

**Recital: La guitarra en concierto a través de dos composiciones de Fernando Sor y**

**Gentil Montaña**

**Juan Andrés Orozco Cárdenaz**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de**

**Licenciado en Música**

**Director**

**Óscar Javier González Prada**

**Maestro en música – Guitarra**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de Artes**

**Bucaramanga**

**2018**

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre por el gran amor y apoyo incondicional sin el cual fuera imposible para mí el día de hoy culminar mis estudios de pregrado.

A mi padre por ser mi consejero y gran apoyo en los momentos difíciles.

A mis familiares y amigos, quienes con sus consejos, y buenos deseos han contribuido en mi desarrollo personal y profesional.

A Jorge Vargas quien desinteresadamente decidió compartir conmigo su conocimiento respecto a la guitarra cuando yo siendo un adolescente soñaba con conocer e interpretar este lindo instrumento.

Al Profesor Óscar González Prada, con quien tuve la oportunidad de iniciar y culminar mi proceso de formación académica respecto a la guitarra.

Al profesor Henry Rodríguez Silva por ser un gran ejemplo de humildad y demostrar admirable cariño por la enseñanza.

A mis compañeros de generación que han dejado una huella imborrable en mi vida.

A Daniela Fernanda Rojas Triana por su apoyo, su cariño, y por acompañarme con sus consejos y paciencia en esta importante etapa de mi vida.

A Felipe Jerez por su desinteresada amistad y ser un gran ejemplo de ser humano.

A los maestros de la escuela de música de la UIS y de la Escuela Universitaria de Música UDELAR, quienes con sus conocimientos han contribuido de manera significativa en mi formación profesional y crecimiento personal.

A mis compañeros del cuarteto de guitarras UIS por permitirme hacer música con ellos, por su paciencia, por el apoyo brindado y los aportes hechos contribuyendo de manera especial en mi formación académica y personal.

**Tabla de contenido**

Introducción .....	24
1. Fundamentación .....	25
1.1. Delimitación del problema.....	25
2. Objetivos .....	26
2.1. Objetivo general.....	26
2.2. Objetivos específicos .....	26
3. Justificación .....	26
4. Aspectos metodológicos .....	28
5. Antecedentes .....	29
6. Marco referencial .....	31
6.1. Compositores .....	33
6.1.1. Fernando Sor.....	35
6.1.2. Gentil Montaña. ....	36
7. Análisis del repertorio.....	37
7.1. Fantasía n. °5 op. 16.....	37
7.1.1. Análisis rítmico.....	38
7.1.1.1. Analisis rítmico Introducción. ....	39
7.1.1.2. Análisis ritmico Tema y Variaciones.....	41
7.1.1.3. Análisis rítmico Coda. ....	49

7.1.2. Análisis melódico.....	50
7.1.2.1. Análisis melódico Introducción.....	51
7.1.2.2. Análisis melódico Tema y Variaciones.....	55
7.1.2.3. Análisis melódico Coda.....	64
7.1.3. Análisis armónico.....	65
7.1.3.1. Análisis armónico Introducción.....	65
7.1.3.2. Análisis armónico Tema y Variaciones.....	66
7.1.3.3. Análisis armónico Coda.....	68
7.2. Suite Colombiana N° 2.....	69
7.2.1. Pasillo.....	70
7.2.2. Guabina.....	71
7.2.3. Bambuco.....	71
7.2.4. Porro.....	72
7.3. Análisis rítmico.....	73
7.3.1. Análisis rítmico El Margariteño (Pasillo).....	73
7.3.2. Análisis rítmico Guabina viajera.....	76
7.3.3. Análisis rítmico Bambuco.....	77
7.3.4. Análisis rítmico Porro.....	79
7.4. Análisis melódico.....	80
7.4.1. Análisis melódico Pasillo (Margariteño).....	80

7.4.2. Análisis melódico Guabina viajera. ....	84
7.4.3. Análisis melódico Bambuco. ....	87
7.4.4. Análisis melódico Porro.....	90
7.5. Análisis armónico .....	96
7.5.1. Análisis armónico Margariteño (Pasillo) .....	96
7.5.2. Análisis Armónico Guabina Viajera.....	98
7.5.3. Análisis Armónico Bambuco .....	99
7.5.4. Análisis Armónico Porro. ....	100
8. Guía de herramientas de estudio .....	102
8.1. Fantasía n. °5 op. 16.....	102
8.1.1. Melodía. ....	102
8.1.2. Reguladores.....	103
8.1.3. Ritmo.....	104
8.1.4. Importancia de la mano derecha. ....	104
8.1.5. Aperturas de acordes (mano izquierda). ....	105
8.1.6. Grupetos .....	107
8.1.7. Traslados. ....	108
8.1.8. Indicadores de expresión.....	111
8.2. Suite Colombiana n. °2 .....	111
8.2.1. Melodía. ....	111

8.2.2. Reguladores.....	112
8.2.3. Ritmo.....	112
8.2.4. La importancia de la mano derecha. ....	114
8.2.5. Indicadores de expresión.....	115
8.3. Registro comparativo.....	126
8.3.1. Diferencias y similitudes.....	135
9. Conclusiones.....	136
Referencias bibliográficas.....	138

**Lista de tablas**

Tabla 1.	Análisis Introducción, Fantasía No 5 Opus 16 F. Sor.....	65
Tabla 2.	Análisis Tema Y Variaciones, Fantasía No 5 Opus 16 F. Sor.....	66
Tabla 3.	Análisis Coda, Fantasía No 5 Opus 16 F. Sor.....	68
Tabla 4.	Análisis Armónico, Margariteño (Pasillo).....	96
Tabla 5.	Análisis Armónico, Coda, Margariteño (Pasillo).....	97
Tabla 6.	Análisis Armónico, Guabina Viajera.....	98
Tabla 7.	Análisis Armónico, Coda, Guabina Viajera.....	99
Tabla 8.	Análisis Armónico, Bambuco.....	99
Tabla 9.	Análisis Armónico, Coda, Bambuco.....	100
Tabla 10.	Análisis Armónico, Porro.....	100
Tabla 11.	Análisis Armónico, Coda, Porro.....	102
Tabla 12.	Registro comparativo.....	127

### Lista de figuras

Figura 1. <i>Compases 1–4 y 5-10. Sección A. Introducción.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	39
Figura 2. <i>Compases 17–19, Introducción.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	40
Figura 3. <i>Compás 20-21. Sección B. Introducción.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	40
Figura 4. <i>Compás 29-30. Sección C. Coda.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	41
Figura 5. <i>Compás 1-2. Sección A. Tema.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	42
Figura 6. <i>Compás 11. Sección B. Tema.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	42
Figura 7. <i>Compás 18–19, Tema.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	42
Figura 8. <i>Compás 1. Sección A. Variación I.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	43
Figura 9. <i>Compás 18. Sección B. Variación I.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	43
Figura 10. <i>Compás 17, sección B. Variación II.</i> Adaptado de <i>Fantasía n.º 5 op.16</i> de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	44

Figura 11. <i>Compases 5–6. Sección B. Variación III.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	44
Figura 12. <i>Compases 1-4. Sección A. Variación IV.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	45
Figura 13. <i>Compases del 5 al 8 de la sección A. Variación IV.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	45
Figura 14. <i>Compases 13–14, sección B. Variación IV.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	46
Figura 15. <i>Compás13, Sección B. Variación IX.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	47
Figura 16. <i>Compás 45, sección B. Introducción.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	47
Figura 17. <i>Compás 1, sección A. Variación IX.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	48
Figura 18. <i>Compás 16 con anacrusa, sección Variación IX.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	48
Figura 19. <i>Compás 29-30 y primera negra con puntillo del 31. Coda.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	49
Figura 20. <i>Compás 51-52.Coda.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	49
Figura 21. <i>Compases 56-58. Coda.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	49

Figura 22. Compás 1-4. Sección A. Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	51
Figura 23. <i>Compás 5-8. Sección A. Introducción.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	52
Figura 24. <i>Segundo tiempo del compás 10 al compás 14. Sección A. Introducción.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	52
Figura 25. <i>Compases 28-30. Sección B. Introducción.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	53
Figura 26, <i>Compases 20-21. Movimiento del bajo descrito. Introducción.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	54
Figura 27. <i>Compases 1-8.Tema.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	56
Figura 28. <i>Compases 1-4. Variación I.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	57
Figura 29. <i>Compases 1-2 variación III.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	58
Figura 30. <i>Compás 16, Variación IV.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	59
Figura 31. <i>Compases 1-2. Variación V.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	60
Figura 32. <i>Compás 18. Variación V.</i> Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	60

Figura 33. <i>Compás 18, Tema</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	60
Figura 34. <i>Compases del 1-5 variación VI</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	61
Figura 35. <i>Compás 1 con anacrusa, Variación VII</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	62
Figura 36. <i>Compás 1 con anacrusa, Tema</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	62
Figura 37. <i>Compases 1-2 variación IX</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	63
Figura 38. <i>Compases 29-31. Coda</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	64
Figura 39. <i>Compases 51-52, y primera corchea del compás 53. Coda</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	64
Figura 40. <i>Compases 57-58. Coda</i> . Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	65
Figura 41, pasillo canción. ....	73
Figura 42, pasillo fiestero.....	73
Figura 43. <i>Compases 32-34. Sección B. Pasillo</i> . Adaptado de <i>Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2</i> . Francia: Caroni Music: 2000. ....	74
Figura 44. <i>Compases 14-15 [ritmo de Guabina]. Sección A</i> . Adaptado de <i>Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2</i> . Francia: Caroni Music: 2000.....	74

Figura 45. Compás 13, [ritmo de guabina]. Sección A. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	75
Figura 46. Compás 1, Guabina Viajera. Sección A. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	75
Figura 47. Compases 24-25. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	76
Figura 48, ritmo de guabina .....	76
Figura 49. Compases 1-2, sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	77
Figura 50. Compás 5–6 Sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	77
Figura 51, ritmo de Bambuco 6/8 .....	77
Figura 52, ritmo de Bambuco ¾.....	78
Figura 53. Compás (7-8), (11-12) Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	78
Figura 54. Compás 30 sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	78
Figura 55, ritmo básico del Porro.....	79
Figura 56. Compases 17-18. Sección B. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	79
Figura 57. Compases del 42-46. Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	80

- Figura 58. Compás 1-4, sección A. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 81
- Figura 59. Compases 5-8 Sección A. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000..... 81
- Figura 60. Compases 27-30. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 83
- Figura 61. Compás 43–44 sección C. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000..... 83
- Figura 62. *Compases 3-4. Sección A. Pasillo. Compases 53-54. Sección C. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 84*
- Figura 63. Compases 1-4 sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 85
- Figura 64. Compases 17-20, sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 85
- Figura 65. Compases 34-35. Sección C. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 86
- Figura 66. Compases 54-55. Sub sección b. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000..... 86
- Figura 67. Compases 1-2 motivo principal. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000..... 87
- Figura 68. Compases 11-13. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 87

Figura 69. Motivo rítmico-melódico compases 19-22. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .....	88
Figura 70. Compases 25-34 Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	88
Figura 71. Compases 36 con anacrusa del 35. Sección C. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	89
Figura 72. Compases 1-4 Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	90
Figura 73. Compases 4 y 8 Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	90
Figura 74. Compases 8-12. Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	91
Figura 75. Compases 17-24. Sección B. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	92
Figura 76. Compases 25-28 Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	93
Figura 77. Compases 44-45. Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	93
Figura 78. Compases 53-55. Sección A'. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	94
Figura 79. Compases 62-63. Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	94

Figura 80. Compases 69-73. Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	95
Figura 81. Compases 94-95. Coda. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. ....	96
Figura 82. Compás 1-2 variación VII. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	104
Figura 83. Ejemplo 31. Adaptado de Método para guitarra, de Fernando Sor, traducción de Baranzano y Barceló, Portugal - Laberinto: 2007 .....	105
Figura 84. Compás 1-2 Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	106
Figura 85. Compás 1, Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	106
Figura 86. Compás 2 Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	107
Figura 87. Compás 6, Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	108
Figura 88. Compás 18, Tema. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.....	109
Figura 89. Compás 18, Variación V. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976. ....	110
Figura 90. Compas 1, Pasillo El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.....	114

- Figura 91. Compás 2. Sección A. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 116
- Figura 92. Compás 19, sección B. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 116
- Figura 93. Compás 39, sección B. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 117
- Figura 94. Compás 43, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 118
- Figura 95. Compás 67, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 119
- Figura 96. Compás 71, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 119
- Figura 97. Compás 21. Sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 120
- Figura 98, Compás 29-33. sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 120
- Figura 99. Compás 42. Sección C. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 121
- Figura 100. Compás 8 con anacrusa. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 122
- Figura 101. Compás 19-20. sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 123

- Figura 102. Compás 25. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 123
- Figura 103. Compás 27-29. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 124
- Figura 104. Compás 36-37, Sección C. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 124
- Figura 105. Compás 1. Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 125
- Figura 106. Compases 62-69, Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000. .... 126

## **Lista de Apéndices**

**(Ver Apéndices adjuntos en el CD y pueden visualizarlos en la Base de Datos de la  
Biblioteca UIS)**

Apéndice A. Sor, F. *Fantasia n.º 5 Op. 16*. [Música impresa]: para guitarra. Nueva York: 1976.

Apéndice B. Gentil Montaña. *Suite Colombiana nº 2*. [Música impresa]: Francia: 2000. Caroni Music.

## RESUMEN

**TÍTULO:** RECITAL: LA GUITARRA EN CONCIERTO A TRAVÉS DE DOS COMPOSICIONES DE FERNANDO SOR Y GENTIL MONTAÑA \*

**AUTOR:** JUAN ANDRÉS OROZCO CÁRDENAZ\*\*

**PALABRAS CLAVE:** RECITAL, GUITARRA CLÁSICA. ANÁLISIS, GUÍA DE HERRAMIENTAS DE ESTUDIO, GENTIL MONTAÑA, FERNANDO SOR.

### DESCRIPCIÓN:

Con este proyecto de grado se busca evidenciar algunas diferencias y similitudes identificadas por el autor durante el desarrollo del mismo entre la *Suite Colombiana n.º 2* del compositor tolimense Julio Gentil Albarracín Montaña, y la *Fantasia n.º 5 op.16* del compositor Español Fernando Sor, a través del concierto y socialización de una guía de herramientas de estudio. Durante el proceso, se realizó un análisis rítmico, melódico y armónico de las obras a estudiar, buscando identificar elementos musicales predominantes en las dos obras con el fin de enriquecer el posterior planteamiento de la guía de herramientas de estudio. Entre los referentes bibliográficos más relevantes para el desarrollo de este proyecto se encuentra el *Método para guitarra*, de Fernando Sor; el *Compendio general del folklore colombiano*, de Guillermo Abadía Morales; el libro *Estudios sobre Fernando Sor (2002)*, de Luis Gásser; y el libro *La guitarra: Historia, organología y repertorio (2009)*, de Roberto Díaz Soto y Mario Alcaraz Iborra. A lo largo del proyecto, se exponen diversos aspectos de la biografía de los compositores, del contexto histórico en el que se gestaron las obras y algunas de las ideas que impulsaron su creación. Además, la guía de herramientas está conformada por un cuadro comparativo y un resumen general de los aspectos que se asemejan o diferencian en el análisis de cada obra, buscando que los interesados en el repertorio seleccionado tengan acceso a elementos puntuales característicos de las obras y sugerencias acerca de cómo lograrlos en sus interpretaciones. Vale resaltar, que este proyecto va dirigido a todo intérprete, estudiante o maestro, y a toda la comunidad en general interesada en la música escrita para guitarra clásica.

---

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes, Música. Director: Óscar Javier González Prada

**ABSTRACT**

**TITLE:** RECITER: THE GUITAR IN CONCERT THROUGH OF TWO COMPOSITIONS OF FERNANDO SOR AND GENTIL MONTAÑA\*

**AUTHOR:** JUAN ANDRÉS OROZCO CÁRDENAZ\*\*

**KEYWORDS:** RECITER, CLASIC GUITAR, ANALYSIS, TOOLS GUIDE, GENTIL MONTAÑA, FERNANDO SOR.

**DESCRIPTION:**

Whit this Project want show some contrasts and similitudes identify by the author between the *Suite Colombiana n.º 2* by the tolimense composer Julio Gentil Albarracín Montaña, and the *Fantasia n.º 5 op.16* by the spanish composer Fernando Sor, through of a concert and the socialization of a study tools guide. During the process carried out a rhythmic, melodic and harmonic analysis of the repertory seeking to identify predominant musical elements in the two works in order to enrich the later approach of the study tools guide. between the most relevant bibliographical references for this project find the *guitar method*, by Fernando Sor; the *Compendio general del flokllore colombiano*, by Guillermo Abadía Morales; the book *Estudios sobre Fernando Sor (2002)*, by Luis Gásson; and the book *La guitarra: Historia, organología y repertorio (2009)*, by Roberto Díaz Soto and Mario Alcaraz Iborra. Lengthwise of the project expound some different aspects of composers biographic, the context and some ideas what impulse the composition, furthermore, also the tools guide is conform by comparative square and a general resume of the aspects that resemble o differentiated in the analysis of each work. Wanted what the interested people possess access of punctual elements of the pieces, and suggestions about how doing in his own interpretations, this project is led to any interpreter, student or master, and all community interesting in the guitar music.

---

\* Bacherlor thesis

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes, Música. Director: Óscar Javier González Prada

## Introducción

A lo largo de las últimas décadas la guitarra solista se ha convertido en uno de los instrumentos más populares por excelencia, esto gracias a la labor constante de los intérpretes y compositores que han privilegiado a la guitarra con su legado pedagógico y musical. Esto hace que este trabajo de grado sea importante en la medida que propone un acercamiento a la obra de dos compositores, que sin pertenecer a un mismo lugar y a una misma época, dejan un legado musical que influencia a las escuelas guitarrísticas. Además, se busca ampliar la divulgación de la *Fantasia n. °5 op.16* de Fernando Sor, obra de gran belleza, carácter y exigencia técnica, en contraste con la popularidad que goza la *Suite Colombiana n. °2* de Gentil Montaña, que se caracteriza por su riqueza tímbrica, rítmica y musicalidad innegable.

Este proyecto de grado evidencia las diferencias y similitudes entre dos obras del repertorio para guitarra de Fernando Sor y Gentil Montaña, a través del análisis rítmico, melódico y armónico para la elaboración de una guía de herramientas de estudio y un espacio de concierto. Para su desarrollo se plantearon varias etapas, una de acercamiento al repertorio de diversos periodos musicales para elegir las obras de estudio, otra de investigación de la vida y obra de los compositores y una última etapa de montaje, resolución de dificultades y construcción de una guía de herramientas de estudio para concluir con su socialización y concierto final.

## **1. Fundamentación**

### **1.1. Delimitación del problema**

Desde la inclusión de la guitarra solista en los programas de formación musical existentes en la ciudad de Bucaramanga, el interés por su práctica instrumental continúa en constante ascenso. Como consecuencia el dominio técnico del instrumento se ha fortalecido, quizás aún no, en equivalencia con otros programas académicos de mayor tradición a nivel nacional. Esto ha aumentado la inquietud en los estudiantes por ahondar en el campo de la investigación, la creación y el desarrollo de nuevos materiales pedagógicos que faciliten y mejoren la comprensión del lenguaje musical en las diferentes épocas de la música.

Lo anterior plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo brindarle al estudiante elementos puntuales al abordar la música de Gentil Montaña y Fernando Sor a través de la construcción de una guía de herramientas de estudio que identifique diferencias y similitudes en dos obras de gran formato?

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Evidenciar las diferencias y similitudes encontradas en la obra de Fernando Sor y Gentil Montaña a través del concierto y socialización de una guía de herramientas de estudio producto del análisis rítmico, melódico y armónico del repertorio escogido.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Realizar un análisis rítmico, melódico, y armónico de las obras escogidas.
- Identificar fuentes e ideas claves en la composición de las obras elegidas de los dos compositores de estudio.
- Elaborar una guía de herramientas de estudio para abordar el repertorio de concierto que contemple el tratamiento de la melodía, los reguladores, el ritmo y la importancia de la mano derecha.
- Crear un espacio de concierto con las obras analizadas.

## **3. Justificación**

En la ciudad de Bucaramanga durante los últimos años ha surgido la iniciativa, por parte de los estudiantes de guitarra clásica, de ahondar en la técnica, la interpretación y la reflexión intelectual acerca de los conocimientos propios del instrumento, buscando llevar al escenario el

repertorio con el que cuentan para contribuir a la escena guitarrística y al entorno cultural en general. Esto es posible gracias a instituciones interesadas en el desarrollo cultural que facilitan los espacios, a la valiosa guía de los maestros y a los esfuerzos conjuntos realizados por estudiantes que proponen, participan y generan espacios de concierto. Todo este desarrollo inicia con la incursión de la guitarra en la academia gracias a la labor del maestro Silvio Martínez Rengifo y su creación del programa de guitarra en la Universidad Autónoma de Bucaramanga y posteriormente en la Universidad Industrial de Santander.

Es así como este proyecto busca realizar un análisis de diferentes aspectos musicales de las obras seleccionadas y plantear una guía de herramientas de estudio para su abordaje y puesta en escena. Lo anterior, con el propósito de ofrecer una forma de acercamiento a la música que tiene como referente la contextualización y los elementos musicales predominantes. De manera que si se identifican al abordar el repertorio, permitirán llegar cada vez más lejos en cuanto a técnica e interpretación se refiere, facilitando el conocimiento de las ideas y fuentes que impulsaron al compositor en la creación de su obra.

Por lo tanto, para el desarrollo de este proyecto se seleccionó una obra de Fernando Sor (España) y una obra de Gentil Montaña (Colombia). Dos compositores e intérpretes que son un referente gracias a su legado musical para la guitarra y a la relevancia que tienen sus trabajos en el perfeccionamiento de la escuela guitarrística. Por una parte, Fernando Sor realizó importantes aportes al desarrollo técnico e interpretativo del instrumento, plasmados en sus numerosos estudios, en su método de guitarra y en el repertorio para guitarra solista o acompañada con la voz, el piano u otras guitarras. Por otra parte, Gentil Montaña es uno de los pilares de la guitarra clásica en Colombia, debido a su arduo trabajo en función de dar a conocer la guitarra y el folklore colombiano alrededor del mundo.

