyectar una imagen compleja y refinada del repertorio guitarrístico colombiano. (Montoya Gómez, 2021).

El movimiento final de la suite, el Porro, constituye una de las contribuciones más originales de Montaña al repertorio latinoamericano. Hasta entonces, el porro, género característico del Caribe colombiano, no se había consolidado en las obras para guitarra clásica solista. La versión presentada en esta Suite Colombiana n.º 2 logró preservar el espíritu festivo y rítmico del porro,

adaptándolo con maestría a la técnica guitarrística. Según Montoya Gómez (2021), la acogida fue tan positiva que el compositor incorporó el porro en todas sus suites posteriores, convirtiéndolo en un rasgo distintivo de su catálogo. Montoya Gómez (2021) resalta que el compositor dedicó este movimiento a su hermano Carlos Montaña.

En conjunto, la Suite Colombiana n.º 2 simboliza el momento en que la obra de Montaña alcanzó visibilidad internacional y confirmó su capacidad para integrar repertorios tradicionales dentro de un sólido lenguaje académico. Su origen en un concurso continental, su conexión con figuras clave de la guitarra latinoamericana, la creatividad espontánea que moldeó ciertos movimientos y su temprana difusión en recitales y grabaciones constituyen un proceso histórico que llevó a esta suite a convertirse en una de las piezas emblemáticas de la guitarra colombiana del siglo XX. La obra, como afirma Montoya Gómez (2021), representa una síntesis entre las raíces populares y la proyección universal, característica que definió la estética del compositor y su contribución al repertorio guitarrístico.

### Pasillo I - El margariteño

**Tabla 6**

#### **Análisis Armónico y Formal**

Sección	A - A'	B - B'	C - C'	A'	B'	C - C'	CODA
Tonalidad	Em	Em	E	Em	Em	E	E
Agógica	Allegro (Bien marcato)	Ritmico - Picaresco	Expresivo, A tempo, Amoroso, Nostálgico.	Allegro (Bien marcato)	Ritmico - Picaresco	Expresivo, A tempo, Amoroso, Nostálgico.	-----
Compases	(1 - 18)	(19 - 42)	(43 - 74)	(1 - 18)	(19 - 42)	(43 - 74)	(75 - 76)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical del Pasillo I.

### Análisis Interpretativo:

**Sobre el manejo de las voces:** Este pasillo, caracterizado por su energía y el constante contraste entre registros, exige que el intérprete reconozca la densidad rítmica y melódica de la obra. La pieza propone una textura de voces donde la mayoría posee una relevancia temática significativa, lo que obliga a una delimitación clara de los planos sonoros. Como se expuso anteriormente, la dirección de las plicas ascendentes suele actuar como una guía visual para identificar la melodía; no obstante, cuando el registro grave asume un rol protagónico (dotado de agilidad y movimiento), el intérprete debe gestionar con rigor el balance dinámico para evitar una inversión involuntaria de los roles jerárquicos. En este sentido, el control de la intensidad en la pulsación y la alternancia estratégica entre la uña y la yema se convierten en herramientas determinantes para esculpir la línea melódica y diferenciarla orgánicamente del acompañamiento.

### Figura 15

El Margariteño – Pasillo I, compases del 1 al 5.

*Suite Colombiana N° 2*  
*I - El Margariteño (Pasillo)*

*Al Maestro Rómulo Lazarde*

*Gentil Montaña*  
*Revised by the compo.*

Allegro ♩ = 160

*bien marcato*

The image shows a musical score for guitar, measures 1 to 5 of 'El Margariteño'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4). There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes, likely indicating specific techniques or fingerings. The score is signed 'Al Maestro Rómulo Lazarde' and 'Gentil Montaña Revised by the compo.' The instruction 'bien marcato' is written below the staff.

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre los apagadores:** Los apagadores en un instrumento como la guitarra desempeñan un papel crucial en la interpretación de cualquier pieza. Sirven para silenciar o amortiguar las cuerdas, controlando los sonidos no deseados y creando silencios o efectos rítmicos. El intérprete debe ser plenamente consciente de su uso: en aires o estilos folclóricos, no solo contrarrestan los sonidos indeseados, sino que integran los silencios como parte esencial del ritmo, con el objetivo de ejecutar este lo más fielmente posible al estilo o aire musical en cuestión.

**Figura 16**

El Margariteño – Pasillo I, compases del 27 al 30.

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre el legato:** Anteriormente se habló sobre esta técnica y la precisión que requiere. El intérprete debe ser consciente y priorizar el discurso melódico; por lo tanto, al tocar pasajes melódicos ágiles y rápidos, necesitará coordinar muy bien los movimientos de ambas manos para no entorpecer dicho discurso.

**Figura 17**

El Margariteño – Pasillo I, compases del 51 al 52.



Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana

No. 2 [Sheet music]. Caroni.

### Guabina Viajera – Guabina II

**Tabla 7**

#### Análisis Armónico y Formal:

Sección	A	B	C	D	CODA
Tonalidad	E	G	E	E	E
Agogica	A pulso	Dulcemnete	Expresivo	Misterioso	-----
Compases	(1 - 16)	(17 - 33)	(34 - 53)	(54 - 70)	(71 - 72)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical de la Guabina II.

#### Análisis Interpretativo:

**Sobre la respiración corporal:** La integración de la respiración consciente como técnica de estudio trasciende la ejecución mecánica para convertirse en un recurso de articulación musical. Una respiración acertada es aquella que actúa como un marcador estructural: clarifica el inicio y el cierre de las frases, otorgando lógica al discurso. Al emplear el solfeo cantado durante las sesiones de práctica, el intérprete se ve obligado a respirar de manera orgánica, lo que permite diferenciar las pausas articulatorias de los silencios conclusivos. Esta práctica no solo facilita

el control del legato y la continuidad del flujo sonoro, sino que garantiza que la obra se perciba con la naturalidad y espontaneidad propias de la voz humana, independientemente de la técnica instrumental.

### Figura 18

Guabina Viajera – Guabina II, compases del 1 al 4.