Asimismo, con la guía de herramientas de estudio se busca que los interesados en el repertorio elegido tengan acceso a elementos puntuales característicos de las obras y sugerencias acerca de cómo lograrlos en su interpretación. Además, con la interpretación de estas dos obras en concierto se busca contribuir a la creciente iniciativa de presentar obras de gran formato para guitarra solista, manteniendo el sentido total de la obra, que fraccionada en movimientos o variaciones, puede perder parte de los elementos históricos y musicales plasmados por el compositor.

#### 4. Aspectos metodológicos

La metodología del presente trabajo planteó varias etapas para su desarrollo. Una de acercamiento al repertorio en las diferentes épocas de la música, para luego centrar la búsqueda en dos periodos contrastantes y elegir dos obras de gran formato buscando delimitar la temática del proyecto y objetivo. Una segunda etapa, de investigación de la vida y obra de los compositores en bibliotecas nacionales, internacionales y digitales, arrojando como resultado bibliografías relevantes y de difícil acceso como, la traducción al español del *Methodes pour la guitare* (1830) de Fernando Sor, el libro *Estudios sobre Fernando Sor* (2002), el *Compendio general del folklore colombiano* (1983), el facsímil editado por Frederik, N. de la *Fantasia n. °5 op. 16* de Fernando Sor y una edición revisada por el compositor de la *Suite Colombiana n. °2* de Gentil Montaña, entre otros trabajos, con los cuales se estructura y fundamenta el presente documento y una última etapa de montaje, resolución de dificultades y construcción de una guía de herramientas de estudio.

El proceso de montaje y resolución de dificultades es extenso y complejo, ya que las obras estudiadas exigen un nivel técnico de conciencia musical amplio. Para la resolución de las dificultades se toman como referencia los cuadernos de *la serie didáctica* de Abel Carlevaro, ejercicios planteados por los docentes, colegas y el autor. Para la elaboración de la guía de herramientas de estudio se consideran los elementos encontrados en el análisis (rítmico, melódico y armónico), la contextualización de la obra y la resolución de los recursos técnicos de mayor dificultad.

## 5. Antecedentes

Desde los inicios de la guitarra clásica ha existido la necesidad de un desarrollo técnico e interpretativo que permita aprovechar la amplia gama de posibilidades que posee por naturaleza el instrumento. A partir de esto, durante el proyecto se realizó una búsqueda en diversas fuentes procurando hallar material que se centre en las obras de estudio.

Por una parte, con respecto a la *Fantasia n. °5 op. 16* de Fernando Sor, hay poca información acerca de su estructura y elementos históricos predominantes, no se encuentran fácilmente trabajos publicados que analicen esta pieza. Por esta razón, para la realización del presente análisis, es necesario recurrir a publicaciones que abordan la música de Fernando Sor, pero no específicamente la *Fantasia n. °5 op. 16*.

Uno de los referentes es el libro *Estudios sobre Fernando Sor (2002)*, por Luis Gásser, este trabajo contempla diversos aspectos de la música de Fernando Sor, como música escénica,

orquestal y coral, canciones, música para guitarra, para piano y organología. Uno de ellos se titula “Fernando Sor: aportaciones biográficas” (2003), en donde Josep María Mangado expone detalles de la vida de Fernando Sor acudiendo entre otras fuentes a los registros de la catedral de la Ciudad Condal y del diario personal, *Calix de Sastre*, de Rafael de Amat.

Por otra parte, en lo que concierne a la música del maestro Gentil Montaña, se han encontrado algunos análisis que trabajan la *Suite Colombiana n. °2*, y uno que aborda la *Suite Colombiana n. °3*. En primer lugar, se encuentra el trabajo de grado realizado por Carlos Andrés García Quintero, titulado *Análisis musical e interpretativo de la Suite No 2 en Mi menor de Gentil Montaña* (2008). En este trabajo se estudia ritmo, acompañamiento, métrica y acentuación. Además se muestra el concepto interpretativo que se tiene de cada una de las danzas sugiriendo un punto de vista personal sobre la interpretación en cada una de ellas: fraseos, cambios tímbricos, dinámicas, articulaciones, *ritardandos*, *rallentandos*, cambios de tempo, etc.

En segundo lugar, se encuentra el trabajo de grado realizado por Elber Pinzón Saboya, *Descripción interpretativa de cuatro obras para guitarra y música de cámara* (2015), donde se hace un acercamiento a las características formales de diferentes obras y se proponen sugerencias interpretativas, entre las cuales está la *Suite Colombiana n. ° 2* de Gentil Montaña. También, se realizan aportes significativos en lo que concierne a la concepción de interpretación musical y a los diferentes ritmos colombianos presentes en esta Suite.

En tercer lugar, en el trabajo de grado *La guitarra académica y el folklore de Iberoamérica* (2010), realizado por José Luis Looman Adauta, se aborda la *Suite Colombiana n. ° 2*, desde un análisis musical que resalta elementos relevantes del contexto en el que se gestó la obra y de la vida del compositor, afronta muchos de los elementos propuestos en los trabajos citados y

muestra preocupación por estructurar de manera personal, pero sin perder de vista los archivos históricos, el planteamiento de los orígenes y evolución de las danzas.

El último trabajo encontrado, es realizado por Nelson Enrique Mantilla Ortiz se titula *Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña (2011)*. Allí se analizan los cinco ritmos de la *suite n.º 3*: pasillo, danza, guabina, bambuco y porro, ritmos que se enseñan y desarrollan, sirviendo de guía para la comprensión y ejecución de los mismos. También se desarrolla una síntesis precisa de los elementos musicales más destacados que describen y caracterizan el estilo y la manera compositiva del maestro Gentil Montaña.

## 6. Marco referencial

A partir de la revisión bibliográfica se encontraron una serie de libros, artículos y textos que tienen un gran valor para el desarrollo de este proyecto.

Para empezar, se encuentra el libro *La guitarra: Historia, organología y repertorio (2009)*, donde Roberto Díaz Soto y Mario Alcaraz Iborra exponen, de manera sintetizada y concreta, un amplio recorrido por la evolución del instrumento, la técnica y los compositores.

Un referente importante para el estudio de la obra de Sor es *Methodes pour la guitare (1830)* escrito por Fernando Sor, del que hasta el 2007 se tenía poca información en Latinoamérica, salvo algunas menciones de pequeños fragmentos traducidos en análisis hechos por guitarristas y estudiosos. En este método, Fernando Sor expone la técnica que utiliza para tocar el instrumento

y las razones de su proceder en cuanto a la misma. Además da apuntes sobre la tímbrica, digitación y un apartado en el que expone cómo trabaja con los acompañamientos al pasarlos de formato orquestal a guitarra sola, situando entre los ejemplos el aria de Paisiello “Nel Cor piu non mi sento” de la ópera *La Molinara* (1790), la cual es el tema principal de su *Fantasia n. °5 op. 16*. Cabe señalar que para este proyecto es una base fundamental la propuesta que Fernando Sor hace sobre la digitación de la mano derecha, puesto que enriquece la interpretación de sus obras acercando al interesado a la idea inicial del compositor.

Sobre este mismo punto, aparece *Introducción a la historia de la música. Curso de apreciación musical* (2008), en donde Gabriel Eduardo Jaramillo Restrepo expone diversos aspectos de periodos de la música universal. Particularmente, el estilo Galante, entendido como el periodo de la música que comprende el final del Barroco y principios del Clasicismo, cuando sucede la vida y obra de Fernando Sor, así como la Suite propia del periodo Barroco, que consiste en una reunión de danzas europeas.

En lo que concierne a la obra de Gentil Montaña, se encuentra el libro *Compendio general del folklore colombiano* (1983), de Guillermo Abadía Morales. En él presenta una recopilación de los aspectos representativos del folklore colombiano que se centra en la literatura, la tradición oral, los rituales, la danza y la música. Uno de los aportes de este compendio es la definición de Pasillo, Guabina, Bambuco y Porro, entre otras danzas.

Además, se cuenta con el libro “Gentil Montaña works for guitar: volume 2: Suite colombiana No 2” (2004), en donde se encuentran aportes biográficos y una edición de la partitura revisada por el compositor.

## 6.1. Compositores

A continuación, se expone una referencia de los periodos de la guitarra que corresponden al presente proyecto: el periodo Clásico–Romántico y la música nacionalista del siglo XX, iniciando en el siglo XVIII que trae consigo cambios notorios para la construcción de la guitarra, la afinación y otros elementos que se vinculan al instrumento. Para el recuento histórico que se presenta a continuación se toman como referencia los capítulos III y IV “Periodo clásico Romántico. Hacia la guitarra moderna” y “Primera mitad del siglo XX, la guitarra moderna” del libro *La guitarra: historia, organología y repertorio*.

Durante el periodo Clásico–Romántico, entre 1750 y 1900 aproximadamente, el repertorio y la construcción de la guitarra sufren diversos cambios. Inicialmente, en 1758 se estandariza la escritura del instrumento en el pentagrama, porque hasta el momento se utilizaba la tablatura como único sistema de notación. En un periodo corto, se utiliza la guitarra de cinco órdenes y seis órdenes. Hacia el año 1800, aparece en España la guitarra de seis cuerdas simples que evoluciona y se estandariza, en gran parte, gracias a Antonio Torres (1817-1892), constructor de guitarras nacido en Almería, España, figura importante que con su modelo de guitarras contribuye a la expansión del rango de intensidad de volumen, profundidad y tímbrica del instrumento (2009, Díaz y Alcaraz, p.82-83).

Algunos de los guitarristas más relevantes de este periodo son: Mauro Giuliani (1781-1829), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mateo Carcassi (1792-1853), Dionisio Aguado (1784-1849) y Fernando Sor (1778-1839), quienes con sus enseñanzas, interpretaciones, composiciones y reflexiones se convierten en el cimiento de una revolución guitarrística que trasciende hasta nuestros días (2009, Díaz y Alcaraz, p.94-99).

Más adelante, en el siglo XX surgen guitarristas discípulos de Francisco Tárrega (1852-1909), una figura influyente en el desarrollo de la guitarra por sus aportes técnicos, interpretativos, compositivos y hasta organológicos, gracias a su estrecha relación con Antonio Torres. Algunos de sus discípulos son: Emilio Pujol (1886-1980), que plasma en *El método razonado de la guitarra* (1952), muchas de las enseñanzas de su maestro. Miguel Llobet (1878-1938), Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), Regino Sainz de la Maza (1896-1981), quien fue a su vez maestro de Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982) y José Tomas (1934-2001), (2009, Díaz y Alcaraz, p.104-105).

Por su parte Andrés Segovia (1893-1987) realizó una labor muy importante durante toda su vida dando a conocer a la guitarra como instrumento solista en grandes salas del mundo. Contemporáneo a Andrés Segovia, se encuentra Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), guitarrista y compositor paraguayo que da a conocer en su trabajo de creación danzas típicas de su país (2009, Díaz y Alcaraz, p.117). Esto lo convierte en uno de los primeros músicos – guitarristas – compositores latinoamericanos en trabajar sobre música de su país de origen. Otro compositor que trabaja sobre estas ideas fue el brasilero Heitor Villalobos (1887-1959).

Este estilo de composición es conocido hoy en día como música nacionalista, música que resalta e identifica la cultura de una nación (Casas, 2011, p.8), trabaja con la música originaria de un país, utilizando elementos teóricos y técnicos de la academia aplicados a la composición. Esto se logra gracias a la investigación y contacto directo con las fuentes propias de dicha música. Uno de los compositores colombianos influenciados por esta idea es el maestro Gentil Montaña (1942-2011), guitarrista y compositor que dedica gran parte de su trabajo a la composición basada en ritmos folclóricos de Colombia.

**6.1.1. Fernando Sor.** Fernando Sor (1778-1839), guitarrista español, cobra especial relevancia por sus importantes aportes a nivel técnico y su labor de pedagogo, compositor e intérprete. Para abordar la vida y obra de Sor se contempla la siguiente afirmación:

Hablar de Sor es hablar de uno de los puntos más altos de la tradición guitarrística universal y sus obras son tocadas dos siglos después, por un inmenso número de guitarristas de todo el mundo, además es autor de obras para piano, música de cámara, orquesta, obras escénicas, y ballets. (2007, Baranzano y Barceló, p.7)

Lo anterior amplía la percepción que generó la obra de Sor en su tiempo y ayuda a entender la vigencia de su obra en la actualidad. Él es considerado un referente invaluable en el desarrollo de la guitarra clásica, debido a que su legado sirve de base para el surgimiento de una escuela que influencia la concepción de la guitarra alrededor del mundo.

De acuerdo con José María Mangado (2002), Fernando Sor nace en la catedral de la ciudad Condal y muere en París. Durante su niñez, recibe clases de guitarra y violín. A raíz de la muerte de su padre se genera una crisis en su vida, probablemente Cayetano de Gispert y Seriol es quien ayuda al joven Sor a ingresar al monasterio Montserrat en 1790, donde recibe formación musical, teniendo contacto con músicos dedicados a diversos instrumentos. En 1795 abandona el monasterio para unirse al ejército y participar en la Guerra Gran (1793-1795). Al finalizar la guerra, Sor se licencia del ejército y regresa a su ciudad natal, manteniendo especial afición por la ópera, realiza sus estudios de ingeniería y se mueve en el ámbito musical de la ciudad participando activamente del mismo (2002, Mangado, p.15-62).

Trece años después, inicia la guerra de la Independencia (1808-1813) entre España y Francia, que deja como resultado la derrota de los franceses con los que Sor había simpatizado. Esto le costó la expatriación perpetua, decreto publicado en mayo de 1814 por el gobierno de Fernando

VII. Luego, llega a París e inicia una nueva etapa que se centra en la música, se dedica a ser intérprete, da a conocer su obra pedagógica y su faceta de compositor por toda Europa (Mangado 2012, p. 15-62).

**6.1.2. Gentil Montaña.** Teniendo en cuenta a Rico Stoves (2000), Gentil Montaña nace en Ibagué, Tolima, el 24 de noviembre de 1942. A los 7 años de edad inicia sus estudios de solfeo y violín en el Conservatorio de Música del Tolima y a la edad de trece años su familia decide trasladarse a Bogotá. Al llegar a la ciudad de Bogotá, Gentil Montaña conforma grupos, se presenta en bares y eventos de la ciudad, toca la mayor parte del tiempo música popular (boleros) y folclórica colombiana. A la edad de veinte años empieza a estudiar la música de compositores como Fernando Sor y Dionisio Aguado, con el guitarrista Domingo Gonzales desde 1960 hasta 1962. Después, durante un par de años estudia con Daniel Baquero, un violoncelista y guitarrista aficionado, con quien aborda repertorio para guitarra, ornamentación barroca y renacentista. También estudia armonía con Juan Carruba; música contemporánea con KaKleen Keinell; y orquestación con Blas E. Atehortua y Gustavo Yepes. Participa en el primer concurso mundial de guitarras Alirio Díaz realizado en Venezuela en 1975 donde obtuvo el tercer premio. A pesar de su gran éxito como intérprete de guitarra, su principal faceta a destacar y reconocer es la de compositor, dado a su arduo trabajo en pro de la música colombiana

## 7. Análisis del repertorio

### 7.1. Fantasía n. °5 op. 16

El repertorio de la mayoría de instrumentos durante el desenlace del siglo XVIII y principios del XIX fueron sonatas, a diferencia de esto la forma musical más utilizada para la guitarra era el tema con variaciones. Estos temas presentaban entre tres y ocho variaciones, en su mayoría exponiendo una variación en una tonalidad menor (2009, Díaz y Alcaraz, p.86).

Un tipo de Fantasía era la que se escribía a partir de motivos de temas de óperas o temas populares. En general el autor elegido para este tipo de obras era uno que fuese más o menos celebre en su tiempo, por ejemplo, Rossini. El procedimiento general era la realización de una introducción lenta antes de presentar el tema, dicha introducción solía ser solemne, con mucho cromatismo y acordes disminuidos. Las variaciones servían al autor para desplegar su fantasía a la hora de traer todo tipo de efectos de la guitarra. Sor fue uno de los grandes representantes de este tipo formal en la primera mitad del siglo XIX. En la segunda mitad del siglo Julián Arcas fue uno de los prolíficos autores de estas piezas. (2009, Díaz y Alcaraz, p.86)

De modo que la *Fantasía n. ° 5 op. 16* tiene una estructura semejante a la descripción anterior. Su estructura formal es tema con variaciones, presenta una Introducción lenta en la cual evoca el Tema de forma implícita y explícita en algunos casos. Luego, presenta el tema y nueve variaciones finalizando con una coda. Vale resaltar que para esta obra Fernando Sor toma como inspiración la melodía del aria "Nel cor non piú non mi sento", de la ópera bufa de Giovanni Paisiello titulada *La Molinara* (1788).

A continuación, se expone la letra del aria de *La Molinara* y su traducción:

Letra:	brillar la gioventù;
Nel cor piú non mi sento	cagion del mio tormento,

amor, sei colpa tu.

Mi pizzichi, mi stuzzichi,

mi pungichi, mi mastichi;

che cosa è questo, ahimè?

Pietà, pietà, pietà!

amore è un certo che,

che disperar mi fa!

Traducción:

No siento más en mi corazón

brillar la juventud

la razón de mi tormento

amor, es culpa tuya.

me pellizcas, te burlas de mí

me punzas, me masticas

¿Qué cosa es esto? ¡Ay de mí!

¡piedad, piedad, piedad!

Amor es cierto que

Que me desespera

*La Molinara* de Paisiello, es el aria del segundo acto. Trata de un amor que lastíma y que no trae más que desesperanza y dolor. El personaje principal de esta historia es Rachellina quien es dueña de una fábrica y no sabe a cuál de sus dos pretendientes elegir. Mientras Rachellina sufre, recita este hermoso texto acompañado por una melodía en tonalidad mayor, que en su primera parte parece ir en contra del carácter del texto, pero que en la segunda parte explota en emoción mostrando cómo Rachellina pierde el control y no encuentra consuelo. (2013, Guerra).

**7.1.1. Análisis rítmico.** La *Fantasía n.º 5 op. 16* de Fernando Sor, está escrita a 6/8 sin alteración alguna durante su desarrollo. Es un tema con variaciones en donde hay un elemento musical diferente para cada variación que contrasta y evoca al mismo tiempo el Tema. Uno de ellos es el ritmo, en él se puede evidenciar uno o varios cambios de acuerdo a cada parte de la obra, ya sea la Introducción, Tema, Variaciones o Coda.

**7.1.1.1. Analisis rítmico Introducción.** En la Introducción aparece gran parte de las figuras rítmicas presentes en la extensión total de la fantasía. La sección A, inicia en el compás 1 con negra, seguida de silencio de corchea. Luego, un grupeto que conduce a corcheas sucesivas y finaliza con otro grupeto que enlaza esto con la nueva idea musical. En este caso la nueva idea musical es una reiteración de la primera con pequeñas diferencias:

Figura 1. *Compases 1–4 y 5-10. Sección A. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Las notas delineadas en verde corresponden a la primera idea descrita y las notas delineadas en rojo corresponden a una reiteración de la primera idea con algunas diferencias. En los compases siguientes, el ritmo se mantiene en corcheas, negras y negras con puntillo constantes, salvo dos oportunidades: la primera de ellas ocurre en el compás 10 y la segunda en el compás 15, donde están escritos para cada caso un grupeto.

Del compás 17 al 19 hay una propuesta rítmica diferente que sirve de enlace con la nueva sección:



Figura 2. *Compases 17–19, Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor.

Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se observan en la figura los compases del 17 al 19. Las figuras rítmicas presentes en la melodía son la corchea, corchea con doble puntillo, corchea con puntillo, fusas, semicorcheas, y semicorchea con puntillo, seguido de esto, en el compás 20 inicia de la sección B de la Introducción.

La sección B presenta un ritmo contrastante con el resto de la *Fantasia*, la única posible semejanza se encuentra en la primera sección de la *Coda*.



Figura 3. *Compás 20-21. Sección B. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de

Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.



Figura 4. *Compás 29-30. Sección C. Coda.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Las semejanzas se enumeran a continuación:

- El papel que cumplen los dos pasajes consiste en articular la música sirviendo de preambulo a una propuesta nueva musicalmente.
- En los dos casos se presenta la melodía acompañada sin interrupciones por el acorde hasta el final de la idea musical.
- Los grados tonales sobre los que giran son similares y con pocos cambios. De la siguiente manera:

Acordes presentes en la sección B que inicia en el Compás 20 y finaliza en el 31.

I-V-I-VIm-II7=V/V -V-III- V7/II7- II7=V/V-V-I.

Acordes presentes en la Coda que inicia en el Compás 29 y finaliza en el 49.

I-V-I-VI-IIIm-V-I.

La diferencia reside en que en la Introducción se utilizan dominantes secundarios y en la Coda no están presentes. En la sección C de la Introducción no hay cambios rítmicos relevantes. Cabe decir que durante esta sección predomina rítmicamente la corchea.

#### **7.1.1.2. Análisis rítmico Tema y Variaciones.**

- **Tema.** En el tema, predominan las figuras rítmicas negra-corchea en la melodía y negra con puntillo en el bajo:

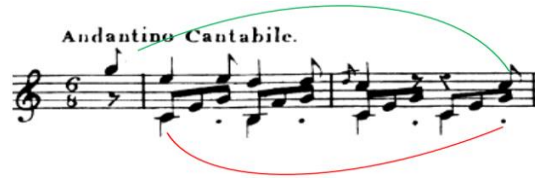


Figura 5. *Compás 1-2. Sección A. Tema.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Por otra parte, el manejo del ritmo en el bajo cambia un poco en la sección B, (compases 9-11), ya que deja de estar en el primer tiempo de cada compás:



Figura 6. *Compás 11. Sección B. Tema.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Luego, en el compás 19 aparece el único grupeto del Tema, un Quintillo, que está acompañado por un salto melódico ascendente de tritono que lo antecede (notas resaltadas en rojo). Luego de este salto, hay un movimiento melódico descendente hasta llegar a la primera nota del grupeto:



Figura 7. *Compás 18-19, Tema.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

- **Variación I.** El ritmo general para esta variación es de semicorchea constante, además, la presencia de corcheas y negras ocurren la mayoría de los casos en la melodía, en donde constantemente se evoca el Tema:



Figura 8. *Compás 1. Sección A. Variación I.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En el compás 18, el ritmo presenta tresillos de fusa y un adorno de 8 notas, esto enriquece la música y evoca los compases 18-19 del Tema donde ocurre también una ruptura en el ritmo (Ver figura 7 del Tema):



Figura 9. *Compás 18. Sección B. Variación I.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

- **Variación II.** En los primeros 4 compases de esta Variación predomina la corchea, con esta figura se estructura ritmicamente la idea musical. En los siguientes 4 compases, la semicorchea toma el lugar que hasta el momento tenía la corchea. Por su parte, en la sección B la semicorchea es la figura rítmica predominante, esta figura cumple la función de ornamentar la melodía, la cual tiene siempre ritmo de corchea o de negra:



Figura 10. *Compás 17, sección B. Variación II.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se pueden observar tres planos sonoros, el de la voz soprano con ritmo de corcheas, el tenor con ritmo de semicorcheas y el bajo en negras con puntillo.

- **Variación III.** En esta variación la corchea y la negra son el cimiento rítmico del discurso musical. Generalmente se delega la melodía a las corcheas, por su parte, las negras y negras con puntillo realizan el trabajo de las voces intermedias y los bajos:



Figura 11. *Compases 5–6. Sección B. Variación III.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En este ejemplo se resalta la voz intermedia con color rojo para poder identificar claramente el bajo y la soprano por su ubicación en el pentagrama. Se exponen así los ritmos manejados para cada voz:

Soprano: Corcheas-negras-corcheas.

Tenor. Negra con puntillo–corcheas.

Bajo: Negra –corchea-negra con puntillo.

- *Variación IV*. Tiene la indicación de tempo “*lento y a piacere*”, en los primeros 4 compases el ritmo es de corchea–negra con la utilización del silencio de corchea. Luego, para los restantes 4 compases de la sección A, las corcheas, corchea con puntillo y fusa son las figuras protagonistas:



Figura 12. *Compases 1-4. Sección A. Variación IV*. Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.



Figura 13. *Compases del 5 al 8 de la sección A. Variación IV*. Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

La sección A se caracteriza por la presencia inicial de las figuras rítmicas de mayor duración (figura 12), y posteriormente figuras de menor duración (figura 13), marcando así, un contraste rítmico bien definido entre los dos semiperíodos de A.

Para el caso de la sección B, se unen las figuras rítmicas presentes en la sección A con la diferencia de que en la sección B no hay un contraste rítmico tan definido y delimitado por

compases como en la sección A. Como ejemplo de esta afirmación se toman los compases 13-14 de la sección B, donde se conjugan las figuras rítmicas antes delimitadas por números de compás en la sección A:



Figura 14. *Compases 13–14, sección B. Variación IV.* Adaptado de *Fantasía n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

- **Variación V.** Ritmicamente esta variación es muy parecida a la Variación II, ya que presenta semicorcheas constantes que se extienden por toda la Variación. Ahora bien, la variación V tiene una estructura melódica que dista mucho de la Variación II y del resto de la fantasía, ya que básicamente es una variación de intervalos armónicos de sexta acompañados por un constante movimiento por grados conjuntos salvo pocas excepciones.

- **Variación VI.** Posee una estructura rítmica cercana al Tema, del mismo modo se evidencia que no solo el elemento rítmico es una copia casi exacta, la melodía es la misma en la sección A del Tema como para la sección A de la Variación VI, con la diferencia de estar en Cm en la Variación en lugar de C (ver análisis melódico/Armónico). En la sección B, se trabajan los adornos con grupos de fusas ligadas de a cuatro, ocho y seis notas respectivamente. En el compás 13 hay una copia exacta de materiales sacada del compás 45 de la Introducción:



Figura 15. *Compás 13, Sección B. Variación IX.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.



Figura 16. *Compás 45, sección B. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Luego se retoma la idea presente en el Tema de la fantasía, haciendo una copia igual de sus últimos compases, con la diferencia del campo armónico.

- **Variación VII.** Presenta un ritmo de tresillo de semicorchea sin alteración alguna durante el desarrollo de la Variación. Esta es la única Variación que mantiene de principio a fin un ritmo constante e inmutable, la única variante se presenta en la anacruza del compás 1, donde hay una corchea en el último tiempo del compás que antecede al primer tresillo de semicorchea de la Variación.

- **Variación VIII.** Está escrita para que se toque solo con la mano izquierda, rítmicamente presenta la figuras corchea, negra, y semicorchea en la elaboración melódica. El único adorno escrito es un grupeto presente en el compás 1 de la Variación.

- **Variación IX.** El ritmo de la sección A de esta Variación se presenta de la siguiente manera:



Figura 17. *Compás 1, sección A. Variación IX.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Esta combinación de figuras rítmicas se repiten durante el desarrollo de la sección A. Ahora bien, hay pequeñas variantes rítmicas durante su desarrollo, las cuales articulan el fraseo sin perder el carácter y la idea rítmico-melódica inicial. Una de esas variantes, se encuentra en la primera corchea del compás 5 y del 13, donde en lugar de cuatro fusas en la elaboración rítmica del arpeggio hay un quintillo de fusas. Por otra parte, se encuentra que en el compás 8 y 16, las figuras rítmicas son corchea, semicorcheas y corchea como variante de la idea principal.

Para los compases del 17 al 21 de la sección B, se encuentra una variante rítmica de la idea inicial:



Figura 18. *Compás 16 con anacrusa, sección Variación IX.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En los últimos compases de la sección B, es decir, del 23 al 28, se presenta la misma estructura rítmica de la sección A.

**7.1.1.3. Análisis rítmico Coda.** La Coda tiene dos secciones. La primera sección, denominada A, inicia el compás 29. De entrada se presenta el ritmo característico de la primera sección de la Coda, el cual termina en la primera corchea del copás 49:



Figura 19. *Compás 29-30 y primera negra con puntillo del 31. Coda.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

La sección B, presenta la culminación de la fantasía, esta posee dos células rítmicas bien definidas, la primera va del compás 49 al 55:



Figura 20. *Compás 51-52. Coda.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

La segunda del compás 56–60:



Figura 21. *Compases 56-58. Coda.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Luego de esto, finaliza la fantasía con un ritmo de silencio de corchea-negra, exponiendo el acorde de C en diferentes inversiones, luego, un silencio de dos negras seguido del acorde de C con la soprano en la tercera del acorde, y finalizar con un acorde de tónica perfecta en el compás 65 con ritmo de una blanca con puntillo.

**7.1.2. Análisis melódico.** Para la realización del análisis melódico es necesario explicar el registro de la guitarra, ya que se hablará constantemente de sonidos particulares en la construcción melódica refiriéndose a ellos según las siguientes ideas. En primer lugar, se debe mencionar que la guitarra es un instrumento transpositor, es decir que las notas escritas no son las que realmente suenan. Para definir si un instrumento es transpositor o no, se compara siempre su registro con el registro del piano. Hay diversas razones por las cuales sucede esto, pero la que más compete mencionar para este caso es que el piano tiene un registro lo suficientemente grande para abarcar la amplitud sonora de la mayoría de los instrumentos de la orquesta.

Es decir, tanto el do central del piano, como el do central de la guitarra se escriben en la primera línea adicional descendente de la clave de sol, así la diferencia está en que para la guitarra el do escrito en la primera línea adicional descendente suena una octava más arriba de lo que suena en el piano, por esto se cataloga a la guitarra como instrumento transpositor. Se nombrarán las notas de la siguiente forma:

do1= do de la primera línea adicional descendente, clave de sol

do2= do del tercer espacio, clave de sol

do3= do de la segunda línea adicional ascendente, clave de sol

Las notas en la octava inferior al do1 se denominan contra: si contra, la contra, sol contra, fa contra y mi contra, para el caso de las obras del análisis no hay scordatura, por ende la guitarra se afina de la manera estándar. Las demás notas se nombrarán de acuerdo a la octava en que estén escritas, ya sea la primera octava que inicia en el do1, la segunda que inicia en el do2 o la tercera que inicia en el do3. Por ejemplo: un fa escrito por encima del do3 se llamará fa3, ya que pertenece a esta octava.

**7.1.2.1. Análisis melódico Introducción.** En la sección A la melodía inicia en el registro agudo de la guitarra con la soprano en el do3. Luego, hay un salto de tercera mayor ascendente seguido de una quinta justa descendente como elaboración o desarrollo de la melodía. Por lo tanto, las primeras tres notas de la melodía duran una negra y silencio de corchea, respectivamente. Después, hay un seisillo que evoca el acorde de Dm empezando en su quinto grado, la2 y terminando en la nota re2. En el compás 3, la melodía pasa a un si1, esta nota, se repite seis veces con ritmo de corchea para resolver en un do2 en el compás 4, seguido de un quintillo que adorna y evoca a la tónica, con lo cual finaliza la primera parte de esta frase:



Figura 22. Compás 1-4. Sección A. Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

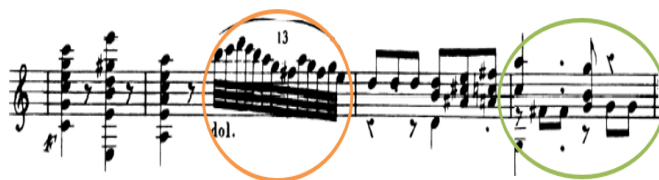


Figura 23. *Compás 5-8. Sección A. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se identifican dos diferencias básicas entre los primeros cuatro compases (figura 22) y los compases del 5 al 8 (figura 23). La primera es el adorno utilizado en cada caso, para el primero el compositor escribe un seisillo y para el segundo caso un trececillo (notas en el círculo naranja de las figura 22 y 23). La segunda diferencia se refiere al último acorde de cada idea, ya que se identifica el acorde de C en la exposición, y para la reiteración el acorde D7-G (notas en el círculo verde).

La segunda frase inicia en el compás 9 y finaliza en el primer tiempo del 20. La melodía es presentada por grados conjuntos ascendentes con duración de negra con puntillo. Luego, en la segunda corchea del compás 10 hay un arpeggio descendente de dos octavas sobre el acorde de G7, este inicia en el fa3 (séptima del acorde) y finaliza en el sol1, con lo cual se cambia el registro. Desde este punto hasta el compás 14 el movimiento melódico es ascendente, abarcando un intervalo de onceava que retoma el registro agudo del instrumento, desde sol1 al do3:



Figura 24. *Segundo tiempo del compás 10 al compás 14. Sección A. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Por otro lado, en la primera mitad del compás 15 se llega por salto de octava descendente desde do3 al do2, cambiando el registro nuevamente. Después, hay un movimiento melódico

ascendente desde el do2 hasta sol2 presentado de manera ornamentada con la utilización de un grupeto en el compás 15 y un re#2 que resuelve sobre mi2 en el compás 16.

En el compás 17 hay un salto de sexta mayor ascendente desde un sol2 al mi3, después un descenso por grados conjuntos hasta do#2, más adelante asciende hasta un la2. En el compás 19 hay una sexta mayor descendente llegando a un do2, el cual es ornamentado con un seisillo seguido de un mi2 y re2 para resolver en el do2 del primer tiempo del compás 20. Estas dos frases componen la primera sección de la introducción.

Por otra parte, la primera idea musical de la sección B, inicia en el compás 20 y finaliza en la primera mitad del compás 32. Esta frase contrasta con los compases anteriores y con lo que viene después, ya que durante 12 compases mantiene el mismo movimiento rítmico–melódico desde diferentes grados de la tonalidad de C y algunas dominantes secundarias, como por ejemplo el compás 28 y 29 donde hay un V-V que resuelve en el compás 30:



Figura 25. *Compases 28-30. Sección B. Introducción.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se pueden observar en la figura tanto el dominante secundario utilizado, como el movimiento ritmo–melódico constante característico de esta sección.



bajo durante esta frase es de nota repetida con excepción del compases 35 (donde se mueven por intervalos de tercera mayor ascendente–descendente).

La segunda frase de la sección C va desde el compás 40 al 46, exhibiendo un movimiento rítmico-melódico similar a la frase anterior, con la diferencia de que armónicamente se ubica en el acorde de G, al final de esta frase, en el compás 45 y la primera corchea del 46 aparece por primera vez un acorde de D7 9b 11 con ritmo de semicorcheas que resuelve sobre G. La tercera frase de esta sección inicia con un bajo haciendo sol contra, el cual se repite cuatro veces para ascender a lab contra, luego, en la voz soprano se repite cinco veces la nota do<sup>3</sup>, seguida de un si<sup>2</sup>, esto se reitera hasta el compás 50. El resultado sonoro durante este pasaje es inestable, pues el acorde Dsemi es disonante. Después, la soprano desciende por grado conjunto desde el si<sup>2</sup> al fa<sup>2</sup>, para luego hacer en armónicos el arpeggio de las tensiones del acorde G7 11# 13, seguido de cuatro corcheas con la soprano en fa<sup>2</sup>, esto sucede del compás 52 al 55. Los compases 56, 57 y 58 mantienen esta tensión evocando el mismo acorde con una disposición diferente de los sonidos. En el compás 60 finaliza la Introducción con un acorde de G7 que tiene la soprano en fa<sup>2</sup> que resuelve en el primer tiempo del compás 1 del tema de la fantasía.

#### **7.1.2.2. Análisis melódico Tema y Variaciones.**

- **Tema.** Se presenta en dos secciones, la primera sección posee una frase de 8 compases, esta comienza con anacrusa de corchea en el compás 1:



Figura 27. *Compases 1-8.Tema.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En la soprano predomina el movimiento melódico por intervalos de segundas, terceras y quintas, mientras la voz del bajo sirve de soporte armónico moviéndose por terceras y cuartas ascendentes (arpeggios).

La sección B tiene una frase de 12 compases, inicia en el compás 9 con anacrusa en un sol<sup>2</sup> que luego asciende a un la<sup>2</sup> por cromatismo, en seguida desciende al fa<sup>2</sup>, esto sucede en los compases 9-10 y la primera corchea del 11. Luego, en el compás 11 y 12 la melodía se mueve de forma similar a los dos compases anteriores, pero esta vez sin cromatismo sobre los grados II, VII-V, V, I. En el compás 13 y 14 ocurre lo mismo pero desde el acorde de D7 que resuelve en G sin la aparición del VII grado. Del compás 15 al 20, el movimiento melódico se presenta por grados conjuntos, con la excepción de la segunda mitad del compás 18 y las primera del 19, donde se presentan ornamentos propios del estilo de la pieza.

Es relevante mencionar que en la Introducción se presentan elementos importantes y característicos del Tema y algunas variaciones en cuanto al manejo de los materiales, esto evidencia el conocimiento del compositor en cuanto la estructura general del aria de Paisiello, un ejemplo de ello es el siguiente caso:

En las dos primeras secciones de la introducción el compositor expone una idea armónica-melódica de I-V-I, donde la sonoridad más alejada está en la utilización del V-V o una cadencia evitada llegando al III grado, este manejo de materiales es similar a lo que pasa en la sección A del tema. Luego, en la última parte de la Introducción, el compositor explora sonoridades que tensionan la música, este contraste también es característico de la sección B del Tema.

- **Variación I.** Está compuesta por 20 compases en total, los primeros 8 compases exponen la primera frase y sección, los restantes 11 compases con anacrusa representa la segunda sección, esto obedece la totalidad de la estructura formal del Tema y todas las variaciones a excepción de la Variación VII, la cual en la repetición de su segunda sección presenta un compás extra teniendo en total 21 compases.

En los primeros 8 compases con anacrusa aparece la primera frase del tema principal de la fantasía, presentado con ritmo de semicorcheas a modo de elaboración melódica y acompañamiento del mismo:



Figura 28. *Compases 1-4. Variación I.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor.

Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En la sección B, se mantiene el movimiento rítmico que caracteriza esta variación, es decir las semicorcheas. Además, presenta una importante similitud con el Tema desde lo estructural, refiriéndose específicamente al uso de la armonía y melodía aunque para esta última es un poco más difícil hallar la similitud. Un motivo posible es que el compositor, en el caso de la Variación

I, opta por implementar en la melodía un movimiento conjunto descendente utilizando el cromatismo que aleja sonoramente al oyente de la melodía característica de la que surge (este manejo de los sonidos está presente en la segunda sección del Tema pero de manera más sutil).

- **Variación II.** En esta variación la melodía se encuentra en el registro agudo del instrumento, los intervalos iniciales son 4j, 5j, 6+ respectivamente, partiendo desde sol2. El contraste con el Tema y la Variación I, está en el registro de la melodía y la combinación constante de corcheas y semicorcheas lo cual no se había dado hasta el momento. El uso de acompañamientos con el arpeggio del acorde correspondiente y movimientos de la melodía por intervalos de 6+, 2+, 2-, en su mayoría consisten la totalidad de esta Variación.

Aunque el Tema no está presente de manera explícita, su representación es notable en cuanto al carácter, tempo y grados armónicos sobre los que se mueve. Esto último es el elemento más importante, ya que es una copia exacta del manejo de la armonía en el Tema principal (ver análisis armónico).

- **Variación III.** El comportamiento melódico de esta variación contrasta de manera evidente con las demás, es una variación cromática, por lo cual su sonido característico es de pesadez y tensión relativamente constante, el cromatismo genera campos armónicos muy densos para el contexto de la obra.



Figura 29. *Compases 1-2 variación III.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor.

Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se puede apreciar en la figura 29 un descenso cromático desde la nota sol2 al sol1, recorriendo una distancia de 8j descendente, este tipo de movimientos melódicos son característicos de la Variación.

- **Variación IV.** Tiene la indicación de “*lento y a piacere*”, además se observa que al igual que todas las variaciones y el Tema inicia con el sonido del V grado de C, obedeciendo siempre al fraseo anacrúsico presente en el tema, (esto se presenta en la mayor parte de la Obra, a excepción de la Introducción, Variación V y Coda). Esta es la única Variación de la Obra en la que el compositor escribe armónicos, los cuales se presentan de manera atrayente y graciosa gracias al componente rítmico que los acompaña:



Figura 30. *Compás 16, Variación IV.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor.

Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Por otra parte, el contorno melódico presente evoca al Tema de manera particular y da la impresión de estar escuchándolo como segunda voz de la nueva melodía. El motivo rítmico inicial, los grados armónicos usados y el inicio anacrúsico en el V grado de la escala son iguales para el Tema como para esta variación (con algunas diferencias de carácter melódico).

- **Variación V.** En esta variación el movimiento melódico es presentado por intervalos de 2+ y 2- en su mayoría, acompañados cada uno de un sonido inferior formando intervalos armónicos de 6+ y 6- constantemente:



Figura 31. *Compases 1-2. Variación V.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En el compás 18 esta Variación comparte un elemento melódico del Tema que consiste en un salto en primera cuerda desde fa2 a si2, lo cual que genera un ambiente sonoro particularmente contrastante:



Figura 32. *Compás 18. Variación V.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.



Figura 33. *Compás 18, Tema.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Este salto es relevante en las dos oportunidades que aparece, ya que contribuye al fraseo musical y técnicamente requiere un trabajo consiente para resolver este pasaje (ver guía de Herramientas).

- **Variación VI.** Está variación gira entorno a la tónica menor, es decir Cm. En los primeros 4 compases con anacrusa y primer tiempo del 5, aparecen las mismas notas del Tema (notas resaltadas en verde):



Figura 34. *Compases del 1-5 variación VI.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En los compases restantes hay una modulación transitoria al Eb, en donde se respetan los grados de la escala que hacen parte de la estructura melódica del Tema pero desde el campo armónico de Eb. La segunda sección es más libre, del compás 9 al 13 el compositor utiliza el círculo de 4tas de la siguiente manera:

C7, Fm, Bb7, Eb, Ab7, D7, G.

Esto se constituye como elemento nuevo, evidentemente contrastante con todas las demás secciones B de las variaciones ya analizadas, desde el punto de vista armónico-melódico. Otro aspecto a resaltar son los grupetos presentes en los compases 10 y 12. En el compás 13 aparece un elemento visto antes en el compás 45 de la Introducción, consiste en un movimiento melódico con ritmo de semicorcheas, acompañado por un bajo y una soprano con ritmo de negra-corchea, en donde la soprano tiene el sonido de fa#2, esto para ambos casos. Del compás 14 al 20, se

vuelve a dar el caso de los primeros compases de esta variación, es decir una copia exacta desde la parte armónica-melódica, pero desde de Cm.

- **Variación VII.** Compuesta en su totalidad por tresillos de semicorchea, logran apreciarse dos planos sonoros durante su desarrollo. El primero se encuentra en la soprano con una nota particular que se repite, variando para los cambios de acorde o inversión del mismo, cabe mencionar que en algunos casos se mantiene la nota pivote en los cambios de acorde; el segundo es el acompañamiento con intervalos armónicos generalmente de tercera. Un aspecto interesante de esta variación a parte de lo anteriormente expuesto, es la capacidad del compositor para evocar el Tema principal en diferentes momentos, con la utilización del cambio de registro melódico y rotación de la melodía entre los dos planos sonoros existentes. Ejemplo:



Figura 35. *Compás 1 con anacrusa, Variación VII.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Las notas encerradas en círculo son las notas del Tema.



Figura 36. *Compás 1 con anacrusa, Tema.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Al comparar las figuras 35 y 36, se observa como el Tema suena mientras el tresillo de semicorchea hace presencia.