*II - Guabina Viajera*

*Al Maestro Alirio Díaz* *Gentil Montaña*  
*Revised by the composer*

The musical score is written on a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. A tempo marking of 100 is shown. The score is divided into four measures, each with a box above it labeled 'Inhalar' or 'Exhalar'. The first measure is marked 'mf' and the last 'p'. The score includes various guitar techniques such as fingerings (0, 1, 2, 3, 4), slurs, and dynamic markings.

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre las frases:** El intérprete debe identificar e interiorizar las frases musicales para favorecer el flujo melódico de manera persistente. Una práctica esencial para lograrlo consiste en entonar la secuencia y las frases musicales junto con su correspondiente articulación. Hacerlo al mismo tiempo que se toca el instrumento favorecerá que el ejecutante asimile con mayor eficacia y espontaneidad la dirección de cada una de las frases encontradas en la pieza.

**Figura 19**

Guabina Viajera – Guabina II, compases del 46 al 53.



*Tomado de:* Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana

No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre las dinámicas:** Es clave mantener el rango dinámico coherente de cualquier obra desde el comienzo. Esto implica manejar el volumen del sonido en relación con lo anterior, las respiraciones y las frases. En ocasiones, inconscientemente en la guitarra, se suele presionar fuerte cuando se quiere tocar fuerte, y una cosa no tiene relación con la otra. Es importante disociar las dos manos: mientras la mano derecha se encarga de producir un sonido acorde a la dinámica propuesta o sugerida (con la tensión necesaria que se requiera), la mano izquierda se centra en presionar y digitar posiciones en el mástil o diapasón de la guitarra. Esta debe estar lo más relajada posible para evitar la fatiga muscular temprana. Todo con el fin de favorecer y no entorpecer el discurso melódico. En algunos pasajes similares, Montaña propone dinámicas diferentes para generar un contraste en el discurso melódico, como, por ejemplo:

Figura 20

Guabina Viajera – Guabina II, compases del 54 al 69.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 54 through 69. The first staff (measures 54-57) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a star symbol above the final measure. The second staff (measures 58-61) starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and includes chord diagrams for VII, V<sup>5/6</sup>, IV<sup>5/6</sup>, III<sup>5/6</sup>, and II<sup>5/6</sup>. The third staff (measures 62-65) begins with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with a star symbol above the final measure. The fourth staff (measures 66-69) starts with a *cresc* (crescendo) marking and includes chord diagrams for IX and VII, ending with a *trmi. 7* (trill) marking.

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana

No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Bambuco III****Tabla 8****Análisis Armónico y Formal:**

Sección	A	B	C	CODA
Tonalidad	Em	Em	Em	Em
Agógica	Nostálgico	Con tristeza, Expresivo Evocando.	A tempo y triste.	-----
Compases	(1 - 19)	(20 - 35)	(36 - 52)	(53 - 54)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical del Bambuco III.

**Análisis Interpretativo:**

**Sobre el ritmo:** La interiorización de un aire folclórico requiere, como etapa preliminar, un análisis auditivo que permita identificar sus células rítmicas en diversos formatos instrumentales. Este proceso de asimilación auditiva facilita una ejecución orgánica, permitiendo que el intérprete domine la sensación del pulso y la alternancia de amalgamas métricas de manera espontánea. En el caso específico del bambuco, una de sus señas de identidad es el desplazamiento rítmico generado por el silencio en la primera o última corchea del compás. En su escritura, Gentil Montaña suele sustituir este silencio característico mediante el uso de ligaduras de prolongación en la línea melódica, desplazando la acentuación natural. No obstante, la esencia del ritmo base se preserva en el registro grave y en el plano armónico a través del uso de apagadores, manteniendo así el silencio estructural que define al género.

**Figura 21**

Bambuco III, compases del 1 al 5.

*III - Bambuco*

*Al Maestro Rodrigo Riera* *Gentil Montaña*  
*Revised by the composer*

$\bullet = 140$

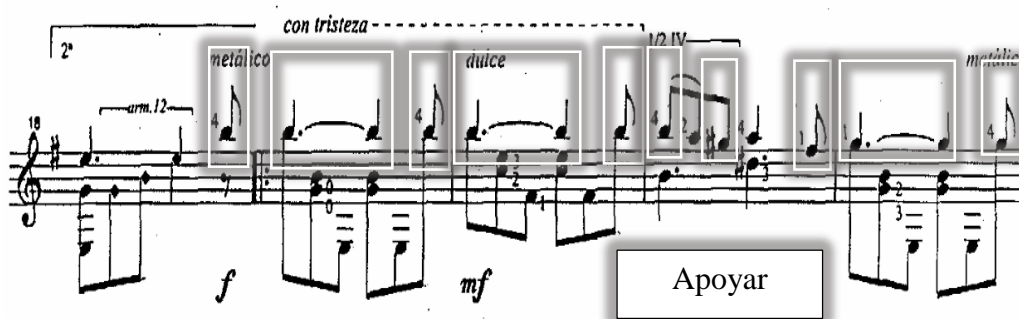
*cresc* *mf*

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre la técnica del apoyado:** Inicialmente, en la mano derecha existen dos formas de tocar las cuerdas del instrumento: al aire y apoyando. La primera implica el movimiento de los dedos, incluyendo sus falanges y articulaciones, para tocar las cuerdas, lo que se conoce como pulsar las cuerdas de la guitarra. En la segunda, el movimiento de los dedos es menor; se pulsa la cuerda con la intención de que los dedos, después de pulsar, reposen sobre la siguiente cuerda. El intérprete puede aprovechar los beneficios de este recurso, el cual le facilitará destacar la línea melódica, haciéndola clara y audiblemente estable. Saber utilizar este recurso en las frases y pasajes que permiten apoyar (reposar el dedo en la siguiente cuerda) contribuirá a un discurso melódico estable y claro.

**Figura 22**

Bambuco III, compases del 18 al 22.



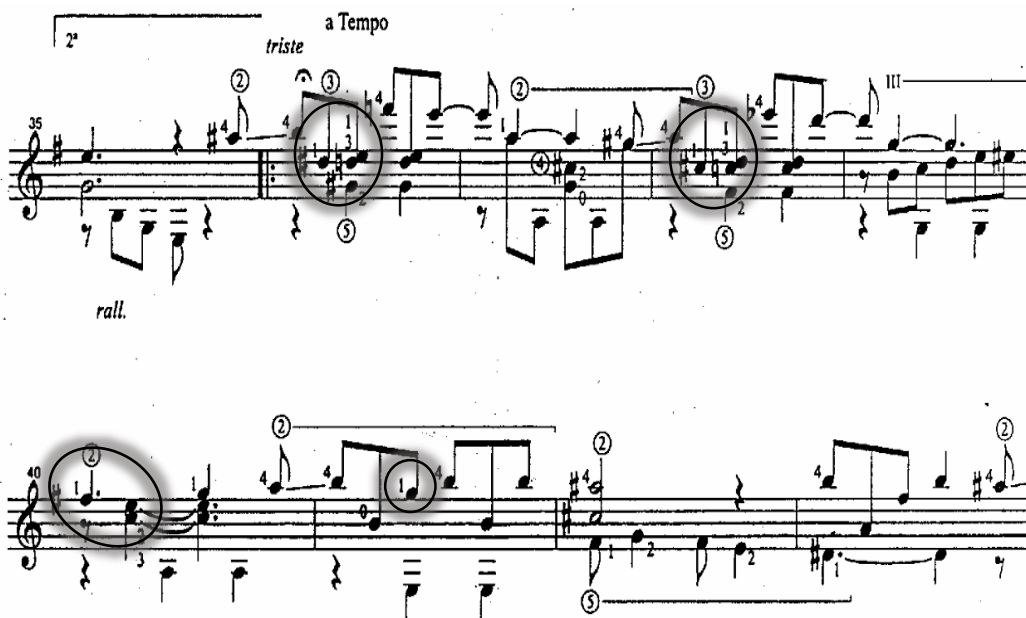
Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre las aperturas:** El uso de aperturas en la mano izquierda puede considerarse parte del estilo del compositor. Para el intérprete, esto a veces representa una limitante física e interpretativa, dependiendo de su anatomía y cualidades físicas. Cuanto mayor sea la longitud y la cobertura del diapasón que alcance la mano del intérprete, más sencillas resultarán estas aperturas en comparación con alguien que tenga manos pequeñas. Para estos últimos, una técnica que puede facilitar y hacer mucho más cómodas las aperturas, es ubicar el pulgar de la mano izquierda en la parte trasera del diapasón. Saber cómo posicionar y desplazar el pulgar de manera eficiente, adaptándolo a la anatomía del intérprete, ayudará considerablemente a digitar con mayor comodidad este tipo de aperturas.

Cabe resaltar que tocar un instrumento musical no es algo natural para la anatomía humana, y estas aperturas lo son aún menos. Sin embargo, mediante ejercicios técnicos, un estudio eficiente y controlado, se puede progresivamente afianzar y dominar posiciones inicialmente incómodas o complejas.

**Figura 23**

Bambuco III, compases del 35 al 43.



Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana

No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Porro IV**

**Tabla 9**

**Análisis Armónico y Formal:**

Sección	A	B-B'	C	Corte	Tema A	Puente	C'	B''	CODA
Tonalidad	Em	-----	G	G - Em	Em	-----	-----	-----	-----
Agogica	Marcado	-----	Pastoso	-----	Marcado	-----	Brillante	Marcado	-----
Compases	(1-16)	(17-24)	(25-40)	(41-45)	(46 - 53)	(54 - 61)	(62 - 85)	(86 - 93)	(94-96)

*Nota:* Esta tabla representa la estructura, tonalidad y la agógica musical del Porro IV.

### Análisis Interpretativo:

**Sobre los staccatos:** El porro se caracteriza por su ritmo cadencioso y alegre. En esta obra, encontramos constantes staccatos, con el propósito de que funcionen como apagadores y articulaciones que hacen mucho más notorio las particularidades musicales de este ritmo.

### Figura 24

Porro IV, compases del 1 al 4.

*IV - Porro*

*Con cariño y admiración  
a mi hermano Carlos Montaña,  
leyenda viva del requinto en Colombia*

*Gentil Montaña  
Revised by the composer*

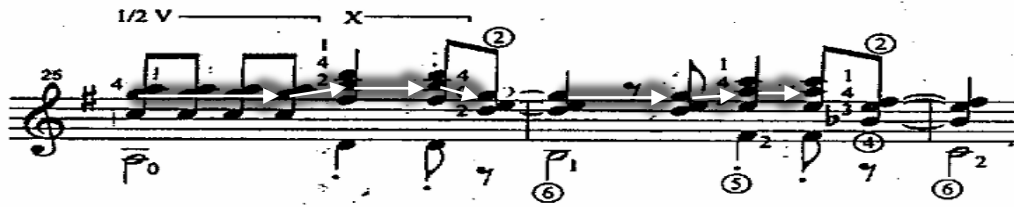
*f bien marcato*

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre los dedos guías:** En ocasiones, encontramos patrones y digitaciones que favorecen la precisión al ejecutar y formar acordes en la guitarra. El uso de un dedo guía en la mano izquierda consiste en dejar un dedo en una cuerda específica, que actúa como ancla mientras se desplaza, permitiendo que los otros dedos formen la posición deseada. Al ser consciente de esta técnica, el intérprete mejora el discurso melódico, la precisión y la pulcritud de las notas en su interpretación.

### Figura 25

Porro IV, compases del 25 al 24.



Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

**Sobre las técnicas:** En la Suite Colombiana N° 2, se encuentra variedad de intenciones tímbricas y dinámicas. Estas crean contraste en la pieza y, reflejan la intención del compositor.

#### Mano derecha

- **Metálico (Sul-Ponticello):** Entre la boca y el puente de la guitarra.
- **Sul-tasto:** Sobre el mástil o diapasón.
- **Brillante:** Directamente con las uñas.
- **Dulce:** Cerca a la boca de la guitarra, directamente con la yema de los dedos.
- **Pastoso:** Con el pulgar directamente con la yema.
- **Armónicos Naturales:** Todos aquellos que se realizan con las cuerdas al aire.
- **Armónicos Artificiales:** Se necesita pisar y tocar al tiempo la nota deseada.
- **Pizzicato:** La mano derecha sobre el hueso o cejuela del puente.
- **Acentos:** Sensación de apoyo o descarga energética.
- **Crescendos:** Permite aumentar gradualmente la intensidad del sonido.
- **Decrescendos:** Permite disminuir gradualmente la intensidad del sonido.