- **Variación VIII.** Variación para la mano izquierda sola, es una melodía constante en donde predominan los movimientos por grados conjuntos, saltos de tercera para la conformación de arpeggios y en algunos pocos casos saltos de sextas y cuartas que cambian la inversión de los mismos. Esto implica que para su estudio y ejecución hay que ser cuidadoso con la realización de los ligados ascendentes, ligados descendentes y adornos como el grupeto del primer compás, ya que con estos elementos musicales está estructurada la Variación.

- **Variación IX.** Armónicamente tiene una estructura similar a la del Tema con pocas excepciones (ver análisis armónico). Por una parte, la melodía está compuesta por dos elementos sobre los cuales se estructura el canto, ellos articulan y conforman las frases musicales de la variación. El primero elemento consiste en acordes en fundamental, primera o segunda inversión, los cuales tienen un patrón rítmico de corchea-corchea, donde la primera de ellas corresponde al bajo del acorde y la segunda a sus voces internas. El segundo elemento es la aparición de arpeggios escritos en fusas que en su mayoría abarcan intervalos de 8va y se presentan siempre de forma ascendente:



Figura 37. *Compases 1-2 variación IX.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor.

Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En la sección B, se mantienen las dos ideas musicales expuestas anteriormente, con cambios menores.

**7.1.2.3. Análisis melódico Coda.** Abarca del compás 29 al 65, posee 36 compases en total. Presenta dos frases delimitadas por una cadencia V – I. Además de esto, el uso de los materiales contrasta para cada frase lo que da como resultado sonoro la sensación de escuchar dos momentos diferentes bien definidos. La primera frase inicia en el compás 29 y finaliza en la primera corchea del compás 49, comportándose de la siguiente manera:



Figura 38. *Compases 29-31. Coda.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Este comportamiento es constante hasta el final de frase, presentándose reiterativamente sobre los grados armónicos I – V – VI – II. En todas las ocasiones la melodía está en la voz soprano de cada acorde. La segunda frase, inicia en el compás 49 y finaliza en el 65 comportándose de la siguiente manera:



Figura 39. *Compases 51-52, y primera corchea del compás 53. Coda.* Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Este motivo rítmico–melódico se repite por cuatro ocasiones consecutivas sobre los grados armónicos V - I, luego, en el compás 56 la frase se articula con un nuevo manejo de materiales:



Figura 40. *Compases 57-58. Coda.* Adaptado de *Fantasia n.º 5 op.16* de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Esto se mantiene hasta la primera negra del compás 61, en donde finalmente se expone la tónica en fundamental, segunda inversión, primera inversión y fundamental, respectivamente, con lo cual finaliza la Obra.

**7.1.3. Análisis armónico.** El análisis armónico se presenta resumido en tablas independientes para la Introducción, Tema, variaciones y Coda, en donde se presenta cada sección, compás y el acorde que se identifica.

#### 7.1.3.1. Análisis armónico Introducción.

*Tabla 1.*

*Análisis Introducción, Fantasia No 5 Opus 16 F. Sor*

INTRODUCCIÓN					
Compás	A	B	Compás		
1	C	20–21	C	43	G7–D7/G–G7
2	F–Bsemi	22–23	G7	44	G7-C
3	G7	24–25	C	45	D7(9b-11)
4	C	26–27	Am	46	G
5	C–E7	28–29	D7	47	Dsemi/Ab
6	Am	30	G	48	G7

Continuación Tabla 1

7	G-A#dim- D7	31	Em-A7	49	Dsemi/Ab
8	D7/G-G	32	D7	50	G7-Cmaj7 – Am7/G
9	G-C/G		C	51	G-C11#
10	G7	33	D7-G	52	G7-G7(11#-13)
11	C-Bsemi- C	34	D7	53	G7(b9-11)
12	C/G-G7	35	D7-G	54	G7-G7(11#-13)
13	C-E7	36	D7	55	G7(9b-11)
14	G#dim/F- F	37	G	56	G7(9b-11#)
15	C/G-G7	38	G7-C	57	G7(b9-11)
16	C-Em	39	G/D- D7	58	G7(b9-11)
17	C/E	40	G- Em/G	59-60	G7
18	F	41	Em- E7- A7/G		
19	C-G7	42	Em-G7		

### 7.1.3.2. Análisis armónico Tema y Variaciones

Tabla 2.

Análisis Tema Y Variaciones, Fantasía No 5 Opus 16 F. Sor

#### TEMA Y VARIACIONES

Compás	Tema	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9
					A					
1	C- G7/B	C- G7	C-G	Cromatismo 8va	C-G7	C-G7	Cm-G7	C-G	G	C-G
2	C	C	C	Cromatismo 8va	C	C	Cm	C/E	C	C

Continuación *Tabla 2*

<b>3</b>	C-F	C-F	C-F	C–Ab9/E– D/F–Bb9/F# (C dim)	Am	Am-F	Cm- C7-Fm	C-F	C	C-F
<b>4</b>	G7	G	C-G	C–D7/A–G- Am–Bsemi	Dm	G7	G	G-C- G-C- Bdim	G	G
<b>5</b>	C– G7/D	C- G7	C- G/C	C(#9)– Csemi–Bdim	Dm-C- Dm7	C	Cm- Bb7	C- D	C-G	C-G
<b>6</b>	C7-F	C- G7	C-F	D9/E- F#m	F/A	C7-F	Ebmaj7 -Ab-Fm	C/E-F	C	C– Edim– Dm- F#dim
<b>7</b>	C/G– G7	C- G7	C- G7	G7–C-G	C/GD m-G7	C-G7	Eb-Bb7	C/G- G7	G	C-G7
<b>8</b>	C	C	C	C	C	C	Eb	C	C	C
<b>B</b>										
<b>9</b>	C- Bb7(7 m=6#) -A- A7	A7	A- A7	Am–A– C#dim	G– Gm– F–Em- Dm- C#m	Am7	C7	C-C7	A7	C-G
<b>10</b>	A7– Dm	Dm	Dm	Dm–Ddim	Dm	A7-Dm	Fm	A	Dm	C
<b>11</b>	Dm– Ab7(7 =6+)– G–G7	G7	G7	G7	F-Em- D#mG 7	Dm	Bb7	Ddim	G	C-F
<b>12</b>	G7–C	C	C	C11	C	G7	Eb	G-C	C	G
<b>13</b>	D7	D7	D7	Adim	D7	D7	Ab7(F# =Gb)	C-G/B	D7	C-G
<b>14</b>	G	G	G	G	G	G	G	Am7- D7	G	C– Edim– Dm- F#dim
<b>15</b>	G7/B– C	G7- C	G7- C	G	Dm-C	Bdim-C	G7(9b) –C11#- Cm	G	G7- C	C-G
<b>16</b>	G7	G	G- G7	G7	G	G7	G9b	G-C	G	C

Continuación *Tabla 2*

17	C-G7	C-G	C- G7/ C	C(#9)- Csemi-Bdim	Dm-C- Dm	C	Cm- G7/C	G- Ab- A7- Bb- G7	C- G7	A7
18	C7/E- F	C-F	C-F	D9/E- F#m	F- Em- Am	C7-F	Cm- Fm- Ddim	C-A- Dm7- D#m	C- G7	Dm
19	C-G7	C- G7	C- G7	G7-C-G7	C- Dm- G7	C-G7	Cm-G7	C-E-F	C	G7
20	C	C	C	C	C	C	Cm	C-G7	G	C
21	-	-	-	-	-	-	-	C	-	D7
22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G
23	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G7-C
24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	G
25	-	-	-	-	-	-	-	-	-	C-G
26	-	-	-	-	-	-	-	-	-	C- Edim- Dm- F#dim
27	-	-	-	-	-	-	-	-	-	C-G
28	-	-	-	-	-	-	-	-	-	C

### 7.1.3.3. Análisis armónico Coda

*Tabla 3.*

*Análisis Coda, Fantasía No 5 Opus 16 F. Sor*

CODA			
Compás	Coda	Compás	Coda
29	C	48	C-G7
30	G7	49	C
31	C	50	C#dim
32	G7	51	C

Continuación *Tabla 3*

33	C	52	G
34	Am	53	C
35	Dm	54	C#dim
36	G7	55	C
37	C	56	G
38	G7	57	C-Dm
39	C	58	C-Dm
40	G7	59	C-G
41	C	60	C-G
42	Am	61	C
43	Dm	62	C
44	G7	63	C
45	C	64	C
46	Am	65	C
47	Dm	-	-

## 7.2. Suite Colombiana N° 2

La idea de reunir una serie de danzas y llamarle a esta unión suite proviene del periodo Barroco. Hay dos tipos de Suite barroca: la suite para instrumento solista y la suite para orquesta sola o para instrumento solista y orquesta, esta última es llamada suite concertante. En Alemania, la suite en el Barroco tardío se conoce como Partita. La suite generalmente está compuesta por un preludio y danzas originarias de diferentes países europeos como el *Bourre* o la *Gavota* de origen Francés, la *pasacalle* de España, la *Allemande* de Alemania , la *Courante* de Italia , la *Giga* de Inglaterra, entre otras (2008, Jaramillo, p.95).

La *Suite colombiana n.º 2* de Gentil Montaña, está en tonalidad de E menor, compuesta por cuatro danzas características de la música típica colombiana, tres de la región Andina y una de la costa Atlántica del país, estas son: I El margariteño-Pasillo, II Guabina viajera–Guabina, III Bambuco, IV Porro.

Esta suite es probablemente su pieza más conocida a nivel internacional. Gentil Montaña la graba en el disco titulado *Montaña plays Montaña*, lo cual la popularizó de manera significativa. Además, despertó el interés de intérpretes reconocidos de la guitarra del siglo XX, como Eduardo Fernández (Uruguay), Carlos Barbosa-Lima (Brasil).

A continuación se realiza un recuento histórico de las danzas que componen la *Suite colombiana n.º 2*

**7.2.1. Pasillo.** El pasillo surge en el país hacia 1800 en la época de la Colonia, como resultado de la búsqueda burguesa de una música acorde al estatus social de las clases altas, quienes pretendían que se distinguiera del bambuco y la guabina, característicos de las clases sociales bajas. Esta danza es una variante del Walz Austriaco, que en España se le conocía como Vals español. En América surgió el nuevo vals en las primeras décadas del siglo XIX, llegando a desarrollarse en Colombia, Venezuela y Ecuador. La etimología del pasillo viene del diminutivo de “paso”, refiriéndose a la característica de ser música para bailar con pasos pequeños, se escribe a compás de  $\frac{3}{4}$ . El pasillo instrumental, fue la esencia inicial del Pasillo, esta nueva danza llamó también la atención de las clases populares de la época, contribuyendo a su divulgación (1983, Abadía, p.181-183).

Alberto Paredes, luthier y amigo de Gentil Montaña, cuenta el inicio del pasillo *El Margariteño*, “Se puso en una servilleta a poner notas musicales, entonces dijo: esto se lo voy a dedicar a usted (refiriéndose a Rómulo Lazarde) se va a llamar *El Margariteño*” (2011, Editorial Musical Sur Limitada).

Este pasillo es dedicado al maestro Rómulo Lazarde, guitarrista venezolano de gran renombre nacido en la isla de Margarita, formado académicamente en Caracas, Venezuela y en Viena,

estudiante de Raúl Borges quien fue profesor de Antonio Lauro y Alirio Díaz. Conocido también por su gran cariño a la isla de Margarita y a su país.

**7.2.2. Guabina.** En el año 1886, el poeta antioqueño Gregorio Gutiérrez González, en su *Memoria sobre un cultivo de maíz en Antioquia*, afirma que la cuna de la danza Guabina son las montañas de Antioquia. La guabina de la que nos habla Gregorio Gutiérrez es probablemente la más antigua, de la cual ya no queda prácticamente ninguna expresión, esta se caracterizaba por ser un “canto montañero”, dicha característica es representativa en la guabina Santandereana actual (1983, Abadía, p.162-164).

Hay tres tipos de Guabina, la Guabina cundiboyacense, Guabina huilense también conocida como Bunde que se da en el Huila y el Tolima, y la guabina Santandereana de la provincia de Vélez. Esta danza se escribe a compás de  $\frac{3}{4}$  (2008, García, p.8).

La Guabina viajera es el segundo movimiento de la suite y está dedicada al maestro venezolano Alirio Díaz considerado un gran guitarrista clásico latinoamericano, estudiante de Regino Sainz de la maza en España y de Andrés Segovia en Italia.

**7.2.3. Bambuco.** El ritmo más característico y representativo de la región Andina, por su gran difusión en el territorio colombiano, ya que abarca trece departamentos: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Huila, Santander, Norte de Santander, Cundinamarca, Boyacá, parte Oriental del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Su Origen es mestizo, conjuga melodías indígenas con ritmos varios, entre estos posiblemente vascos. Hay cuatro versiones sobre la razón de su nombre, la primera la describe Jorge Isaacs en *María*, donde se afirma que el Bambuco es una danza de origen africano y que su nombre viene de la palabra “Bambuk”, pequeña localidad Occidental africana, esto se debatió y finalmente se rechazó por musicólogos como Zamudio,

Añez, entre otros. La segunda teoría afirma que en el Pacífico colombiano, existió una tribu indígena llamada “Bambas” y se asumió que las músicas de esta tribu llevaran el nombre de Bambucos. La tercera, afirma que el nombre “Bambuco” fue dado por los españoles a una danza de movimiento nervioso o tembleque. La cuarta y más reciente, 1970, asegura que se refiere al uso de un instrumento musical construido con una rama de Bambú, llamado “Carrangano” (1983, Abadía, p.152-156).

Esta danza está escrita generalmente a 6/8 y en algunas ocasiones 3/4, con el fin de jugar con los acentos. Un ejemplo de estos bambucos a  $\frac{3}{4}$ , que no son muy comunes en la región de Santander pero si en el departamento de Cundinamarca, es el Bambuco “vuelamásqueelviento” de Jesús Alberto Rey.

El Bambuco de la *Suite colombiana n. °2*, de Gentil Montaña, dedicado al maestro Rodrigo Riera, guitarrista venezolano nacido en Carora estado Lara, discípulo de Raúl Borges y Pedro A. Ramos. En Francia estudia con Andrés Segovia algunos cursos de especialización en el instrumento, su labor como compositor es reconocida en Venezuela, en 1994 se crea un concurso internacional de composición que lleva su nombre, además el maestro Silvio Martínez Rengifo le dedica también su pasillo *Canto a Carora*, en honor a la ciudad natal de este importante guitarrista venezolano.

**7.2.4. Porro.** Danza del litoral Atlántico colombiano derivada de la cumbia se escribe a 2/4 pero algunos afirman que debe escribirse a 4/4. De este ritmo hay dos variantes, primero está la Gaita o Porro “Palitiao”, de carácter lento, en donde el bombo hace pausas generalmente en los estribillos y con dos palillos se golpean los aros del instrumento llevando el ritmo. La segunda variante es el Porro “Tapao”, llamado también Puya, en su interpretación la presencia del bombo



Por cómo están agrupados los bajos y los acordes se establece que *El Margariteño* es un pasillo fiestero, para apoyar esta idea se toma como muestra el siguiente fragmento de la sección B del pasillo:



Figura 43. Compases 32-34. Sección B. Pasillo. Adaptado de *Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.*

Si se observan las notas resaltadas, se hallará el ritmo característico del pasillo fiestero, seguido de una variación del mismo que se reitera en el tercer compás. Por otra parte, en la música de Gentil Montaña suelen encontrarse células rítmicas características de otras danzas, como las siguientes:

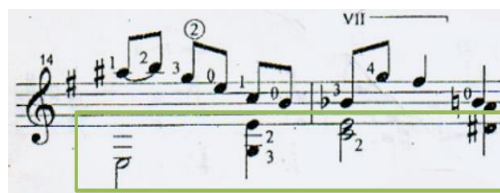


Figura 44. Compases 14-15 [ritmo de Guabina]. Sección A. Adaptado de *Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.*

La guabina, tiene la particularidad de llevar un ritmo constante de blanca–negra en la voz de los bajos, esta característica se observar claramente en los compases 14-15 de la sección A del Margariteño (ver ritmo de guabina). En los compases 13 de la sección A y 56 de la sección C, el fraseo cambia de anacrúsico a tético, este tipo de fraseo es característico de la Guabina Viajera.

Además, la agrupación de las notas en estos dos compases difiere con el resto de este pasillo, acercándose al ritmo recurrente de la guabina.



*Figura 45.* Compás 13, [ritmo de guabina]. Sección A. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.



*Figura 46.* Compás 1, Guabina Viajera. Sección A. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En el caso del compás 13, se identifica un motivo rítmico característico de la Guabina Viajera, este pasaje sirve de preámbulo para los compases 14 y 15, en donde se ha identificado previamente el ritmo de Guabina (ver figura 44), la razón de evidenciarlos por separado obedece a que estas dos, son formas diferentes de evocar el ritmo de la guabina, las cuales convergen en esta oportunidad.

En los compases 24 y 25 de la sección B, hay un cambio de fórmula de compás a 6/8, esto se relaciona con el bambuco:



*Figura 47.* Compases 24-25. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se puede ver como al finalizar los dos compases en cuestión, se retoma la fórmula de compás del pasillo.

**7.3.2. Análisis rítmico Guabina viajera.** Danza escrita a compás de  $\frac{3}{4}$ , su ritmo básico es el siguiente:





*Figura 49.* Compases 1-2, sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Una variante rítmica recurrente sucede en el segundo tiempo del compás, consiste en la aparición de una negra en lugar de dos corcheas o una blanca, esto se evidencia en el siguiente ejemplo:



*Figura 50.* Compás 5-6 Sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En esta guabina, no se encuentran semejanzas rítmicas claras con otras danzas, se podría intuir que en los compases 43, 44, y 53 coexisten el ritmo de la guabina con el del pasillo, por las características del movimiento rítmico de la voz del medio.

**7.3.3. Análisis rítmico Bambuco.** Danza escrita a compás de 6/8 y compás de 3/4, se exponen las dos maneras básicas de acompañamiento:



*Figura 51,* ritmo de Bambuco 6/8



Figura 52, ritmo de Bambuco  $3/4$

Estos dos ritmos están sujetos a pequeños cambios realizados a gusto del arreglista, intérprete o región en la que se toque.

El Bambuco de la *Suite N°2* está escrito a compás de 6/8, presenta algunas alteraciones rítmicas en los bajos, propias del bambuco:



Figura 53. Compás (7-8), (11-12) Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Los cambios rítmicos presentes en estos dos ejemplos son los más utilizados por el compositor, quien los emplea para contrastar, articular las frases y la forma musical. Asimismo, se identifica un elemento rítmico característico del pasillo fiestero, dicho elemento figura en los compases 14, 16, 30, 42, 50, respectivamente. Como ejemplo se expone el compás 30:

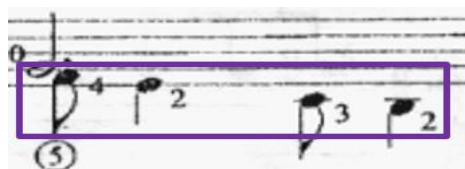


Figura 54. Compás 30 sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Este movimiento rítmico, es característico del bajo en el pasillo fiestero (ver figura 42).

**7.3.4. Análisis rítmico Porro.** El porro se escribe a compás partido o 2/2, su ritmo básico es el siguiente:



Figura 55, ritmo básico del Porro.

En la figuración rítmica de los bajos, los dos últimos tiempos de compás tienen articulación de *staccato*, esto es una aproximación al golpe del bombo en donde la primera blanca se ejecuta con un golpe abierto y las dos negras con un golpe cerrado o tapado.

En el Porro de la *Suite N°2*, el acompañamiento sonará permanentemente junto con la melodía, presentando en algunos casos variaciones de duración en el primero y tercer tiempo en la mayoría de los casos, como por ejemplo:



Figura 56. Compases 17-18. Sección B. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Este tipo de variaciones en el bajo aparecen en reiteradas oportunidades.

Por otra parte, del compás 42 al 46, se expone la única idea musical donde el acompañamiento no está presente:

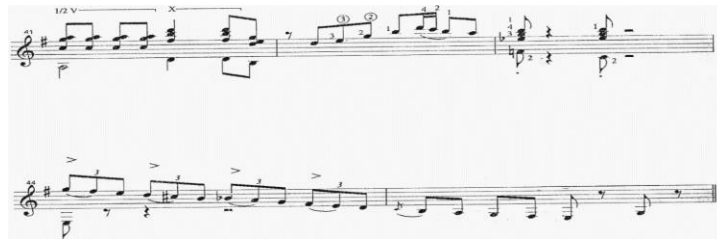


Figura 57. Compases del 42-46. Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

La razón de esto, es la función que tienen estos compases de articular las secciones, conduciendo a una reiteración del Tema principal.

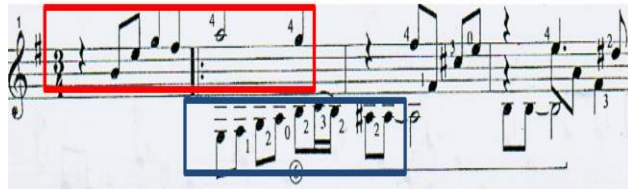
#### 7.4. Análisis melódico.

Antes de iniciar este apartado, se remite al lector al análisis melódico de la *Fantasia op.16* de Sor, donde se explica el registro de la guitarra y la nomenclatura a utilizar para nombrar las notas.

**7.4.1. Análisis melódico Pasillo (Margariteño).** Este pasillo tiene la característica de estar pensado desde el trio típico colombiano conformado por guitarra, tiple y bandola, esto permite escuchar durante su desarrollo tres planos sonoros: una voz cantante representando el papel de la Bandola, una voz de registro medio, realizando segundas voces, respuestas al canto y marcaciones del ritmo, representando al tiple y por último, una voz con registro grave (bajo), que hace el papel de la guitarra. La Guabina Viajera Y el Bambuco están pensados de la misma manera por el compositor, aunque esta relación es más marcada en el pasillo.