### Mano izquierda

- \* : Barra con la primera falange o dedo.
- **Ligados ascendentes:** Pulsar una nota superior.
- **Ligados descendentes:** Halar una nota a la inferior.
- **Staccato:** Articulación que acorta y separa los sonidos.
- **Arrastre:** Desplazamiento rápido del dedo manteniendo presión constante.

Figura 26

Porro IV, compases del 78 al 85.

The image shows a musical score for guitar, measures 78 to 85. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features various techniques and dynamics. Circled annotations include 'metálico' (metallic), 'brillante' (brilliant), 'cresc' (crescendo), 'pizz' (pizzicato), and 'pastoso' (pastoso). Dynamics include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-4. A 'pizz' annotation is also present in the bottom staff. The score includes a 'pizz' annotation in the bottom staff.

Tomado de: Montaña, G. (n.d.). Works for guitar: Colombia, Vol. 2 | Suite Colombiana No. 2 [Sheet music]. Caroni.

### 3.5 Sistematización pedagógica

El presente apartado se concibe como un ejercicio de reflexión meta-cognitiva sobre el proceso de preparación de un recital solista. Más allá de una descripción cronológica, esta sección busca transformar la experiencia subjetiva del intérprete en un recurso didáctico útil para la comunidad académica de la Escuela de Artes. A través de la estructura de fases desde la planeación hasta la puesta en escena, se proponen respuestas a interrogantes técnicos, metodológicos y artísticos que surgen en el montaje de la *Suite Cavatina* y la *Suite Colombiana*

*No. 2.* De esta manera, el proyecto cumple con su propósito de licenciatura al ofrecer una “hoja de ruta” que oriente a futuros estudiantes de guitarra en la gestión integral de un repertorio de concierto, integrando la investigación, el análisis y la práctica instrumental.

**Fase 1: Planeación y organización del proyecto.**

**Enfoque:** La génesis del proyecto. No se trató solo de "cumplir con las responsabilidades", sino de definir el motor que movió todo el proceso durante un año de trabajo.

**Pregunta clave:** ¿Desde qué criterios de motivación y necesidad debe un estudiante de música fundamentar la elección de su tema de grado para garantizar la fluidez del proceso?

**Respuesta de sistematización:**

La elección del proyecto de grado no debe responder únicamente a un gusto estético momentáneo, sino a una proyección profesional estratégica. Se propone al estudiante que el recital sea visto como una herramienta de inversión a largo plazo; por ejemplo, seleccionando un repertorio que sirva simultáneamente como portafolio para audiciones de posgrado o convocatorias laborales. Alinear el propósito del proyecto con las metas futuras (maestrías en interpretación o investigación) garantiza que el esfuerzo invertido no termine con la sustentación, sino que se convierta en la base de su carrera profesional. La pasión por el repertorio es el motor, pero la visión de utilidad futura es la que asegura la sostenibilidad y el compromiso con el trabajo durante todo el año de ejecución.

**Fase 2: Selección del repertorio.**

**Enfoque:** El equilibrio entre el "repertorio de estudio" (técnico/académico) y el "repertorio de concierto" (el que ya es parte de tu identidad).

**Pregunta clave:** ¿Cómo balancear la exigencia técnica de las nuevas obras con el mantenimiento de un repertorio de concierto activo para optimizar los tiempos de montaje?

**Respuesta de sistematización:**

La selección del repertorio debe ser un ejercicio de honestidad intelectual y técnica. Se recomienda el uso de un enfoque progresivo de carga técnica, similar al entrenamiento físico, donde el intérprete reconoce sus capacidades actuales para evitar lesiones y frustraciones. Es fundamental distinguir entre el "repertorio de estudio" (obras que expanden la técnica) y el "repertorio de concierto" (obras maduras que forman parte del activo del músico). En este proceso, el docente actúa como mediador pedagógico, guiando al estudiante hacia piezas que, aunque desafiantes, se encuentren dentro de su alcance fisiológico y cognitivo. Una selección acertada permite que el estudiante no solo "estudie para el semestre", sino que construya una memoria muscular y emocional sólida que mantenga el repertorio vivo y listo para ser ejecutado.

**Fase 3: Revisión histórica y contextualización estilística.**

**Enfoque:** La información como herramienta de interpretación. No se investigó para "saber datos", sino para tomar decisiones musicales informadas (fraseo, carácter, dinámicas).

**Pregunta clave:** ¿De qué manera el conocimiento del contexto histórico y las intenciones del compositor (dedicatorias, textos, manuscritos) transforma una ejecución mecánica en una interpretación artística consciente?

**Respuesta de sistematización:**

Se plantea al estudiante que la investigación documental no es un requisito teórico aislado, sino una herramienta práctica de toma de decisiones. Así como el uso correcto de una

herramienta depende de comprender su función original, la interpretación de una obra depende de comprender su génesis. En este proyecto, investigar sobre el nombre de las danzas que usa Tansman en su Suite Cavatina, las dedicatorias y el arraigo cultural de las danzas folclóricas de Montaña permite que el intérprete deje de "intuir" y comience a "ejecutar con propósito". El aporte pedagógico aquí es fomentar la curiosidad intelectual: un guitarrista que conoce la historia de la Zarabanda o el origen del Bambuco no solo toca notas, sino que comunica una tradición, facilitando una conexión más profunda entre la partitura, el ejecutante y el público.

#### **Fase 4: Análisis musical e interpretativo.**

**Enfoque:** Entender la "arquitectura" de la música para que la memoria y la interpretación no fallen.

**Pregunta clave:** ¿Por qué el análisis formal y estructural de las obras es indispensable para que el intérprete logre una ejecución coherente y una memorización segura?