El Margariteño está escrito en tonalidad de Em–G. Del compás 43 al compás 76 la armadura de clave cambia a tonalidad de E–C#m, y posee tres secciones A, B, C y Coda.

La primera frase de la sección A, inicia en el segundo tiempo del primer compás con una melodía que asciende desde si1, de la segunda cuerda al aire, a sol2 para luego descender una 2- llegando a un Fa#2, luego, en el segundo compás, hay una 3- ascendente que llega un la2, para descender por grado conjunto al sol2, por su parte, la voz del bajo se contrapone a la de la melodía mostrando un componente polifónico:



*Figura 58.* Compás 1-4, sección A. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se puede apreciar el inicio acéfalo de la frase (notas del arco rojo), y posteriormente la línea melódica del bajo como contrapunto e hilo conductor hacia el desarrollo de este motivo rítmico-melódico (notas en el arco azul).

Las características melódicas evidenciadas en los compases del 1 al 4 se mantienen durante el desarrollo de la sección A, con algunas variantes:



*Figura 59.* Compases 5-8 Sección A. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Si se comparan las figuras 58 y 59, se encuentra que la idea musical presente en la segunda figura es una reiteración de la primera idea con algunas diferencias, se enumeran a continuación las diferencias encontradas:

- En el compás 1, el primer tiempo presenta un silencio de negra, en cambio en el compás 5, reiteración de la idea inicial, está escrito en el bajo un sonido, con ritmo de corchea-corchea-blanca.
- En el compás 2, el bajo hace un movimiento melódico como contrapunto de la melodía principal escrita en la soprano, mientras que en el compás 6, variante del compás 2, esto no sucede, ya que el bajo marca el ritmo de pasillo para que luego la melodía suene separada del bajo.
- En los compases 7 y 8 se expone la idea presentada inicialmente en los compases 3 y 4, esta vez con algunas variantes melódicas, y armónicas pero respetando la estructura del ritmo inicial.

La sección B, inicia en el compás 19 con dos sonidos repetitivos en la soprano, correspondientes a sol<sup>2</sup> y mi<sup>2</sup>, luego, se observan intervalos superiores a la 4 justa ascendentes y descendentes desarrollando la melodía hasta el compás 24, para que luego desde este punto descienda la melodía por grados conjuntos a partir del si<sup>2</sup>, hasta llegar al mi<sup>2</sup>. Luego, en el compás 27, se presenta un movimiento rítmico melódico visto en los compases 5-12 de la sección A (ver figura 59):

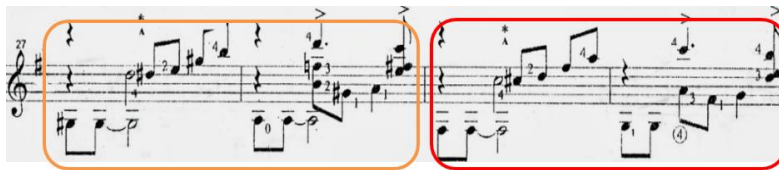


Figura 60. Compases 27-30. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

La sección C es la sección más extensa de este pasillo, con respecto a la melodía se observa que:

Hay grandes saltos en su conformación:

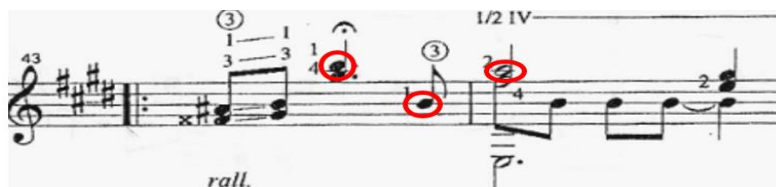


Figura 61. Compás 43-44 sección C. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En los compases 43-44, se resalta la línea melódica inicial de la sección C, el primer sonido y el segundo están a una distancia de 8va Justa descendente, si<sub>2</sub>-si<sub>1</sub>, seguido de una 7m ascendente.

La melodía recuerda constantemente al Tema principal expuesto en los primeros compases:



Figura 62. *Compases 3-4. Sección A. Pasillo. Compases 53-54. Sección C. Sección B. Pasillo. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.*

Los primeros dos compases, corresponden a la sección A, y los siguientes a la sección C. Existe semejanza entre ellos en todos los aspectos, básicamente el segundo (compases 53-54), es una reiteración del primero (compases 3-4), pero desde la tonalidad de E, en contraste con las primeras dos secciones anteriores, A-B escritas en Em.

Como aspecto general, se encuentra que la melodía tiene una producción compleja, ya que presenta saltos melódicos muy amplios, los cuales en algunos casos superan la 8va. Se identifica también, que la utilización del arpeggio es una herramienta constante en la elaboración melódica, por último, la presencia del contrapunto es un recurso a destacar en este pasillo.

**7.4.2. Análisis melódico Guabina viajera.** Escrita en tonalidad de E-C#m, con un cambio de armadura entre los compases 17-33 a Em-G, en el compás 34 retoma la armadura inicial hasta el final. Tiene tres secciones: A – B – C (en donde C tiene su propia forma, a – b), y Coda.

La sección A comprende los primeros 16 compases, el movimiento melódico se da por 2+, 2-, 3+ y 3- ascendentes y descendentes en su totalidad, en el bajo reside el ritmo de blanca–negra característico de esta danza, salvo algunas excepciones en las que cumple función de puente. Lo anterior se observa en la siguiente figura:



*Figura 63.* Compases 1-4 sección A. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Por otra parte, En el compás 17 hay una modulación a Em-G la cual finaliza en el compás 33, este es el inicio de la segunda sección llamada B, el movimiento melódico aquí se compone de 2+ y 2- en la mayor parte de los casos para el movimiento ascendente, y saltos de 4j, y 3ras para el movimiento descendente, además hay una voz intermedia entre el bajo y la soprano a intervalos de sexta acompañando a la melodía. Por su parte, el bajo tiene el mismo papel que en la sección anterior y el resto de la pieza:



*Figura 64.* Compases 17-20, sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

La última sección, inicia en el compás 34 y finaliza en el 70, esta se denomina sección C, la cual retoma la tonalidad de E. La sub sección “a” de C, inicia en el compás 34 y finaliza en el 53, aquí se retoma el carácter inicial de la pieza en todo sentido, el elemento rítmico-melódico es muy similar al de la sección A, y se mantiene durante toda su duración.



*Figura 65.* Compases 34-35. Sección C. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Igual que en las dos primeras secciones, hay una segunda voz que suena constantemente acompañando a la melodía, esta voz no se debe tratar como un acompañamiento sino como una voz independiente del canto, por ende es conveniente buscar un resultado que auditivamente resalte este elemento.

La sub sección b, inicia en el compás 54 y finaliza en el 70, se observa que melódicamente no hay cambios relevantes, ya que no se aleja de los contornos melódicos analizados y expuestos durante el desarrollo de análisis, los cambios relevantes presentes aquí son armónicos, el cambio más notable es el uso del acorde de C, en lugar del C#m característico de la tonalidad de E, obedeciendo al recurso armónico de bemolizar el sexto grado de la escala mayor, obteniendo como resultado la escala mayor armónica.

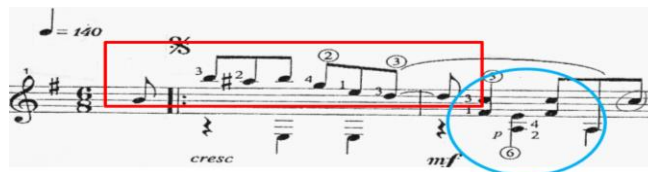


*Figura 66.* Compases 54-55. Sub sección b. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Para finalizar, la coda dura 2 compases, en ella aparece el acorde de C7, resolviendo sobre un Emaj7 9. La melodía hace mi2, sol2, fa#2 respectivamente.

**7.4.3. Análisis melódico Bambuco.** Tonalidad de EM–G, presenta un fraseo anacrúsico que inicia la sexta corchea del compás 6/8, posee tres secciones: A–B–C y Coda.

La sección A, Comprende desde el compás 1 con anacrusa hasta el compás 18, la melodía inicia en cada reiteración del motivo principal con los intervalos de 8va, 6+, 6-, ascendente respectivamente, seguido de un descenso por terceras y una segunda antes de llegar al acorde final de cada motivo, dicho acorde está escrito a ritmo de bambuco, y sirve de final y enlace con el desarrollo del Bambuco.



*Figura 67.* Compases 1-2 motivo principal. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Las notas resaltadas con rojo corresponden al motivo principal, las notas encerradas en azul son el acorde que articula cada parte de la frase.

De los compases 11 al 13 de la sección A; los compases 26 al 30 de la sección B; y compás 47 de la sección C, el bajo sobresale contraponiéndose a la melodía, esto articula las ideas musicales permitiendo que las secciones y subsecciones se desarrollen con carácter contrapuntístico:



*Figura 68.* Compases 11-13. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Las respuestas melódicas del bajo en los casos mencionados, generalmente inician por grados conjuntos ascendentes, terceras ascendentes, y finalmente un intervalo mayor a la 4ª descendente desde la nota más aguda, como se observa en los compases 11-12 (ver figura 68).

La Sección B, inicia en el compás 19 y finaliza en el 35, desde el compás 19 al 26 se encuentra la primera frase de la sección, donde el acompañamiento y la melodía se relacionan de forma similar a lo visto en los compases 3, 5, y 7 de la sección A, en ellos el acorde se utilizaba para finalizar e iniciar al mismo tiempo el motivo principal (ver figura 67). Para la sección B el acorde cumple función de acompañamiento mientras suena la melodía principal en la soprano.



Figura 69. Motivo rítmico-melódico compases 19-22. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Luego, del compás 26 al 35 hay una respuesta a la idea musical de los compases anteriores, en esta respuesta se identifican dos planos sonoros, el acompañamiento en el bajo y el canto en la soprano, de la siguiente manera:

Figura 70. Compases 25-34 Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En los compases del 25 al 30, se observa una melodía descendente en su mayoría, que abarca una 8va, de sol<sup>2</sup> a sol<sup>1</sup> natural (notas resaltadas en rojo), luego, el comportamiento melódico cambia, realizando un movimiento ascendente-descendente repetitivo del compás 31 al 35, en los compases 26 y 28, se observa al bajo articulando al canto (notas resaltadas en azul).

El final de frase se encuentra en el compás 34 casilla 1 (ver figura 70), con un mi natural en la voz soprano, acompañada con la figura rítmica de negra con puntillo, seguido de esto, la última nota, un si<sup>2</sup> en la soprano ubicada después del silencio de negra, es el inicio de la reiteración de la sección B y a su vez el inicio de la sección C.

La Sección C, ocupa los compases del 35 al 52, en esta sección el manejo de la armonía y ritmo, es similar a los compases del 19 al 25 de la sección B, con la diferencia de presentar una melodía contrastante, ya que se mueve por intervalos muy amplios abarcando saltos hasta de 9nas, lo cual es un elemento melódico nuevo que acompaña a una idea preexistente en la pieza:

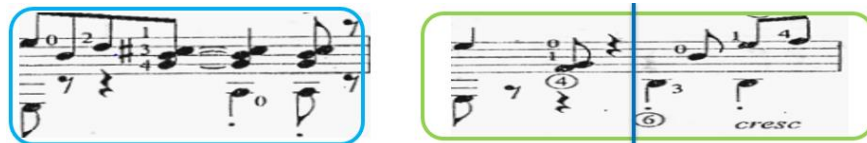


**7.4.4. Análisis melódico Porro.** Tiene cinco secciones, A – B – C – A'– D, y Coda, la primera, sección A, inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 16, posee 2 frases con 8 compases cada una, la primera frase inicia en el primer tiempo del compás 1:



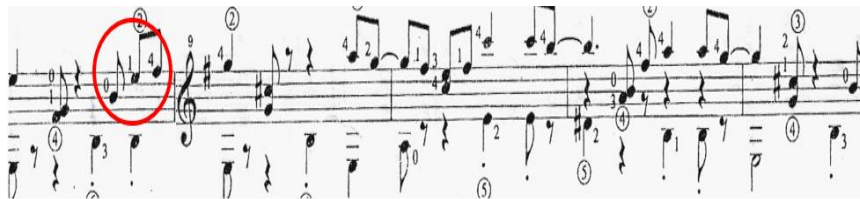
*Figura 72.* Compases 1-4 Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Hay dos planos sonoros bien definidos, el primero de ellos es la voz del bajo donde se marca constantemente el ritmo de porro (ver análisis rítmico), el segundo es la soprano, voz cantante que se mueve por intervalos superiores a la 2+ la mayoría del tiempo. Ejemplo de ello se observa en los dos primeros compases, donde se identifican los intervalos melódicos más amplios presentes en su elaboración: 4j descendente, 7dim ascendente, 6- descendente/ascendente, 3+ ascendente respectivamente (ver notas resaltadas en rojo, figura 72), todos saltos melódicos superiores a la 2+. Esto genera cambios constantes de registro mostrando versatilidad en su desarrollo. Luego, en los siguientes 4 compases se repite lo mismo de los primeros 4 pero con una pequeña variante en el compás 8, el cual sirve de punto de articulación para conectar con la segunda frase:



*Figura 73.* Compases 4 y 8 Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

El compás 8 es la reiteración del compás 4. La melodía en el compás 4 tiene los siguientes sonidos: mi<sup>2</sup>, si<sup>1</sup>, re<sup>2</sup>, do<sup>#2</sup> (compás resaltado en azul), esta melodía tiene carácter de continuidad. Por otra parte, en el compás 8 se articula la melodía, siendo los dos primeros tiempos del compás el final de frase, y los siguientes el inicio de la segunda frase, (compás resaltado en verde).



*Figura 74.* Compases 8-12. Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

La segunda frase es anacrúsica, inicia en la segunda corchea del tercer tiempo del compás (notas resaltadas en rojo), está compuesta por intervalos más pequeños en comparación con la primera frase. A pesar de esto, logra conservar su esencia, ya que no abandona la idea de implementar saltos melódicos cortos seguidos de saltos amplios para la elaboración melódica, esto se repite nuevamente y finaliza la primera sección.

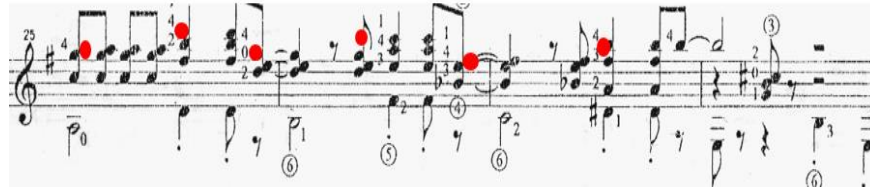
La Sección B, inicia en los dos últimos tiempos del compás 16 y finaliza en el 24, tiene una estructura similar a la sección A, en cuanto a que expone una idea musical de cuatro compases e inmediatamente la afirma a manera de eco:

Figura 75. Compases 17-24. Sección B. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se resaltan las dos frases de la sección, la primera en rojo del compás 17 al 20, (falta el inicio de frase ubicado en los dos últimos tiempos compás 16) y la segunda resaltada en azul, del 20 al 24. Los dos últimos tiempos del compás 16, son una copia exacta de los dos últimos del compás 20 presentes en la figura.

El movimiento melódico se vuelve más prudente en cuanto al registro utilizado durante su desarrollo, ya que la mayor parte del tiempo se utilizan intervalos menores a la 4ª en su elaboración. Por otra parte, en el segundo tiempo del compás 24 (notas resaltadas en verde), se presentan los únicos armónicos escritos en este porro.

La Sección C, abarca los compases 25 al 45, se puede observar que surge una propuesta musical diferente en cuanto a la organización de los materiales. Esta nueva propuesta consiste en que la armonía y la melodía suenan al mismo tiempo durante casi la totalidad de la sección, esto se da por medio de acordes de los cuales hay que resaltar el sonido más agudo correspondiente a la melodía (notas resaltadas en rojo):



*Figura 76.* Compases 25-28 Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

El movimiento de la melodía presenta otro cambio, este consiste en que durante la totalidad de la sección, la melodía se mueve por intervalos de 4j-5j ascendentes y descendentes repetidamente para luego finalizar con dos compases en los cuales hay una escala descendente en tresillos de corcheas y corcheas respectivamente, las cuales recorren una distancia de 2 octavas entorno el sonido de sol natural:



*Figura 77.* Compases 44-45. Sección C. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Esta escala, sirve de final de sección y conector con la siguiente sección.

Por otra parte, la Sección A' abarca los compases del 46 al 61, los primeros 8 compases de la sección A', es decir del compás 46 al 53 son una reiteración de los primeros 8 compases de la sección A, con una diferencia en el compás 53 en donde se enlaza la primera parte de la sección A' con su segunda parte (notas resaltadas en rojo):



*Figura 78.* Compases 53-55. Sección A'. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Del compás 54 con anacrusa al 61, hay 8 compases en los cuales la melodía es constante y repetitiva, descendiendo siempre con 2- y ascendiendo por tritonos para luego repetir la acción, esto con los sonidos: mi<sub>2</sub>-re#<sub>2</sub> descendiendo, sol<sub>2</sub>-fa#<sub>2</sub> ascendiendo.

Por su parte, la *Sección D* comprende los del 62 al 94, esta sección presenta dos ideas musicales. La primera, inicia en el compás 62 y finaliza en el compás 69, presentando un manejo de la relación melódica - armónica similar a la sección C:



*Figura 79.* Compases 62-63. Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se observa la melodía sonando al mismo tiempo con el acompañamiento, esta característica inicialmente surge en la sección C (ver figura 76). Por otra parte, se elabora la melodía desde un sonido en particular, de la siguiente manera: para los compases 62-63 la melodía está en el sonido re<sub>2</sub>, para los compases 64-65 la melodía en mi<sub>2</sub>, y 66-67 fa #<sub>2</sub>, en los compases 68-69 se

articula la sección, ya que finaliza el motivo rítmico–melódico iniciado en el compás 62, e inicia la segunda parte de la sección D.

Del compás 70 con anacrusa al compás 77, se expone la segunda idea musical de la sección, en ella hay una representación de la sección A, ya que se muestran dos planos sonoros bien diferenciados bajo-canto, la melodía se caracteriza por tener grandes intervalos en su elaboración y un registro amplio (estas son también características generales de la sección A):



*Figura 80.* Compases 69-73. Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se observa un fraseo anacrúsico, en donde el uso del bajo se mantiene marcando el ritmo de Porro como en las secciones anteriores. Además, la melodía no se mueve únicamente por 3ras y 2das, sino que en ella se implementan saltos superiores o iguales a la 4j. Luego, del compás 78 al 93, hay una reiteración de las dos ideas musicales de la sección D.

La Coda ocupa los dos últimos compases, melódicamente presenta el salto más extenso de la pieza el cual es de una 11ava ascendente (notas resaltadas en verde), a su vez, presenta la nota más aguda, la cual es un fa#3:

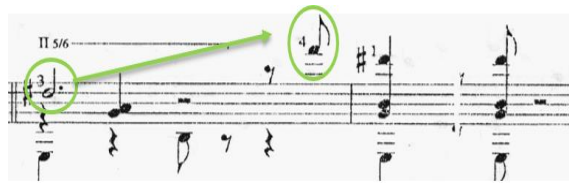


Figura 81. Compases 94-95. Coda. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n°

2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

### 7.5. Análisis armónico

El análisis armónico se presenta resumido en tablas independientes para cada movimiento y respectiva Coda de la *Suite colombiana n. °2*, en donde se presenta cada sección, compás y el acorde que se identifica.

#### 7.5.1. Análisis armónico Margariteño (Pasillo)

Tabla 4.

Análisis Armónico, Margariteño (Pasillo)

<i>I PASILLO</i>					
<i>Compás</i>	<i>A</i>	<i>Compás</i>	<i>B</i>	<i>Compás</i>	<i>C</i>
1	Em	19	G-Gdim	43	B7
2	Em	20	D-C/A	44	E
3	F#7	21	D7	45	D#dim/C
4	B7	22	C-G13/D	46	G#7-C#m
5	Am	23	F#semi-C/E	47	F#m/A
6	B9	24	B7-F#semi	48	G#m
7	B9	25	C7-B7	49	Gm13
8	Em-F#dim- Em6	26	Em	50	F#m-B7/D#
9	F#semi/A	27	G#dim	51	C7-C#7-E#dim
10	Em	28	Bsemi-Am13	52	G#dim-F#m
11	Ddim(G#= Ab)	29	F#semi	53	F#7
12	Bdim- Am13	30	G13	54	B7
13	Fmaj7- F7	31	C7-Em	55	F#m

Continuación Tabla 4					
<b>14</b>	Em	<b>32</b>	Am7	<b>56</b>	B-C#m7- C#dim=Bdim
<b>15</b>	C7	<b>33</b>	B7	<b>57</b>	B-D#5b
<b>16</b>	Em	<b>34</b>	Em-F#semi- Em13	<b>58</b>	E
<b>17</b>	Em	<b>35</b>	G#dim	<b>59</b>	B7
<b>18</b>	Em	<b>36</b>	Bsemi-Am13	<b>60</b>	E
		<b>37</b>	F#semi	<b>61</b>	D#dim/C
		<b>38</b>	G13	<b>62</b>	G#7-C#m
		<b>39</b>	F#semi	<b>63</b>	F#m/A
		<b>40</b>	Em	<b>64</b>	G#m7
		<b>41</b>	Edim-D#dim	<b>65</b>	E
		<b>42</b>	Em	<b>66</b>	G#m9/A-A13
				<b>67</b>	E
				<b>68</b>	Amaj7
				<b>69</b>	D
				<b>70</b>	G#m7
				<b>71</b>	Bbaum13-C#m
				<b>72</b>	F#m
				<b>73</b>	B7
				<b>74</b>	E
				<b>75</b>	E
				<b>76</b>	Em

*Tabla 5.*  
*Análisis Armónico, Coda, Margariteño (Pasillo)*

<b>CODA</b>	
<b>Compás</b>	<b>CODA</b>
<b>78</b>	C7
<b>79</b>	E

### 7.5.2. Análisis Armónico Guabina Viajera

Tabla 6.

Análisis Armónico, Guabina Viajera

#### II GUABINA

<i>Compás</i>	<i>A</i>	<i>Compás</i>	<i>B</i>	<i>Compás</i>	<i>C</i>	<i>Compás</i>	<i>D</i>
<b>1</b>	E	<b>17</b>	G	<b>34</b>	Emaj7-9	<b>54</b>	C
<b>2</b>	G#m	<b>18</b>	D7/F#- F#dim	<b>35</b>	Emaj7- 11/B	<b>55</b>	C
<b>3</b>	A- B7/F#	<b>19</b>	C7/E- Edim	<b>36</b>	B9/A	<b>56</b>	F#semi/ A-C7/G
<b>4</b>	E- C#di m	<b>20</b>	B7	<b>37</b>	Amaj7/E	<b>57</b>	E9- C#m7
<b>5</b>	B7-A	<b>21</b>	G	<b>38</b>	G#m- Gm(+7)	<b>58</b>	F#m(11) -G#m9/B
<b>6</b>	E-E9- C#m	<b>22</b>	D7	<b>39</b>	F#m7- B7/F#	<b>59</b>	C#m9- G7
<b>7</b>	F#7	<b>23</b>	C7/E	<b>40</b>	B9	<b>60</b>	F#dim- F7(#9)
<b>8</b>	B7	<b>24</b>	B7	<b>41</b>	A-E	<b>61</b>	Emaj7- 11
<b>9</b>	E	<b>25</b>	Em	<b>42</b>	Emaj7-9	<b>62</b>	C
<b>10</b>	G#m	<b>26</b>	D	<b>43</b>	Emaj7- 11/B	<b>63</b>	C
<b>11</b>	A- B7/F#	<b>27</b>	D	<b>44</b>	B9	<b>64</b>	F#semi/ A-C7/E
<b>12</b>	E- C#di m	<b>28</b>	Em	<b>45</b>	Amaj7/E	<b>65</b>	Emaj7(9)
<b>13</b>	B7-A	<b>29</b>	Em	<b>46</b>	D#semi- D#7/A(G= F# #)	<b>66</b>	B7-A
<b>14</b>	E-E9- C#m	<b>30</b>	D	<b>47</b>	G#7(11)	<b>67</b>	E-C#m7
<b>15</b>	F#7	<b>31</b>	D	<b>48</b>	B#dim- E9(+5)/G#	<b>68</b>	B7
<b>16</b>	B7	<b>32</b>	E9	<b>49</b>	E#m7(13)	<b>69</b>	E
		<b>33</b>	E9	<b>50</b>	C#m7	<b>70</b>	E
				<b>51</b>	F#7(11)		
				<b>52</b>	F#7(11)		
				<b>53</b>	B9		

Tabla 7.  
Análisis Armónico, Coda, Guabina Viajera

**CODA**

<b>Compás</b>	<b>CODA</b>
<b>71</b>	E9-C7
<b>72</b>	Emaj7(9)

**7.5.3. Análisis Armónico Bambuco**

Tabla 8.  
Análisis Armónico, Bambuco

**III BAMBUCO**

<b>Compás</b>	<b>A</b>	<b>Compás</b>	<b>B</b>	<b>Compás</b>	<b>C</b>
<b>1</b>	Inicio anacrucico de la melodía	<b>19</b>	Em	<b>36</b>	E7/G# 9b
<b>2</b>	Em7	<b>20</b>	F#semidim11	<b>37</b>	A7
<b>3</b>	F#semidim	<b>21</b>	B7	<b>38</b>	D7/F#9b
<b>4</b>	D7	<b>22</b>	Em	<b>39</b>	G
<b>5</b>	Em7/G	<b>23</b>	Am7	<b>40</b>	F#semidim/A
<b>6</b>	Cmaj7/E	<b>24</b>	Em	<b>41</b>	Em
<b>7</b>	F#7	<b>25</b>	F#-B7	<b>42</b>	F#7
<b>8</b>	F#7	<b>26</b>	E	<b>43</b>	B7/D#
<b>9</b>	B7	<b>27</b>	F7-Fmaj7- D#dim	<b>44</b>	E7/G# 9b
<b>10</b>	Em7	<b>28</b>	Em	<b>45</b>	A7
<b>11</b>	Am7	<b>29</b>	C7-B7	<b>46</b>	D7/F#9b
<b>12</b>	F#dim-D7	<b>30</b>	Em	<b>47</b>	G
<b>13</b>	G	<b>31</b>	Am7	<b>48</b>	F7
<b>14</b>	F#semidim	<b>32</b>	G7	<b>49</b>	Em
<b>15</b>	Em	<b>33</b>	B7	<b>50</b>	B7
<b>16</b>	Edim-B7	<b>34</b>	Em	<b>51</b>	Em
<b>17</b>	Em	<b>35</b>	Em	<b>52</b>	Em
<b>18</b>	Em				

Tabla 9.  
Análisis Armónico, Coda, Bambuco

**CODA**

Compás	CODA
53	Em-Cm(+7-11)
54	Em(+7-9)

**7.5.4. Análisis Armónico Porro.**

Tabla 10.  
Análisis Armónico, Porro

**IV PORRO**

Compás	A	Compás	B	Compás	C	Compás	A''	Comp	D
1	F#semi-B9	<b>Segunda mitad del 16</b>	Em	25	Am7-D7	46	F#semi-B9	62	Am7-11
2	Em	17	Am13-B9/C	26	G13/B F#semi	47	Em	63	Gmaj7
3	C7-B7	18	Em7	27	C7-B7/D#	48	C7-B7	64	Cmaj7-9
4	Em7-Eaum 13-11	19	B9/F#	28	Em13#	49	Em7-Eaum13-11	65	C
5	F#semi-B7	20	Em	29	Am7-D7	50	F#semi-B7	66	C#m7-11
6	Em	21	Am13-B9/C	30	G13/B F#semi	51	Em	67	F#7
7	C7-B7	22	Em7	31	C7-B7/D#	52	C7-B7	68	F#7-13
8	Em9	23	B7-Em add2/B	32	Em13#-A9	53	Em9	69	B7
9	Em13	24	Em	33	Am7-D7	54	Em(+7-11)	70	Am
10	Am13			34	G13/B F#semi	55	C#dim11/E	71	Cmaj7(#9)/E

Continuación Tabla 10

<b>11</b>	B7	<b>35</b>	C7- B7/D#	<b>56</b>	Em+7-13	<b>72</b>	B7
<b>12</b>	Em11	<b>36</b>	Em13#	<b>57</b>	C#dim11/ E	<b>73</b>	Em
<b>13</b>	Em13	<b>37</b>	Am7- D7	<b>58</b>	Em(+7- 11)	<b>74</b>	Am
<b>14</b>	Am13	<b>38</b>	G13/B F#semi	<b>59</b>	C#dim11/ E	<b>75</b>	Cmaj7/ E(#9)
<b>15</b>	B7	<b>39</b>	C7- B7/D#	<b>60</b>	Em(+7-11)	<b>76</b>	B7
<b>16</b>	Em	<b>40</b>	Em13# -A9	<b>61</b>	C#dim11/ E	<b>77</b>	Em7
		<b>41</b>	Am7- Bm- E/Bm			<b>78</b>	Am7- 11
		<b>42</b>	Em			<b>79</b>	Gmaj7
		<b>43</b>	Cm(+7 -11)			<b>80</b>	Cmaj7- 9
		<b>44</b>	Em			<b>81</b>	C
		<b>45</b>	Em			<b>82</b>	C#m7- 11
						<b>83</b>	F#7
						<b>84</b>	F#7-B7
						<b>85</b>	B7
						<b>86</b>	Am
						<b>87</b>	Cmaj7( #9)/E
						<b>88</b>	B7
						<b>89</b>	Em
						<b>90</b>	Am
						<b>91</b>	Cma7( #9)/E
						<b>92</b>	B7
						<b>93</b>	E (#13)

*Tabla 11.*  
*Análisis Armónico, Coda, Porro*

<i>CODA</i>	
<i>Compás</i>	<i>CODA</i>
<b>94</b>	Em(+7-11)
<b>95</b>	Em (+7)

## 8. Guía de herramientas de estudio

Esta guía de herramientas de estudio es producto del análisis realizado en el presente documento y del resultado académico, musical e instrumental adquirido por el autor en su proceso de formación. Vale resaltar que la guía de herramientas de estudio contempla el tratamiento de la melodía, los reguladores, el ritmo, la importancia de la mano derecha y algunos otros elementos técnicos y musicales de gran dificultad que surgieron durante el proceso de desarrollo del proyecto.

### 8.1. Fantasía n. °5 op. 16

**8.1.1. Melodía.** Hay que destacar que el fraseo en la *Fantasía n. ° 5 op. 16* es anacrúsico, este tipo de fraseo fue muy común en las composiciones de la época para guitarra. Por consiguiente, es necesario referirse al modo galante (elegante) o rococó debido a que enmarca históricamente la vida y obra de Fernando Sor (1778-1839), haciéndose necesario referirse a él. Este periodo de la historia se da entre el final del Barroco y principios del Clasicismo, cuando la música se

caracteriza por su elegancia melódica y tener una estructura liviana, era música destinada al entretenimiento burgués (2008, Jaramillo, p.118).

La melodía de la *Fantasia n. °5 opus 16* es delicada y cantáble, esto sugiere utilizar la mayoría del tiempo articulaciones suaves como el *legato*, acompañado de dinámicas y cambios de timbre sutiles. En vista de que la fantasía es un Tema con Variaciones se aconseja que al realizar algún tipo de cambio drástico en las articulaciones, timbre o en el *tempo*, se utilicen dentro de una misma variación, esto contribuirá a la articulación de la forma y entendimiento general de la obra.

**8.1.2. Reguladores.** La edición propuesta para el montaje de la fantasía es el facsímil, ya que se considera que esta es la que más se acerca al manuscrito del compositor. Se hace esta aclaración, porque el facsímil no tiene mayores indicaciones de intensidad de volumen o articulaciones. Además, se aconseja no cerrarse a una sola edición, pero sí elegir una, ya sea el facsímil u otra, y desde allí, realizar comparaciones e implementar las ideas identificadas que se consideren convenientes. Las ediciones generalmente son hechas por personas que han centrado su estudio en las músicas que editan, así que sus propuestas y puntos de vista pueden contribuir a la propia interpretación.

En particular, los reguladores propuestos en el facsímil de la Fantasía son *forte*, *fortísimo*, *piano*, *fp*, estos figuran solo en la Introducción y Coda. No se encuentra ninguna indicación de *crescendo* o *decrescendo*. Para el estudio de los reguladores se aconseja iniciar con un sonido a intensidad media *mf*. De allí en adelante, probar con diferentes ataques de mano derecha buscando sonidos más y menos potentes, teniendo conciencia de la fuerza que se requiere para producir cada uno. También, el ejercicio de permitir que otros escuchen el trabajo propio y

escucharse a sí mismo críticamente contribuye al dominio del uso de los reguladores, esto facilita la comprensión de la direccionalidad de las frases.

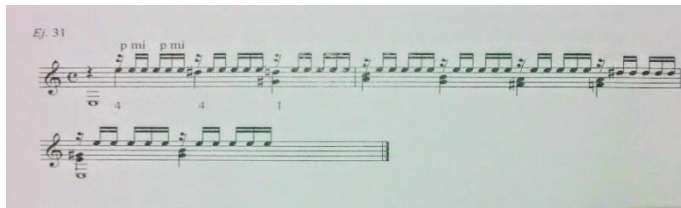
**8.1.3. Ritmo.** La Fantasía está escrita a compás de 6/8, se recomienda pensarla a 2, es decir, pensar en la unidad de tiempo real del compás que es la negra con puntillo y no la corchea que es como inicialmente se tiende a concebir, esto permitirá entender el discurso sonoro. Una herramienta que ayuda a acercarse a este objetivo, es relacionar la frases con el canto, cabe recordar que esta Fantasía se basa en el aria de Paisiello, por lo cual viene de una pieza vocal, por ende hay que buscar un resultado sonoro similar a una soprano cantando.

**8.1.4. Importancia de la mano derecha.** Fernando Sor, en *Método para guitarra*, expone su forma de digitar la mano derecha y las razones para hacerlo. De la misma manera, sugiere a las personas interesadas en tocar su música digitar esta mano con pulgar, índice, medio, aislando el uso del dedo anular a la realización de acordes de cuatro notas o más (2007, Baranzano y Barceló, p.25).

- *Digitación Variación VII.* La Variación VII está estructurada a ritmo de tresillos en los cuales la primera semicorchea de cada uno, generalmente, expone un intervalo armónico correspondiente a la melodía, dejando al resto del tresillo como notas repetidas con la función de adornar y unir la música:



En el apartado “Empleo de los dedos de la mano derecha” (2007), Fernando Sor expone su forma de digitar este tipo de estructuras rítmicas:



*Figura 83.* Ejemplo 31. Adaptado de Método para guitarra, de Fernando Sor, traducción de Baranzano y Barceló, Portugal - Laberinto: 2007

Aunque no estaba previsto en la idea inicial para estructurar la guía de herramientas, es necesario considerar algunas de las dificultades que se presentan en la digitación de la mano izquierda y que requieren una atención particular: aperturas de mano izquierda, grupetos y traslados.

**8.1.5. Aperturas de acordes (mano izquierda).** Las aperturas de mano izquierda en la fantasía, exigen un esfuerzo físico especial para su realización. La razón reside en la longitud que se precisa para lograrlas, esto se debe a que las guitarras utilizadas por Fernando Sor poseían una construcción más pequeña que la guitarra actual.

A continuación, se explica la manera de resolver las aperturas tomando como ejemplo el siguiente pasaje:



Figura 84. Compás 1-2 Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Estos son los tres primeros acordes de la Introducción: C, C/E, F. Para el primer acorde no hay que realizar una apertura significativamente grande, el problema está en el segundo y tercer acorde (ver figura 84), en las dos oportunidades el esfuerzo más grande reside en el dedo meñique. Ahora, se expone cada caso por separado:

El segundo acorde es un C en primera inversión, se plantea la siguiente digitación (números encerrados en círculo, corresponden a la cuerda, números sueltos corresponden al dedo de la mano izquierda):



Figura 85. Compás 1, Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

En ella se propone hacer el mi grave con la sexta cuerda al aire para el cual no hay otra opción de digitar. Y el sol con la tercera cuerda al aire, esta digitación tiene dos apertura en la mano izquierda, la primera está en los dedos 1 – 3 quienes están haciendo las notas mi –do en quinta y cuarta cuerda respectivamente, lo que exige una apertura de tres posiciones entre ellos, la siguiente apertura reside entre los dedos 3 – 4 de dos posiciones.

La herramienta propuesta aquí, consiste en el movimiento reflexivo de los dedos y la relajación del aparato motor al realizar el movimiento, para esto se propone desglosar las dificultades técnicas, que en este caso son las dos aperturas a realizar: dedos 1 - 3, dedos 3 - 4, estudiando estas dos dificultades por separado, es decir, primero la apertura 1 - 3, luego la apertura 3 - 4 observando el movimiento de cada dedo y buscando la sensación de descanso.



*Figura 86.* Compás 2 Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Para el tercer acorde se aconseja la digitación de la figura 86, la cual tiene dos aperturas, 1 - 3 y 2 - 4. Se sugiere trabajar con prudencia este acorde, ya que la apertura general es de 5 posiciones, sumado a estar en la primera posición de la guitarra, donde los espacios son más amplios (ver figura 85). Además de esto, la cejilla le suma dificultad a la realización de este acorde. Por consiguiente, se propone un movimiento reflexivo de los dedos y la relajación del aparato motor al realizar el movimiento, acompañado del descanso adecuado, ya que es un acorde que tensiona la mano izquierda, y el cuerpo en general, lo cual perjudica y dificulta el entendimiento del discurso sonoro.

**8.1.6. Grupetos.** Implica los adornos a realizar ligando notas con uno o dos ataques de la mano derecha:



*Figura 87.* Compás 6, Introducción. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

El grupeto escrito aquí, corresponde a un trececillo, para entender la figura rítmica se aconseja articular las notas cada 4 fusas, para las primeras 8 notas del adorno, y entender las últimas 5 notas como un quintillo de fusas, como lo muestra la figura 87.

Entonces, se propone una digitación entre la primera y la segunda cuerda de la guitarra, partiendo del séptimo espacio del diapasón. Las primeras 5 notas se realizan con la combinación de los dedos 1 – 3 – 4 de la mano izquierda en primera cuerda, las 7 notas siguientes se realizan en la segunda cuerda, y la última nota en la primera cuerda al aire.

La herramienta propuesta para el estudio de este tipo de adornos, consiste en ubicar la mayor dificultad en el pasaje, por lo general reside en el dedo 4 de la mano izquierda para estos casos, ya que dicho dedo carece de fuerza, por esto, conviene vigilar cómo llega el dedo al diapasón y qué tanta fuerza es necesaria para que la nota suene. Estos puntos son fundamentales para la resolución del pasaje. Es importante, practicar el movimiento lentamente hasta interiorizarlo sin perder la concentración.

### **8.1.7. Traslados.** Traslados longitudinales de la mano izquierda.

Los cambios de posición de la mano con respecto al mástil de la guitarra se consideran traslados, existen traslados longitudinales, que consisten en el traslado de los dedos en el diapasón conforme

están dispuestas las cuerdas, y los traslados transversales, donde se realiza el movimiento en dirección a la conformación de las barras del diapasón (1979, Carlevaro).

Los traslados en esta fantasía son numerosos y en muchas ocasiones amplios. En el caso de los traslados longitudinales se presentan abarcando hasta de ocho posiciones en el diapasón. En particular, uno de los traslados más recurrentes y complejos, se encuentra en el compás 18 del Tema, es un traslado longitudinal:



*Figura 88.* Compás 18, Tema. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

El traslado consiste en realizar un cambio de primera a séptima posición con el dedo 4 de la mano izquierda a ritmo de semicorchea. Para solucionar este traslado, se aconseja ayudarse del brazo izquierdo, es decir, buscar que la carga muscular no se delegue en su totalidad al dedo 4, sino que el movimiento surja desde el brazo. Esto permite realizar el traslado con menor tensión, ya que la carga muscular reside no solo en el dedo 4 de la mano izquierda sino también en el brazo, antebrazo, muñeca y dedos.

En la variación V aparece nuevamente el mismo traslado con la diferencia de estar escrito en intervalos armónicos de 6-, 6 + respectivamente:



*Figura 89.* Compás 18, Variación V. Adaptado de Fantasía n.º 5 op.16 de Fernando Sor. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Se aconseja para la realización de este y los demás traslados buscar la unidad muscular, distribuyendo la fuerza en todo el aparato motor, además, el estudio lento, repetitivo y con pausas permite dominar el pasaje con mayor rapidez y mínimo esfuerzo.

En cuanto a la Variación VIII está escrita en su totalidad para la mano izquierda sola, en su realización se requiere tener estudio previo de ligados descendentes, ligados ascendentes y traslados, se han planteado ya las herramienta claves para la ejecución optima y sin mayor esfuerzo de los elemento técnicos requeridos de mano izquierda para la variación VIII.

Se retoman los consejos planteados anteriormente para educar la mano izquierda en el tema de los ligados y traslados:

- Realizar un movimiento reflexivo de los dedos.
- Relajación del aparato motor al realizar el movimiento.
- Ubicar la mayor dificultad, que por lo general en la realización de ligados, reside en el dedo 4 de la mano izquierda, por esto, es necesario vigilar cómo llega el dedo al diapasón y qué tanta fuerza es necesaria para que la nota suene.
- En los traslados, se aconseja ayudarse del brazo izquierdo, es decir, buscar que la carga muscular no se delegue en su totalidad al dedo 4, sino que el movimiento surja desde el brazo, esto permite realizar el traslado con menor tensión.

- El estudio lento, repetitivo y con pausas permite dominar el pasaje con mayor rapidez y con un mínimo esfuerzo.

**8.1.8. Indicadores de expresión.** En el facsímil figuran pocas indicaciones de expresión, la indicación más cercana se encuentra al inicio de la Variación IV, “lento y a piacere”, la cual precisa de utilizar un *tempo* lento en comparación con el *tempo* 1, y ser libre en cuanto al fraseo en general.

## **8.2. Suite Colombiana n. °2**

**8.2.1. Melodía.** Cada movimiento de la suite tiene características melódicas propias a nivel general.

En *El Margariteño*, el movimiento melódico se caracteriza por tener grandes saltos, lo cual conlleva a realizar traslados longitudinales de gran extensión. Para estos traslados se recomienda seguir el consejo propuesto para los traslados de la mano izquierda trabajados en la Fantasía (ver traslados de mano izquierda, de la guía de herramientas, Fantasía).

En lo musical se aconseja resaltar los cambios de dinámica y timbre propuestos en la partitura, ya que esta fue revisada por el compositor, quien expone claramente las indicaciones necesarias. Por otra parte, existe un disco llamado *Montaña plays Montaña*, donde el compositor interpreta entre otras, la *Suite colombiana n. ° 2*, esto puede acercar al interesado a una interpretación más acorde a la visión del compositor.

*La Guabina Viajera* posee en general una melodía compuesta por intervalos menores a la 4J, por esto, las ideas musicales se presentan en su mayoría por grados conjuntos. Se aconseja vigilar el *legato* en el canto, además de resaltar los pasajes de carácter polifónico.

*El Bambuco* retoma la idea de una melodía compuesta por intervalos amplios presente en el pasillo (ver traslados de mano izquierda, de la guía de herramientas, Fantasía). Se debe estudiar

lento de cada pasaje buscando mayor precisión en los traslados, dado que llegar mal a la nota luego de un traslado es un error evidente, ya que por lo general un traslado de gran longitud se utiliza para cambiar el registro melódico.