#### **Respuesta de sistematización:**

Comprender relaciones fundamentales, como la dialéctica entre la tensión (V) y el reposo (I), permite que el músico trabaje a favor de la inercia natural de la música y no en su contra. Desde una perspectiva pedagógica, se enseña al estudiante que el análisis segmenta la obra en unidades comprensibles, lo que optimiza la memoria muscular y cognitiva. Al entender la arquitectura de la Suite Cavatina o la estructura motívica de la Suite Colombiana No. 2, el intérprete puede jerarquizar las voces, destacar las modulaciones y dar sentido a las frases. Sin análisis, la interpretación es errática; con él, se convierte en un discurso lógico y elocuente.

#### **Fase 5: Proceso de estudio y montaje de las obras.**

**Enfoque:** La distinción entre el "estudio" y el "ensayo".

**Pregunta clave:** ¿Cómo diferenciar metodológicamente el espacio de resolución técnica del espacio de simulación escénica para evitar el estancamiento en la práctica diaria?

**Respuesta de sistematización:**

Se propuso una metodología de estudio dividida en dos dimensiones complementarias pero distintas: el espacio de estudio técnico y el espacio de ensayo de simulación.

El primero se abordó con un enfoque "microscópico", donde se fragmenta la obra para resolver problemas motores, de digitación o de articulación.

El segundo es el espacio de "ensayo real", donde se debe tocar la obra de principio a fin, sin interrupciones, imaginando la presencia del público y priorizando la continuidad musical sobre la perfección técnica. Esta distinción pedagógica es vital para que el futuro docente-instrumentista comprenda que la seguridad en el escenario no surge solo de repetir pasajes difíciles, sino de entrenar la capacidad de mantener el discurso musical "como salga", fortaleciendo la resiliencia interpretativa.

**Fase 6: Presentaciones previas y recital final.**

**Enfoque:** La gestión del miedo escénico y la validación de la propuesta ante un público real antes del examen final.

**Pregunta clave:** ¿Qué rol cumplen los conciertos de fogueo en la gestión de la ansiedad escénica y en la maduración del discurso musical frente a un público real?

**Respuesta de sistematización:**

La sistematización de esta fase concluye en que la única solución efectiva contra el miedo escénico es la exposición progresiva. Se enseña al estudiante que el pánico muchas veces es un

síntoma de la falta de experiencia en situaciones de presión. Por ello, la realización de conciertos previos al recital de grado se define como una etapa de validación. Estos espacios permiten al intérprete observar cómo reacciona su cuerpo y su memoria bajo estrés, permitiéndole ajustar detalles de proyección sonora y control emocional. Pedagógicamente, se promueve que el estudiante no vea el error en el fogueo como un fracaso, sino como un dato necesario para perfeccionar la puesta en escena final, entendiendo que la maestría es, en gran medida, el resultado de la acumulación de horas de vuelo frente al público.

### 3.6 Recursos

**Tabla 11**

**Recursos**

<b>Tipo de recurso</b>	<b>Descripción</b>	<b>Costo</b>
Partituras	Suite Cavatina de Alexandre Tansman y Suite Colombiana N°2 de Gentil Montaña.	Préstamo
Cuerdas	Encordado para guitarra clásica tensión alta, incluyendo repuestos en caso de rotura.	Préstamo
Tecnológicos	Laptop, proyector, pantallas o tela de proyección, conexión a internet.	Préstamo
Complementarios	Espacios de ensayo, auditorio y espacio de presentación.	Préstamo

*Nota:* Esta tabla presenta los recursos para la elaboración del proyecto.

### 3.7 Cronograma

**Tabla 10**

**Cronograma**

<b>Fase</b>	<b>Nombre de la Fase</b>	<b>Duración</b>	<b>Meses en los que se realiza</b>
1	Planeación y Organización del Proyecto	1 mes	Julio 2025
2	Selección del Repertorio	1 mes	Agosto 2025
3	Revisión Histórica y Contextualización Estilística	1 mes	Septiembre 2025
4	Análisis Musical e Interpretativo	3 meses	Octubre - Diciembre 2025
5	Proceso de Estudio y Montaje de las Obras	9 meses	Octubre 2025 - Junio 2026
6	Presentaciones Previas y Recital Final	2 meses	Abril - Mayo 2026

*Nota:* En esta tabla se detalla el cronograma realizado por el autor.

## Conclusiones

Durante la historia de la guitarra clásica, la técnica y la expresión cultural han chocado a menudo con prejuicios contra lo no europeo. Sin embargo, se observa un avance claro en el reconocimiento de compositores como Tansman y Montaña. Gracias a colaboraciones con figuras como Andrés Segovia, Antonio Lauro y Heitor Villa-Lobos, entre muchos otros, estos compositores han ampliado significativamente el repertorio de la guitarra. Estudios recientes han iluminado su importancia, mostrando cómo piezas como las de estos autores conectan mundos musicales opuestos. Esto contribuye a ver la guitarra como un instrumento versátil, capaz de unir culturas diversas.

En resumen, como se vio en el análisis armónico, formal e interpretativo, junto con la historia de la guitarra, está claro que la interiorización y el acercamiento a conceptos teóricos y prácticos influyen en el crecimiento técnico y artístico del instrumento, especialmente al mezclar estilos diferentes. Entender la forma, la armonía y el contexto de las piezas ayuda al intérprete a expresar las ideas del compositor de manera correcta y ajustada al estilo y a la época, alineándose con lo que el intérprete siente.

Cabe resaltar que el trabajo del intérprete va más allá de solo tocar notas. Muchas decisiones interpretativas surgen del estilo histórico, el contexto de la pieza y la armonía. Por último, con el análisis, podemos afirmar que la música de estos compositores ofrece muchas opciones interpretativas al guitarrista. Es esencial conocer bien todos los aspectos de una obra para captar la intención real del compositor, mezclándola con la intención propia del intérprete. Esto enriquece el diálogo entre tradiciones europeas y latinoamericanas mediante interpretaciones personales.

### Referentes bibliográficos

Academia Lab. (2025). *Scherzo*. Enciclopedia. Revisado el 4 de diciembre del 2025. Recuperado de: <https://academia-lab.com/enciclopedia/scherzo/>

Altamira, I. R. (2013). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editorial Club Universitario.