Por otra parte, el Bambuco tiene una melodía anacrúsica, de carácter nostálgico, triste y muy expresivo, por este motivo, se aconseja ver las ideas expuestas en el apartado enfocado en las indicaciones de expresión de la *Suite colombiana n. °2*.

*El Porro* presenta una melodía similar a la del Bambuco, en cuanto a que en su estructura melódica predominan los intervalos superiores a la 4ª, por esta razón los traslados de mano izquierda son frecuentes (ver traslados de mano izquierda, de la guía de herramientas, Fantasía).

En cuanto a lo musical, la melodía tiene un carácter marcado, rítmico y con mucha fuerza. Estas características se deben destacar siguiendo las indicaciones de cambio de timbre de la partitura, sin temor a proponer un manejo diferente de las mismas en las repeticiones. Por otra parte, prestarle particular atención a la voz del bajo es fundamental para una interpretación acorde al estilo.

**8.2.2. Reguladores.** En el caso de la Suite están marcados claramente y su uso es frecuente. La recomendación inicial sería algo similar al uso de los reguladores en todo tipo de música. La mano derecha tiene un papel importante para dominarlos, así al delimitar un ataque general que puede ser un *mf* y experimentar la manera de cómo llega el dedo a la cuerda, con qué velocidad y qué tanta profundidad se le da al ataque, se obtendrán diferentes volúmenes en el sonido.

**8.2.3. Ritmo.** Cada movimiento de la suite tiene características rítmicas propias a nivel general.

*El Margariteño* es un pasillo fiestero (ver análisis rítmico del margariteño), para entender esta danza, hay que buscar que la marcación de los bajos sea clara, ya que es fundamental en la música folclórica que el ritmo este entendido y bien ejecutado. Una buena técnica de mano derecha contribuye a este objetivo. Por esto, se recomienda *El cuaderno N° 2* de la serie didáctica para guitarra de Abel Carlevaro, donde se trabaja la técnica de la mano derecha con la realización del arpegio de D#dim, para el cual se proponen variantes rítmicas resaltando cada dedo de la mano a voluntad. El estudio de estas fórmulas permite mejorar el ataque del pulgar y la mano derecha en general. Esto se debe tener en cuenta para todas las danzas de la suite y la técnica en general.

*La Guabina Viajera* está escrita a compás de  $\frac{3}{4}$ , la marcación rítmica en los bajos de blanca–negra debe ser clara, haciéndose necesaria la independencia del ataque del dedo pulgar (ver apartado del ritmo, guía de herramientas, *El Margariteño*).

*El Bambuco* de la suite está escrito a  $\frac{6}{8}$ , se recomienda pensar en la unidad de tiempo real del compás, la negra con puntillo en lugar de la corchea. Esta es la manera que comúnmente se utiliza para la interpretación de bambucos escrito a  $\frac{6}{8}$ . Una herramienta para lograr esto, es escuchar bambucos cantados, tríos típicos colombianos, tocar bambucos acompañando cantantes, eso permite entender el ritmo y brinda seguridad a interpretarlos.

*El Porro* está escrito a compás partido, es vital para que el “Porro suene a Porro”, resaltar claramente el movimiento de los bajos, esta es la única danza que precisa de articular con el uso de estacatos el bajo (ver análisis rítmico del Porro), el cual tiene el papel del Bombo en la papayera (agrupación musical que tiene como instrumentos base, el trombón, la trompeta, el bombardino, platillos, redoblante y Bombo), que por lo general toca porros.

**8.2.4. La importancia de la mano derecha.** El pulgar tiene un papel muy importante al tocar música folclórica Colombiana para guitarra sola, ya que habitualmente con él se marcan los bajos característicos de cada danza, estos deben sonar claramente, de lo contrario se pierde gran parte de la naturaleza de la danza.

En el caso específico de la música de Gentil Montaña, el bajo realiza también contra cantos en diversas oportunidades, por ejemplo:



*Figura 90.* Compas 1, Pasillo El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Estos contra cantos pueden constituirse en problemas, si no se tiene el trabajo previo del dedo pulgar para resaltarlos, para esto, se recomienda identificar los pasajes que presentan esta característica como en el caso actual. Luego, estudiar las voces por separado con el fin de interiorizarlas y entenderlas como melodías diferentes la una de la otra. Después de esto, tocarlas juntas prestándole atención primero a una de las voces buscando claridad. Finalmente, repetir el ejercicio destacando la segunda voz, con esto se alcanzará el objetivo sonoro deseado. En el transcurso de la Suite se presentan casos como este, la recomendación inicial es siempre la misma para el estudio de los pasajes de carácter polifónico.

**8.2.5. Traslados de mano izquierda.** En el Margariteño, el Bambuco y el Porro, el movimiento melódico se caracteriza por tener grandes saltos, lo cual conlleva a realizar traslados longitudinales de gran extensión, y aperturas considerables, para estos, se recomienda

seguir los consejos propuestos para los traslados y aperturas de la mano izquierda trabajados en la Fantasía (ver traslados de mano izquierda, de la guía de herramientas, Fantasía). Los traslados se deben estudiar lento buscando ser cada vez más precisos, dado que llegar mal a la nota luego de un traslado es un error evidente, ya que por lo general un traslado de gran longitud se utiliza para cambiar el registro.

La Suite Colombiana n. °2, no presenta en ninguno de sus movimientos grupetos a ejecutar, por otra parte, en cuanto a las aperturas se recomienda seguir las sugerencias que figuran en el apartado de mano izquierda de la Fantasía op.16.

**8.2.5. Indicadores de expresión.** Las indicaciones de expresión marcadas en la partitura, de la *Suite Colombiana n.° 2*, son un elemento a resaltar, por esto, aunque no estaban contempladas en la idea inicial de la guía de herramientas, se hace necesario referirse a este aspecto. La edición de la *suite colombiana n. °2*, trabajada en el presente proyecto, posee claras sugerencias en cuanto al manejo del timbre, reguladores e indicaciones de expresión. Además, tiene la mención en todas las primeras páginas de cada danza *Revised by the composer*, lo cual da credibilidad y peso a las sugerencias allí descritas, en ella el compositor propone indicaciones de cambio de timbre y dinámica. Las sugerencias de expresión se trabajarán con más detalle, ya que para su estudio se requiere algo más allá de la técnica, esto, es la capacidad del ser humano de sentir emociones. El trabajo consiste en cómo llevar esas emociones a la música de manera clara.

La carga subjetiva que tienen los signos de expresión, crea la necesidad de relacionar la faceta de intérprete o estudiante de música a nivel profesional, con el lado humano de cada uno,

por esta se expone cada sugerencia de expresión, pretendiendo dar algunas propuestas que permiten acercarse a ellas:

En *El Margariteño*, El primer signo de expresión es “*bien marcato*” en el compás 2:



Figura 91. Compás 2. Sección A. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Esta indicación se refiere a la línea melódica del bajo como contra canto de la melodía en la soprano. La propuesta para lograrla consiste en utilizar un poco más la uña en el ataque del dedo pulgar, realizando un *crescendo* desde un *mf* a un *f*, procurando acentuar cada nota respetando la conducción melódica propuesta, además, articular el canto en la nota si contra, un bajo del tercer tiempo del compás (nota resaltada en rojo) con la utilización de un *estacato*.

En el compás 19 aparece la expresión “*rítmico*”:

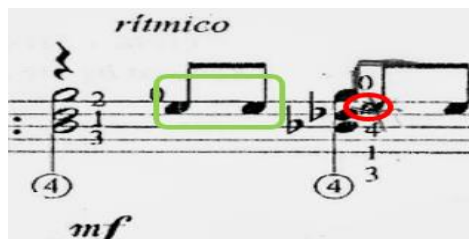


Figura 92. Compás 19, sección B. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Hace referencia al canto en ritmo de corcheas escrito, se propone acortar los mi2 del segundo tiempo escrito con una corchea utilizando un *estacato*, de la misma manera, se propone omitir el mi2 del tercer tiempo, tomando la nota más aguda del acorde es decir, el sol2 como melodía. Por otra parte cabe recordar que en esta sección se da el ritmo de Bambuco (ver análisis rítmico Pasillo), lo que refuerza la idea inicial del compositor al colocar rítmico en el primer compás de esta sección, el compás 19.

En el compás 39 aparece la expresión “*picaresco*”



*Figura 93.* Compás 39, sección B. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Esta expresión se refiere al do3–si2, en ritmo de semicorcheas ligadas del primer tiempo del compás (notas resaltadas en rojo), cabe mencionar que estas dos notas son las únicas de la sección B escritas con ritmo de semicorchea y que la sección tiene 23 compases en total. Este hecho permite concluir que la presencia de este adorno picaresco no es casualidad, además la propuesta de rítmico al iniciar la sección y el cambio de fórmula de compás hablan de una sección en general rica rítmicamente, que marca la diferencia hasta en el uso de los armónico al final de la sección. Para la realización de las dos semicorcheas ligadas, se aconseja ayudarse de la muñeca izquierda en la realización del ligado, girándola en dirección a la cejilla de la guitarra.

La sección C inicia en el compás 43 con un “*espresivo*”:



Figura 94. Compás 43, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Esta indicación aparece acompañada por un *rallentando* y un *Calderón*, ambas indicaciones son de naturaleza romántica, esto se constituye como elemento nuevo en el desarrollo del pasillo, el cual desde sus inicios muestra un carácter enérgico y rítmico, en el compás 59, se da una reiteración de esta idea, con las mismas indicaciones y notas. Para lograr esta indicación se propone que para las notas del primer tiempo del compás, 43 y el compás 59, se acentúe la primera corchea, exagerando el *rallentando* propuesto para el arrastre. Luego, llegar a las notas del *calderón*, con un sutil *vibrato*, acompañado de una ataque de mano derecha profundo, es decir, que los dedos de la mano se acerquen a la palma de la muñeca más de lo que comúnmente lo hacen.

En el compás 67 de la sección C aparece la indicación “*amoroso*”



*Figura 95.* Compás 67, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se recomienda tocar este pasaje con dinámica en *piano*, con un timbre dulce y realizar un pequeño *rallentando* en las primeras dos notas ligadas.

En el compás 71 la expresión “*nostálgico*”



*Figura 96.* Compás 71, sección C. El Margariteño. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se recomienda utilizar una dinámica en *piano*, teniendo en cuenta que el compás 71 es la repetición del compás 70. Por lo tanto, se está diciendo la misma idea pero de forma diferente, se puede utilizar una intensidad de volumen o articulación contrastante, de la misma manera, echar el tiempo hacia atrás es una opción válida si se toma en cuenta el manejo general del mismo en esta sección y las indicaciones románticas predominantes en ella.

Por su parte en la *Guabina viajera*, la primera indicación de expresión aparece en el compás 21:



*Figura 97.* Compás 21. Sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Esta es la reiteración de la primera idea musical de la sección B. esta sección inicia en el compás 17 y finaliza en el compás 33, del compás 17 al 21, expone la primera idea musical de la sección, con la indicación *metálico*, refiriéndose al ataque de la mano derecha caracterizado por precisar de mucha uña, y ser cercano al puente de la guitarra.

En el compás 21, figura 97, se re expone la idea inicial, contrastando en cuanto al ataque de la mano derecha, con la expresión “*dulcemente*”, este ataque se caracteriza por realizarse con una incidencia mayor da la yema del dedo y menos uña en la cuerda, realizándose sobre la boca de la guitarra o más arriba en dirección al diapason. Se recomienda un ataque sutil de la mano derecha, con un timbre dulce, buscando que cada reiteración de las corcheas tenga una direccionalidad musical definida y clara.

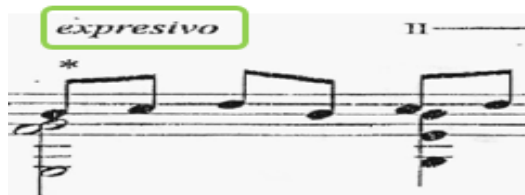
En los compases del 29 al 33, hace presencia el cambio más rápido de expresión en la guabina:

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

*Figura 98,* Compás 29-33.sección B. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En el compás 29 está la indicación “*contraste sobre la boca con dulzura*”, la naturaleza de esta indicación es *dulce*, ya que, en cuanto a técnica de la guitarra se refiere, se asocia el sonido dulce con tocar cerca a la boca de la guitarra. Luego, en el compás 32, se tiene la expresión “*metálico cerca del puente con la uñas*”, este ataque se recomienda realizarlo con más de fuerza de la usual, dado que en sus grabaciones Gentil Montaña resalta estos contrastes de mano derecha haciendo imposible no percibirlos. Finalmente, en el compás 33, aparece la indicación “*contraste sobre la boca con la yema del pulgar*”, al realizar este ataque claramente especificado en la partitura, se recomienda implementar poca fuerza en el ataque del pulgar y poca uña, esto ayudará a obtener un producto sonoro dulce y diferente al ataque dulce de los otros dedos de la mano.

En el compás 42 de la sección C, aparece la indicación “*expresivo*”:



*Figura 99.* Compás 42. Sección C. Guabina Viajera. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En el compás 42 inicia la re exposición de la idea inicial de la sección C, para logra el “*expresivo*” se recomienda resaltar el acorde arpegiándolo y acentuándolo, además proponer la direccionalidad de la frase hacia el primer tiempo del compás 43, en donde se llega a la nota más alta de la melodía en esta sección.

En el compás 54 está la indicación “*misterioso*”, se recomienda realizar el compás anterior en *forte*, para resaltar el *piano* propuesto en la partitura para el compás 54, esta indicación se puede asociar con el siguiente caso: una persona dice un secreto al oído, esperando que solo lo escuche el individuo al cual va dirigido.

En el *Bambuco*, la primera indicación de expresión relacionable con emociones humanas se encuentra en el compás 8.



Figura 100. Compás 8 con anacrusa. Sección A. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Este “*nostálgico*”, se debe sentir en la melodía, ya que para ella se escribe esta indicación. Las notas de la sexta corchea del compás 7 y del compás 8, llevan un acento cada una, seguido de una nota ligada a distancia de semitono ascendente y descendente respectivamente (notas resaltadas en rojo), además de esto, la ligadura de expresión articula el discurso en cada acento marcado.

Se aconseja exagerar el *acento* y la articulación delimitada por la ligadura, además de esto, ayudarse con un sutil *vibrato* en cada movimiento melódico de 2- resaltado en la figura 100.

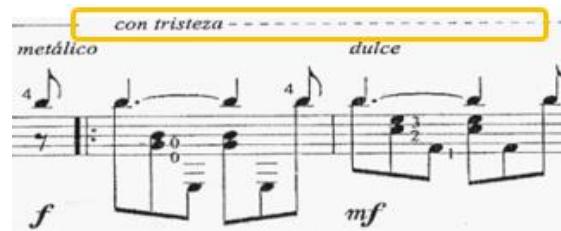


Figura 101. Compás 19-20.sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

En el compás 19 y 20 inicia la sección B del Bambuco, acompañado de la indicación “*con tristeza*”, la melodía se elabora sobre la nota si<sup>2</sup>, digitada en el séptimo espacio de la guitarra en la primera cuerda, esta primera idea musical se articula en dos ataques diferentes de mano derecha, primero metálico en *forte*, luego dulce en *mf*. Se aconseja resaltar el primer tiempo de cada compás, obedeciendo a que las notas escritas en este tiempo deben durar cinco corcheas (ver figura 101). Por otra parte, esta sección tiene repetición por esto se recomienda experimentar invertir las indicaciones de la partitura de lugar al realizar la repetición, por ejemplo, en lugar de primero metálico en *forte* y luego dulce en *mf*, hacer primero metálico en *mf*, luego dulce en *forte*.

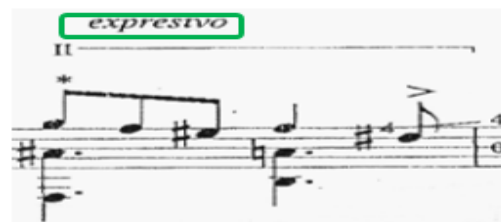


Figura 102. Compás 25. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Para realizar esta indicación, se recomienda arpeggiar el acorde resaltando la soprano. Luego, aparece la indicación “*evocando*”.



Figura 103. Compás 27-29. Sección B. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Se aconseja implementar un ataque de mano derecha delicado y dulce. Además, aprovechar la digitación propuesta y realizar el mi2 en la primera cuerda al aire. Igualmente, darle relevancia la segunda vez que aparece esta nota en el compás 28 con un ataque apoyado, respecto al movimiento de la voz del bajo en el compás 29 se aconseja acortar su duración, de negras con puntillo a negras con silencio de corchea, para darle un sentido de unidad al discurso sonoro el cual en el compás 30 escribe los bajos en pizzicato conduciendo así al final de la sección.



Figura 104. Compás 36-37, Sección C. Bambuco. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

La indicación “*triste*”, aparece también en los compases 19–20 de la sección A, con una estructura similar en el uso de los materiales (ver figura 101). Hay que aprovechar el calderón presente en la anacrusa del compás 36, preparándolo con una respiración controlada y tranquila realizada en el silencio de negra anterior, esta respiración servirá de impulso para el desarrollo de la nueva línea melódica.

Finalmente en el *Porro*, se concluye que no posee indicaciones de expresión claramente relacionables con emociones, pero posee las siguientes:

“*bien marcato*”: aparece en el primer compás de la danza:



Figura 105. Compás 1. Sección A. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Hace referencia al ritmo escrito en el bajo, el cual hay que resaltar ya sea con la utilización de más profundidad en el ataque, más uña en el ataque, una combinación de las dos, o fijación constante de las falanges del dedo, destacando los estacatos escritos en cada tercer y cuarto tiempo del compás.

“*Pastoso*”: Se refiere a un sonido dulce, que contraste con el sonido metálico, generalmente esta indicación aparece en la partitura después de un metálico.

The image shows a musical score for guitar, measures 62-69, Section D. Porro. The score is in 3/4 time and features two staves. The first staff has a red box around the word 'metálico' and a green box around 'pizz'. The second staff has a green box around 'pizzoso'. The score includes various musical notations such as chords, stems, and dynamic markings like 'cresc', 'pizz', 'ff', and 'brillante'.

Figura 106. Compases 62-69, Sección D. Porro. Adaptado de Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music: 2000.

Todas las formas expuestas para cada caso están directamente relacionadas con la técnica, pero si se piensa solo en la técnica se imposibilitará llegar a obtener un producto sonoro acorde a las ideas planteadas en la partitura por el compositor. La invitación es a razonar sobre cada uno de estos pasajes pensando en la manera de cómo representar estas indicaciones, ya que la respuesta total y definitiva no está expuesta aquí, si no es más bien el producto de un análisis y proceso de formación particular.

De la misma manera, queda en pie la invitación a experimentar proponiendo diferentes formas de resolver estas indicaciones relacionadas con emociones humanas, ya que al preguntarse cómo ejecutar tal o cual pasaje, qué pensamientos o sensaciones trae la música que se estudia, se toca y se escucha, enriquece el quehacer del músico.

### 8.3. Registro comparativo

En esta tabla se recopilan las ideas expuestas y analizadas en la guía de herramientas de estudio, con el objetivo de que el lector identifique las diferencias y similitudes encontradas entre las dos obras de estudio. Además, se invita al lector a que se remita a la guía y así pueda observar en

detalle el porqué de los planteamientos expuestos. De la misma manera, al finalizar la exposición de la tabla se hace mención de las diferencias y similitudes identificadas a nivel general.

*Tabla 12.  
Registro comparativo*

Tópicos	<i>Fantasia Opus. 16 Fernando Sor</i>	<i>Suite Colombiana #2 Gentil Montaña</i>
<b>. Melodía</b>	<p>. El fraseo es anacrúsico como la mayoría del repertorio de la época.</p> <p>. Cada variación presenta cambios en la construcción melódica, esto no significa que no haya relación entre ellas, por el contrario en general se encuentran semejanzas estructurales con el Tema en cada variación, puesto que todas son variantes del Tema.</p> <p>. La melodía en la Fantasia opus 16, es delicada y cantábil, por esto se aconseja utilizar la mayor parte del tiempo articulaciones suaves como el <i>legato</i>, acompañado de dinámicas y cambios de timbre sutiles.</p> <p>. La <i>Fantasia</i> es un Tema con Variaciones, por esto se aconseja que al realizar algún tipo de cambio drástico en cuanto a articulaciones, timbre o <i>tempo</i>, utilizarlos dentro de una misma variación, esto contribuirá a la articulación de la forma y entendimiento general de la Obra.</p>	<p>.Cada movimiento de la suite tiene características melódicas propias a nivel general.</p> <p>En <i>El margariteño</i>, el movimiento melódico se caracteriza por tener grandes saltos, lo cual conlleva a realizar traslados longitudinales de gran extensión, por otra parte, se aconseja resaltar los cambios de dinámica y timbre propuestos en la partitura, ya que esta, fue revisada por el compositor, quien expone claramente las indicaciones necesarias.</p> <p><i>La Guabina Viajera</i> posee en general una melodía compuesta por intervalos menores a la 4J, por esto, las ideas musicales se presentan en su mayoría por grados conjuntos. Se aconseja vigilar el <i>legato</i> en el canto, además de resaltar los pasajes de carácter polifónico.</p> <p><i>El Bambuco</i> retoma la idea de una melodía compuesta por intervalos amplios presente en el pasillo, se debe estudiar lento de cada pasaje buscando ser cada vez más precisos en los traslados. Por otra parte, el Bambuco tiene una melodía anacrúsica, de carácter nostálgico, triste y muy expresivo, por este motivo, se aconseja ver las ideas expuestas en el apartado enfocado en las indicaciones de expresión de la <i>Suite colombiana N°2</i>.</p> <p><i>El Porro</i> presenta una melodía similar a la del Bambuco, en cuanto a que en su estructura melódica predominan los intervalos superiores a la 4j. Por otra parte, la melodía tiene un carácter marcado, rítmico y con mucha fuerza. Estas características se deben destacar siguiendo las indicaciones de cambio de timbre de la partitura, sin temor a proponer un manejo diferente de las mismas en las repeticiones.</p> <p>Es necesario prestarle particular atención a la voz del bajo, ya que es fundamental en la interpretación del Porro.</p>

Continuación *Tabla12***. Reguladores**

. La edición propuesta para el montaje de la *Fantasia* es el facsímil, ya que se considera que esta es la que más se acerca al manuscrito del compositor, se hace esta aclaración, pues el facsímil no tiene mayores indicaciones de intensidad de volumen o articulaciones.