Bas, J. (2019). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Argentina: Melos. Recuperado de: <https://elibro-net.bibliotecavirtual.uis.edu.co/es/ereader/uis/190565>

Blanco Badillo, R. F. (2022). *Recital: La guitarra clásica desde el Renacimiento hasta la actualidad* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]. Recuperado de: <http://noesis.uis.edu.co>

Brandão, L., & Holler, M. (2019). *Reflexões sobre escritos de Alexandre Tansman a respeito de tradição em música* [Comunicação]. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Pelotas, Brasil.

Brandão, L., & Holler, M. (2019). Review: Marianne Tansman's "La guitare dans la vie d'Alexandre Tansman" (2018). *Revista Vórtex*, 7(3). <https://doi.org/10.33871/23179937.2019.7.3.3207>

Bukofzer, M. F. (2013). *Music in the baroque era-from Monteverdi to Bach*. Read Books Ltd.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V., & Torrellas, G. M. (2015). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial.

Calderisi, M. (2002). The Oxford Companion to Music. *CAML Review/Revue de l'ACBM*.

El País. (2011, 28 de agosto). *Murió en Bogotá el maestro Gentil Montaña a sus 68 años de edad*. Recuperado de: <https://www.elpais.com.co>

Española, R. A. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Recuperado de: [www.rae.es](http://www.rae.es)

García Quintero, C. A. (2008). *Análisis musical e interpretativo de la Suite No. 2 en mi menor de Gentil Montaña* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Recuperado de: <https://repositorio.uach.mx/handle/123456789/15842>

Gómez Bautista, J. D. (2015). *Gentil Montaña, un legado musical de lo popular a lo académico*. Casa Arpeggio.

Gómez Martínez, J. E. (2006). *Análisis del repertorio de concierto de grado de guitarra clásica* [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]. Repositorio institucional UNAB.

González Prada, O. J. (2005). *Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Música, énfasis en Guitarra Clásica* [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]. Repositorio institucional UNAB.

Guarín Ardila, R. M. (2007). *Análisis musical del repertorio del concierto de grado del énfasis guitarra clásica* [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga].

Guter, E. (2025). Musical Expression: From Language to Music and Back. *Philosophies*, 10(1), 9. <https://doi.org/10.3390/philosophies10010009>

Hernández Vargas, K. J. (2024). *Características de la forma musical y del lenguaje armónico de la obra "Prelude, Cadence et Finale" de Alfred Desenclos (1956)*.

Houle, G. (1987). *Meter in music, 1600-1800: Performance, perception, and notation*. Indiana University Press.

Hoyos Escobar, E. A. (2017). *The Colombian Suite of Gentil Montaña—Contribution to the guitar music repertoire* (Tesis doctoral, Indiana University, Jacobs School of Music). Recuperado de: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/b9a3a1d3-ff4b-4b56-ae0e-e36c3da49751>

Hoyos, E., & Holguín, P. (2020). Interpretación de las Suites de Gentil Montaña. Experiencias en investigación artística. En MusicoGuia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2020*. MusicoGuia.

Instituto Colombiano de Cultura. (1983). *Gentil Montana / Instituto Colombiano de Cultura* [Programa del Concierto, PDF]. Biblioteca Nacional de Colombia.

Jarman, B. G., Russell, R., Carvajal, C. S., & Horwood, J. (Eds.). (2003). *Gran diccionario Oxford*. Oxford University.

Komiyama, A. (2021). *Quels sont les liens entre musique et émotion? Étude sur l'«expressiveness musicale» et les expériences affectives de l'auditeur face à la musique*.

Laguado Lamus, S. A. (2007). *Análisis musical del repertorio del concierto de grado del énfasis guitarra clásica* [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]. Repositorio institucional UNAB.

López Rodríguez, J. M. (2018). *Del Colapso Tonal Al Arte Sonoro: Un Recorrido Por la Música Contemporánea* (1st ed.). Punto de Vista Editores.

Martínez Ramírez, C. H. (2019). *Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. "Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento"*. Recuperado de: <https://repositorio.upn.edu.co>

Mejía, Y. A. (2019). *Gentil Montaña y su práctica como requintista. Análisis de sus discos y retrato del contexto histórico* [Tesis]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11583>

Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la música*. Imp. Barcelonesa de Alejandro García.

Melo, M. E., & Enna, M. (2012). *Música nacional: el pasillo colombiano*.

Montaña, G. (s. f.). *Works for guitar: Colombia, Vol. 2 / Suite Colombiana No. 2* [Sheet music]. Caroni. Recuperado de: <https://www.schott-music.com>

Montoya Gómez, J. E. (2021). *La Suite Colombiana No 1 para guitarra de Gentil Montaña (1942-2011): análisis de sus ediciones y contextualización de la obra de un compositor colombiano* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia).

Neumann, F. (1965). The French "Inégales", Quantz, and Bach. *Journal of the American Musicological Society*, 18(3), 313-358.

Ochoa Escobar, J., Otero Manchego, J., Ochoa Escobar, F., Ochoa Escobar, A., Pérez Samudio, C., Santamaría Delgado, C., ... & García, A. (2022). *Los diferentes porros en Colombia*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Orozco Cárdenas, J. A. (s. f.). *Recital: La guitarra en concierto a través de dos composiciones de Fernando Sor y Gentil Montaña* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]. Recuperado de: <http://noesis.uis.edu.co>

Pérez Berrelleza, R. (s. f.). *Notas al programa* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Recuperado de: <https://repositorio.unam.mx>

Rapin, J. J. (1973). *À la découverte de la musique (2)*. FeniXX.

Rébori, A. B. *Raíces afro-latinoamericanas del barroco, del jazz y del flamenco*.

RTVC, Sistema Público de Medios de Comunicación de Colombia. (2014, junio 25). *Suite colombiana de Gentil Montaña para Cuarteto Filarmónico*. Señal Memoria.

Suárez, S. A. S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 1, 115-130.

Tansman, A. (1951). *Cavatine* [Urtext guitar score, edited by F. Zigante]. Schott Music.

Torrente, Á. (2020). EL «DESTIERRO» DE LA ZARABANDA (1585). *Revista de musicología*, 43(2), 529-586.

Tovar, P. (1999). AL AMOR DE UNA MELODÍA. LA BARCAROLA DE PABLO NERUDA. *América sin nombre*, 1, 79-86.

Van der Lee, P. (1995). Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8. *Latin American Music Review*, 199-220.

Vanguardia. (2011, agosto 28). *Gentil Montaña, reconocido maestro, falleció a los 68 años*. Recuperado de: <https://www.vanguardia.com>

Villamil, A. (2021). *Guitarra Colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra*. Recuperado de: <https://www.google.com/search?q=guitracolombiana.com>

Wengrower, H., & Chaiklin, S. (2008). *La vida es danza: el arte y la ciencia en la Danza Movimiento Terapia*. Gedisa.

Zaldívar Briseño, A. D. (2018). *Apropiación y desarrollo del lenguaje guitarrístico por compositores latinoamericanos durante los siglos XX-XXI* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].

Partituras

Suite Cavatina

à Andrés Segovia

Cavatina

I Preludio

Alexandre Tansman  
(1951)

Allegro con moto (♩ = 120)

C.II C.V C.III C.VII C.V C.III C.II

*rall.*

un poco più lento

poco tranquillo

har. XII - XII

pp

accel.

C.II

C.III

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

## II Sarabande

*Lento* ( $\text{♩} = 66$ )  
C.IV 3  
*p tranquillo e legato*

C.IV 3  
④  
*dolce*  
*rall.*

C.VI  
C.IV  
*dolce un poco rubato*

Arm 8  
C.IV  
②  
*rall.*

C.I  
④ 3  
*pp*

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 'Lento' and a metronome marking of 66 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The first staff includes a circled number 4 and the instruction 'p tranquillo e legato'. The second staff has a circled number 2 and the instruction 'dolce'. The third staff has a circled number 6 and the instruction 'dolce un poco rubato'. The fourth staff has a circled number 2 and the instruction 'rall.'. The fifth staff has a circled number 4 and the instruction 'pp'. The sixth staff has a circled number 3. The seventh staff has a circled number 3. The eighth staff has a circled number 3. The score includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and articulation marks (accents, slurs, staccato marks). The piece concludes with a double bar line.

Folgt III Scherzino, Seite 6  
Voir suite III Scherzino, page 6

### III Scherzino

*Allegro con moto*

Musical score for the 'Allegro con moto' section. It consists of five staves of music in 3/4 time. The first two staves feature a continuous eighth-note pattern with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The third and fourth staves include markings for 'C.V' and 'C.IV' and continue the rhythmic pattern. The fifth staff begins with a circled '6' and continues the pattern.

*Più vivo*

Musical score for the 'Più vivo' section. It consists of three staves of music. The first staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, including markings for '4', '3', and '2'. The second staff includes markings for '4 Arm 7' and 'Arm 7'. The third staff contains a sequence of chords labeled C.XII, C.X, C.VII, C.VI, C.IV, C.VI, C.III, C.I, and C.III, with various fingerings and articulations.



### IV Barcarole

Alexandre Tansman

Andantino grazioso e cantabile

*p*

*dolce*

*pp*

*rall.*

*D.C. al fine*

C.IV

C.II

C.IX

C.VII

C.VI

Arm

à Andrés Segovia

# Danza Pomposa

Alexandre Tansman

**Andante pomposo**

*f* *deciso*

*sub.meno f*

C IV C V C IV C IV C II C II C IX C VII C V C IV C II C I C IV C V C IV

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

The image displays a musical score for a piece titled "DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piece is characterized by intricate fingering and various articulations.

Key features of the score include:

- Tempo and Dynamics:** The piece begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. It features several dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte), *piu f* (pianissimo forte), and *sub. p* (subito piano).
- Articulation and Performance Instructions:** The score includes performance directions such as *(rall. pour finir)* (ritardando for the ending) and *Fine*. There are also specific articulation marks like accents and slurs.
- Technical Elements:** The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are also some circled numbers, possibly indicating specific fingerings or techniques.
- Structural Markings:** The score is divided into sections labeled with Roman numerals: CIV, CII, CI, CIII, CVI, CV, and CII. These likely represent different thematic or structural units within the piece.
- Ending:** The piece concludes with the instruction *D. C. al Fine*, indicating a double bar line and a repeat sign.

Suite Colombiana N° 2

Suite Colombiana N° 2  
I - El Margariteño (Pasillo)

Al Maestro Rómulo Lázarde

Gentil Montaña  
Revised by the compo.

Allegro ♩ = 160

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Allegro' with a metronome marking of 160. The music begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system continues the melody and includes a 'bien marcato' instruction. The third system features a 'cresc' (crescendo) instruction and a change in chord voicing to VII4/6. The fourth system includes a 'p' (piano) dynamic marking, further 'cresc' markings, and a 'pizz' (pizzicato) instruction. The score concludes with first and second endings, a repeat sign, and a final tempo marking of 'arm. 12'.

bien marcato

cresc

p

cresc

pizz

arm. 12

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

*rímico*

*mf*

*cresc*

*mf*

*picuresco*

*cresc*

*arm. 12*

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

expresivo a Tempo

rall.

IV 4/6

V VI II 5/6

cresc.

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

59 *rall.* *espressivo* *a Tempo* *IV 4/6* *amoroso* *nostálgico* *Da S al C poi Coda* *Coda* *rall.* *Fine*

## II - Guabina Viajera

Al Maestro Alirio Díaz

Gentil Montaña  
Revised by the compose

$\text{♩} = 100$   $\text{3/4}$

*mf* *p*

*cresc* *pizz*

*brillante*

IV II 1/2 IV

Exclusive Worldwide Copyright by Caroni Music  
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved  
C. Y. C. O.

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

*metálico*

*dulcemente*

*metálico cerca del puente* -----

*contraste sobre la boca con dulzura* ----- *metálico cerca del puente con las uñas* ----- *contraste sobre la boca con la yema del pulgar*

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

The image displays a musical score for guitar, consisting of five systems of music. Each system is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The systems are numbered 34, 38, 42, 46, and 50. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are guitar-specific instructions: Roman numerals (II, VII, IV4/6, II5/6, IV, I) and fingering numbers (1, 2, 3, 4). Dynamic markings include *cresc*, *p*, *sfz*, *mf*, and *expresivo*. Some notes are marked with an asterisk (\*). The score concludes with a double bar line and a circled number 2.

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

*misterioso*

54 *p* *IV 5/6*

58 *f* *p* *VII* *V 5/6* *IV 5/6* *III 5/6* *II 5/6*

62 *f*

66 *cresc.* *IX* *VII* *army. 7*

70 *pizz.* *Da al poi Coda* *Coda* *rail.* *Fine*

### III - Bambuco

Al Maestro Rodrigo Riera

Gentil Montaña  
Revised by the compose.

$\text{♩} = 140$

The first system of musical notation for 'Bambuco' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked as quarter note = 140. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) and accents. A dynamic marking of *cresc* is placed below the first few notes, and *mf* appears later. A circled number 3 is placed above a group of notes.

The second system of musical notation continues the piece. It includes a dynamic marking of *nostálgico* above the staff. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents (>). A circled number 2 is placed above a note, and a circled number 3 is placed above another note. A Roman numeral VI is written above a group of notes.

The third system of musical notation continues the piece. It features a mix of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers. The notation is dense with rhythmic patterns.

The fourth system of musical notation continues the piece. It includes a dynamic marking of *brillante* above the staff. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents (>). A circled number 2 is placed above a note, and a circled number 3 is placed above another note. Roman numerals VII and I are written above groups of notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff. The system ends with a double bar line.

Exclusive Worldwide Copyright by Caroni Music  
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved  
C. Y. C. O.

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

2<sup>a</sup> *metálico* *con tristeza* *dulce* 1/2 IV *metálico*

18 *f* *mf*

*dulce* *expresivo* II

23 *p* *ff*

*evocando*

27 *pizz*

31

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

2<sup>a</sup> *triste* a Tempo

35

rall.

40

a Tempo

44

cresc

48

*p* *mf*

52

*Coda*

*Dà al poi Coda*


Fine

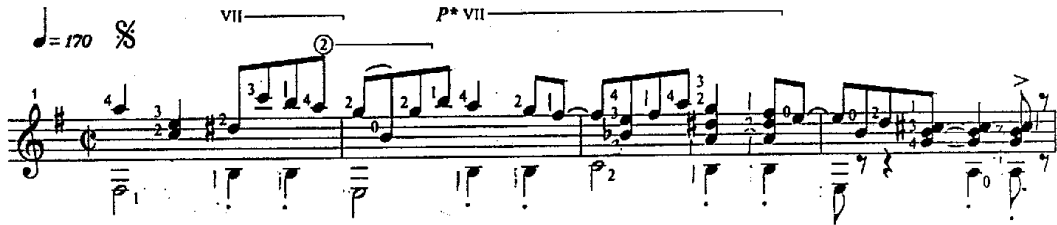
Bambuco - Gentil Montaña  
© 2000 Caroni Music

# IV - Porro

Con cariño y admiración  
a mi hermano Carlos Montaña,  
leyenda viva del requinto en Colombia

Gentil Montaña  
Revised by the composer

♩ = 170  VII ————— P\* VII —————

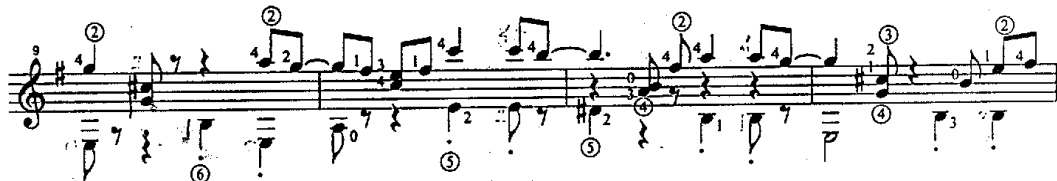


*f* bien marcato

VII ————— P\* VII —————



*cresc*



11 5/6 —————



Exclusive Worldwide Copyright by Caroni Music  
© 2000 International Copyright Secured. All Right Reserved

C. Y. C. M.

12

P\* = Barré with the first phalange of the finger

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

II 56

II 56

II 56

arm. 12

pizz-----

1/2 V

1/2 V

pizz-----

pastoso

1/2 V

pastoso

1/2 V

pizz-----

Porro - Gentil Montaña  
© 2007 Coroni Music

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

1/2 V — X —

33

pizz ----

*pastoso*

1/2 V — X —

37

pizz ----

*pastoso*

1/2 V — X —

41

44

DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

VII ————— P\* VII —————

46

Musical staff 46-54: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Above the staff, two horizontal lines with brackets are labeled 'VII' and 'P\* VII', indicating barre positions. The number '46' is written at the beginning of the staff.

VII ————— P\* VII —————

50

Musical staff 50-54: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Above the staff, two horizontal lines with brackets are labeled 'VII' and 'P\* VII', indicating barre positions. The number '50' is written at the beginning of the staff. There are circled numbers 2 and 3 below the staff, likely indicating fingerings.

II 5/6 ————— II 5/6 —————

54

Musical staff 54-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Above the staff, two horizontal lines with brackets are labeled 'II 5/6', indicating barre positions. The number '54' is written at the beginning of the staff. There are circled numbers 2, 4, 5, and 6 below the staff, likely indicating fingerings.

II 5/6 ————— II 5/6 —————

58

Musical staff 58-64: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Above the staff, two horizontal lines with brackets are labeled 'II 5/6', indicating barre positions. The number '58' is written at the beginning of the staff. There are circled numbers 6 and 6 below the staff, likely indicating fingerings.



DOS MUNDOS EN DOS MANOS: TANSMAN Y MONTAÑA

*metálico* *brillante*

III

*cresc* *ff*

*pizz*----- *pizz*-----

*pastoso*

II

*p*

82

P\* VII VII P\* VII

86

P\* VII VII

90

Coda

94 *Da al poi Coda* II 56

*Fine*

Porro - Genill Montaña  
 © 2000 Caroni Music  
 C. Y. C. O.