. Se aconseja no cerrarse a una sola edición, pero si elegir una, ya sea el facsímil u otra, y desde allí realizar comparaciones e implementar las ideas identificadas que se consideren convenientes.

. Los reguladores propuestos en el facsímil de la *Fantasia* son *forte*, *fortísimo*, *piano*, *fp*, estos figuran solo en la introducción y la coda. No se encuentra ninguna indicación de *crescendo* o *decrecendo*.

. Para el estudio de los reguladores se aconseja iniciar con un sonido a intensidad media *mf*, de allí en adelante probar con diferentes ataques de mano derecha buscando sonidos más y menos potentes. También, el ejercicio de escucharse a sí mismo críticamente contribuye al dominio del uso de los reguladores.

. Los reguladores: en el caso de la *Suite*, están marcados claramente en la partitura y su uso es frecuente. La recomendación inicial es algo similar al uso de los reguladores en todo tipo de música. La mano derecha tiene un papel importante para dominarlos, así, al delimitar un ataque general que puede ser un *mf*, y experimentar la manera de cómo llega el dedo a la cuerda, con qué velocidad, y qué tanta profundidad se le da al ataque, se obtendrán diferentes volúmenes en el sonido.

**. Ritmo**

. La *Fantasia* está escrita a compás de 6/8, se recomienda pensarla a 2, es decir, pensar en la unidad de tiempo real del compás que es la negra con puntillo y no la corchea que es como inicialmente se tiende a concebir, esto permitirá entender el discurso sonoro. Una herramienta que ayuda a acercarse a este objetivo, es relacionar la frases con el canto, cabe recordar que esta *Fantasia* se basa en el aria de Paisiello, por lo cual viene de una pieza cantada, por esto hay que buscar un resultado sonoro similar a una soprano cantando.

.Cada movimiento de la suite tiene características rítmicas propias a nivel general.

*El Margariteño* es un pasillo fiestero (ver análisis rítmico del Margariteño), para entender esta danza, hay que buscar que la presencia de los bajos sea clara, ya que es fundamental en la música folclórica que el ritmo este entendido y bien ejecutado, una buena técnica de mano derecha contribuye a este objetivo. Por esto, se recomienda *El cuaderno N° 2* de la serie didáctica para guitarra de Abel Carlevaro, donde se trabaja la técnica de la mano derecha con la realización del arpeggio de D#dim, para el cual se proponen variantes rítmicas resaltando cada dedo de la mano a voluntad. El estudio de estas fórmulas permite mejorar el ataque del pulgar y la mano derecha en general. Esto se debe tener en cuenta para todas las danzas de la suite y la técnica en general.

*La Guabina Viajera* está escrita a compás de 3/4,

Continuación *Tabla12*

la marcación rítmica en los bajos de blanca–negra debe ser clara, haciéndose necesaria la independencia del ataque del dedo pulgar (ver apartado del ritmo, guía de herramientas, *El Margariteño*).

*El Bambuco* de la suite está escrito a 6/8, se recomienda pensar en la unidad de tiempo real del compás, la negra con puntillo en lugar de la corchea. Esta es la manera que comúnmente se utiliza para la interpretación de bambucos escrito a 6/8, una herramienta para lograr esto, es escuchar bambucos cantados, tríos típicos colombianos, tocar bambucos acompañando cantantes, eso permite entender el ritmo, y brinda seguridad a interpretarlos.

*El porro* está escrito a compás partido, es vital para que el “Porro suene a Porro”, resaltar claramente el movimiento de los bajos, esta es la única danza que precisa de articular con el uso de estacatos el bajo (ver análisis rítmico del Porro).

**. Mano derecha**

. Fernando Sor en *Método para guitarra*, expone su forma de digitar la mano derecha y las razones para hacerlo. De la misma manera

sugiere a las personas interesadas en tocar su música digitar esta mano con pulgar, índice, medio, aislando el uso del dedo anular a la

realización de acordes de cuatro notas o más.

. Es conveniente digitar la Variación VII con pulgar, medio, índice, siguiendo las indicaciones que Sor expone en su Método para guitarra.

. El pulgar tiene un papel muy importante al tocar música folclórica Colombiana para guitarra sola, ya que habitualmente con él se marcan los bajos característicos de cada danza, estos deben sonar claramente, de lo contrario se pierde gran parte de la naturaleza de la danza.

. En el caso específico de la música de Gentil

Montaña en numerosas oportunidades se identificaron pasajes de carácter polifónico, estos pueden constituirse en problemas si no se tiene el trabajo previo de mano derecha para resaltarlos. Para resolver estos pasajes, se recomienda identificar las voces presentes, luego estudiarlas por separado con el fin de interiorizarlas y entenderlas como melodías diferentes la una de la otra, después de esto, tocarlas juntas prestándole atención primero a una de las voces buscando ejecutarla con claridad, luego repetir el ejercicio destacando la segunda voz, con esto se alcanzará el objetivo sonoro deseado. En el trascurso de la Suite se presentan casos como este, la recomendación inicial es siempre la misma para el estudio de los pasajes de carácter polifónico.

**. Mano izquierda**

. Aperturas: para el estudio de las aperturas se recomienda en primer lugar, realizar un movimiento reflexivo de los dedos, en el caso de que el pasaje a realizar tenga más de una apertura, se aconseja estudiarlas por separado

Tanto en *El margariteño*, *El Bambuco* y *El Porro*, el movimiento melódico se caracteriza por tener grandes saltos, lo cual conlleva a realizar traslados longitudinales de gran extensión, y aperturas considerables, para estos,

Continuación *Tabla12*

y unir las progresivamente. En segundo lugar, buscar la relajación del aparato motor al ejecutar el movimiento es fundamental, ya que la tensión entorpece e impide obtener los resultados deseados.

. Adornos: La herramienta propuesta para el estudio de los adornos a realizar ligando varias notas con uno o dos ataques de la mano derecha, consiste en ubicar la mayor dificultad en el pasaje que por lo general reside en el dedo 4 de la mano izquierda, ya que dicho dedo carece de fuerza, por esto, conviene vigilar cómo llega el dedo al diapasón y qué tanta fuerza es necesaria para que la nota suene. Estos dos puntos son fundamentales para la resolución del pasaje. Además, conviene practicar el movimiento lentamente hasta interiorizarlo sin perder la concentración.

. Traslados longitudinales: Para solucionar los traslados, se aconseja buscar que la carga muscular no se delegue en su totalidad a un dedo en especial, sino que el movimiento surja desde el brazo. Esto permite realizar el traslado con menor tensión, ya que la carga muscular se reparte en todo el aparato motor: brazo, antebrazo, muñeca y dedos.

se recomienda seguir los consejos propuestos para los traslados y aperturas de la mano izquierda trabajados en la Fantasía (ver traslados de mano izquierda, de la guía de herramientas, Fantasía).

Estos traslados Se deben estudiar lento buscando ser cada vez más precisos, dado que llegar mal a una nota luego de un traslado es un error evidente, ya que por lo general un traslado de gran longitud se utiliza para cambiar el registro

### .Indicaciones de expresión

No posee indicaciones de expresión, solo indicaciones de cambio de *tempo* como las del

compás 18 de la variación 1, o toda la variación IV. "*Lento y a peccere*"

. La carga subjetiva que tienen los signos de expresión, crea la necesidad de relacionar la

faceta de Intérprete o estudiante de música a nivel profesional, con el lado humano de cada uno, por esta se expone cada sugerencia de expresión, pretendiendo dar algunas propuestas que permiten acercarse a ellas:

. *El Margariteño* (pasillo)

"*bien marcato*": En el compás 2 esta indicación se refiere a la línea melódica del bajo como contra canto de la melodía en la soprano. La propuesta para lograrla consiste en utilizar más la uña en el ataque del dedo pulgar, realizar un *crescendo* desde un *mf* a un *f*, acentuar cada nota respetando la conducción melódica, articular el canto con la utilización del *estacato* al finalizar la escala.

"*rítmico*": Hace referencia al canto en la soprano en ritmo de corcheas en el compás 19, se propone acortar los *mi2* del segundo tiempo

Continuación *Tabla12*

escrito con una corchea utilizando un *estacato*, de la misma manera, se propone omitir el *mi*<sup>2</sup> del tercer tiempo, tomando la nota más aguda del acorde es decir, el *sol*<sup>2</sup> como melodía. Por otra parte cabe recordar que en esta sección se da el ritmo de Bambuco (ver análisis rítmico Pasillo), lo que refuerza la idea inicial del compositor al colocar rítmico en el primer compás de esta sección, el compás 19.

“*picaresco*”: En el compás 39 aparece esta expresión, se refiere a las notas *do*<sup>3</sup>–*si*<sup>2</sup>, en ritmo de semicorcheas ligadas en el primer tiempo del compás, cabe mencionar que estas dos notas son las únicas de la sección B escritas con ritmo de semicorchea y que la sección tiene 23 compases en total. Para la realización de este pasaje, se aconseja ayudarse de la muñeca izquierda en la realización del arrastre girándola en dirección a la cejilla de la guitarra, este movimiento es efectivo, ya que no se delega la fuerza solo al dedo del arrastre, que para este caso es el índice, si no también actúa la muñeca y el brazo.

“*expresivo*”: esta indicación aparece en el inicio de la sección C compás 43, acompañada por un *rallentando* y un *Calderón*, ambas indicaciones son de naturaleza romántica. Para lograr este “*expresivo*”, se propone que para las notas del primer tiempo del compás 43 y el compás 59, se acentúe la primera corchea exagerando el

### **.Indicaciones de expresión**

*rallentando* propuesto para el arrastre, luego llegar a las notas del *calderón* con un sutil *vibrato* acompañado de un ataque de mano derecha profundo, es decir, que los dedos de la mano se acerquen a la palma de la muñeca más de lo que comúnmente lo hacen.

“*amoroso*”: En el compás 67 de la sección C aparece esta indicación, se recomienda tocar este pasaje con dinámica en *piano*, con un timbre dulce y realizar un pequeño *rallentando* en las primeras dos notas ligadas.

“*nostálgico*”: En el compás 71 la expresión, se recomienda utilizar una dinámica en *piano*, teniendo en cuenta que el compás 71 es la repetición del compás 70, por lo tanto se está diciendo la misma idea pero de forma diferente, se puede utilizar una intensidad de volumen o articulación contrastante, de la misma manera, echar el tiempo hacia atrás es una opción válida

Continuación *Tabla12*

si se toma en cuenta el manejo general del mismo en esta sección y las indicaciones románticas predominantes en ella.

## II Guabina viajera (guabina)

“*dulcemente*”: Es la primera indicación de expresión y aparece en el compás 21. Es la reiteración de la primera idea musical de la sección B. Para realizar esta indicación, se recomienda un ataque con mayor incidencia de la yema del dedo y menos uña en la cuerda, este ataque se realiza sobre la boca de la guitarra o más arriba en dirección al diapason, es un ataque sutil de la mano derecha con un timbre dulce, se debe buscar que cada reiteración de las corcheas tenga una direccionalidad musical definida y clara.

En los compases del 29 al 33, hace presencia el cambio más rápido de expresión en la guabina: El primero aparece en el compás 29 con la indicación “*contraste sobre la boca con dulzura*”, la naturaleza de esta indicación es dulce, ya que en cuanto a técnica de la guitarra se refiere se asocia el sonido dulce con tocar cerca a la boca de la guitarra. Luego, en el compás 32, se tiene la expresión “*metálico cerca del puente con la uñas*”, este ataque se recomienda realizarlo con más de fuerza de la usual, dado que en sus grabaciones Gentil Montaña resalta estos contrastes de mano derecha haciendo imposible no percibirlos,

### . Indicaciones de expresión

finalmente en el compás 33, aparece la indicación “*contraste sobre la boca con la yema del pulgar*”, al realizar este ataque claramente especificado en la partitura se recomienda implementar poca fuerza y poca uña en el ataque del pulgar, esto ayudará a obtener un producto sonoro dulce y diferente al ataque dulce con uña.

“*expresivo*”: En el compás 42 de la sección C, aparece esta indicación. Para lograrla, se recomienda ejecutar el acorde arpegiado y acentuado con el fin de resaltarlo, además proponer la direccionalidad de la frase hacia el primer tiempo del compás 43, en donde se llega a la nota más alta de la melodía en esta sección.

“*misterioso*”: En el compás 54 aparece la indicación, se recomienda realizar el compás anterior en *forte*, para resaltar el piano propuesto en la partitura para el compás 54, esta indicación se puede asociar con el siguiente caso: Una

Continuación *Tabla12***. Indicaciones de expresión**

persona dice un secreto al oído, esperando que solo lo escuche el individuo al cual va dirigido.

**III Bambuco**

La primera indicación de expresión se encuentra en el compás 8. Es un “*nostálgico*”, para su realización, se debe procurar que se sienta en la melodía, ya que para ella se escribe esta indicación. Las notas de la sexta corchea del compás 7 y del compás 8, llevan un acento cada una, seguido de una nota ligada a distancia de semitono ascendente y descendente respectivamente, además de esto, la ligadura de expresión articula el discurso en cada acento marcado. Se aconseja exagerar el *acento* y la articulación delimitada por la ligadura, además de esto ayudarse con un sutil *vibrato* en cada movimiento melódico de 2- .

“*con tristeza*”: En el compás 19 y 20 inicia la sección B del Bambuco, acompañado de esta indicación, la melodía se elabora sobre la nota si<sup>2</sup> digitada en el séptimo espacio de la guitarra en la primera cuerda. Esta primera idea musical se articula en dos ataques diferentes de mano derecha, primero metálico en *forte*, luego dulce en *mf*. Se aconseja resaltar el primer tiempo de cada compás, obedeciendo a que las notas escritas en este tiempo deben durar cinco corcheas, por otra parte esta sección tiene repetición, por esto se recomienda experimentar invertir las indicaciones de la partitura al repetir,

por ejemplo, en lugar de primero metálico en *forte* y luego dulce en *mf*, hacer primero metálico en *mf*, luego dulce en *forte*.

“*expresivo*”: aparece en el compás 25 de la sección B, para realizar esta indicación, se recomienda arpeggiar el acorde resaltando la soprano.

“*evocando*”: la indicación aparece en el compás 27 de la sección B, Se aconseja implementar un ataque de mano derecha delicado y dulce, además aprovechar la digitación propuesta y realizar el mi<sup>2</sup> en la primera cuerda al aire, igualmente darle relevancia la segunda vez que aparece esta nota en el compás 28 con un ataque apoyado, respecto al movimiento de la voz del bajo en el compás 29 se aconseja acortar su duración, de negras con puntillo a negras con silencio de corchea, para darle un sentido de unidad al

Continuación *Tabla12*

**. Indicaciones de expresión**

discurso sonoro el cual en el compás 30 escribe los bajos en pizzicato conduciendo así al final de la sección.

“*triste*”: compás 36-37 sección C, aparece también en los compases 19-20 de la sección A. Hay que aprovechar el calderón presente en la anacrusa del compás 36, preparándolo con una respiración controlada y tranquila realizada en el silencio de negra anterior, esta respiración servirá de impulso para el desarrollo de la nueva línea melódica.

*IV Porro*

El Porro no posee indicaciones de expresión claramente relacionables con emociones, pero posee algunas de otras cualidades a destacar :

“*Bien marcato*”: aparece en el primer compás de la danza, Hace referencia al ritmo escrito en el bajo, el cual hay que resaltar ya sea con la utilización de más profundidad en el ataque, más ña, una combinación de las dos, o fijación constante de las falanges del pulgar, destacando los estacatos escritos en cada tercer y cuarto tiempo del compás.

“*Pastoso*”: compases 62-69, *Pastoso* se refiere a un sonido dulce, que contrasta con el sonido metálico. Generalmente esta indicación aparece en la partitura después de un metálico.

Todas las formas expuestas para cada caso están directamente relacionadas con la técnica, pero si

se piensa solo en la técnica se imposibilitará llegar a obtener un producto sonoro acorde a las ideas planteadas en la partitura por el compositor, la invitación es a razonar sobre cada uno de estos pasajes pensando en la manera de cómo representar estas indicaciones, ya que la respuesta total y definitiva no está expuesta aquí, si no es más bien el producto de un análisis y proceso de formación particular. Por esto se extiende la invitación a experimentar proponiendo diferentes formas de resolver estas indicaciones relacionadas con emociones humanas, ya que el preguntarse a sí mismo como ejecutar tal o cual pasaje, o que pensamientos o sensaciones trae la música que se estudia, toca, y escucha enriquece el quehacer del músico.

**8.3.1. Diferencias y similitudes.** Se enumeran a continuación las diferencias y similitudes básicas encontradas al realizar el análisis y la guía de herramientas.

- **Melodía.** El manejo de la melodía en las dos obras es contrastante, ya que para la *Fantasía n.º 5 op. 16*, toda la propuesta melódica se fundamenta el Tema de la Opera *La Molinara*, de Paisiello. En cambio, en la *Suite colombiana n.º 2*, de Gentil Montaña, la melodía es independiente en cada uno de sus movimientos, respetando el aire folclórico característico de cada una.

- **Reguladores.** El uso de los reguladores es contrastante en las dos obras, ya que en el facsímil de la *Fantasía n.º 5 op. 16*, se encuentran indicadores de dinámica solo en la Introducción y en la Coda. Por su parte, en la *Suite colombiana n.º 2*, el uso de los reguladores es frecuente y están claramente indicados en la partitura. De la misma manera cabe mencionar que el trabajo para el desarrollo del control de los reguladores es el mismo para ambos casos, desde el punto de vista netamente técnico.

- **Ritmo.** En la *Fantasía n.º 5 op. 16*, por cada variación hay una propuesta rítmica contrastante con la anterior, manteniéndose la fórmula del compás 6/8 en la totalidad de la obra, esto le da continuidad y unidad en su desarrollo. Por su parte, en la *Suite colombiana n.º 2*, cada movimiento tiene características rítmicas propias, esto se debe a que cada uno representa un ritmo folclórico de diferentes orígenes y manifestaciones.

- **Mano derecha.** Respecto al uso de la mano derecha, en la fantasía se utiliza una digitación general de pulgar, índice, medio, aislando el uso del dedo anular a la realización de acordes de cuatro notas o más. En el caso de la *Suite colombiana Nº 2*, no se restringe el uso del anular, pero

si se enfatiza en el uso del pulgar, el cual tiene un papel muy importante al tocar música folclórica, ya que habitualmente con él se marcan los bajos característicos de cada danza. Por otra parte, en la *Suite colombiana n.º 2*, se presentan casos de polifonía, estos deben trabajarse cuidadosa y consientemente, se hace la invitación a estudiar estos pasajes de la manera que se aconseja en la Guía de Herramientas. Este componente polifónico se da en las dos Obras estudiadas, pero su presencia es más notable en la *Suite colombiana* que en la *Fantasia op. 16*.

- ***Mano izquierda.*** En cuanto al uso de la mano izquierda, las aperturas, adornos y traslados son frecuentes en la fantasía, por esto se propone una manera particular de trabajarlos. En la *Suite*, se tienen los mismos elementos a trabajar, para los cuales se sugieren idénticas acciones propuestas para resolver los pasajes de la *fantasia*, esto desde el punto de vista e técnico.

- ***Indicaciones de expresión.*** Respecto a las indicaciones de expresión, la *Fantasia op. 16*, no posee alguna, solo presenta indicaciones de cambio de *tempo* como por ejemplo: “*Lento y a peccere*”. Por su parte, en la *Suite colombiana Nº 2*, son numerosas estas indicaciones.

## 9. Conclusiones

Para empezar cabe resaltar que el análisis, la contextualización y la guía de herramientas de estudio, se constituyen como elementos claves para acercarse a las obras. Lo anterior, permite formarse una idea personal del repertorio, que se fundamenta en los hallazgos, el proceso de formación académica y las percepciones individuales.

En este proyecto de grado se evidencia que la selección de dos obras contrastantes en época, estilo, montaje, análisis y estudio, permite identificar las diferencias y similitudes que las permean. Esto crea un criterio propio y fundamentado para el abordaje de ciertas músicas que tienen características propias que difieren o se asemejan a otras.

En cuanto al montaje y estudio de las obras, se considera que contribuyen a la formación técnica, ya que en el proceso se encuentran pasajes de gran dificultad que exigen al guitarrista un trabajo técnico específico y consiente. En el caso de obras de gran formato, la resistencia física aumenta debido a que presentan requerimientos técnicos complejos y a que son significativamente más extensas que un estudio u obras de menor extensión.

Para finalizar, el recital o puesta en escena se constituye como el fin principal del instrumentista, ya que toda la preparación técnica, la contextualización, los análisis, la escucha atenta, las lecturas previas, la guía del profesor y demás aportes, están enfocados al enriquecimiento de la propuesta sonora que se lleva al escenario.

### Referencias bibliográficas

- Abadía, M. G. (1983). Tesis décima. Tonadas y cantos mestizos. En *Compendio general del folklore colombiano* (p.p. 152- 191). Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del banco popular.
- Abadía, M. G. (1983). Tesis décimo segunda. Folklore musical. La música mulata y negra. En *Compendio general del folklore colombiano* (p.p.200-231). Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del banco popular.
- Baranzano, E. y Barceló, R. (2007). Introducción. En *Método para guitarra. Fernando Sor* (p.p. 7-17). Portugal: Laberinto.
- Carlevaro, A. (1979). Mano izquierda. Segunda parte. En *Escuela de la guitarra, exposición de la teoría instrumental* (p.p. 93- 100). Buenos Aires: Barry.
- Casas, F. M. (2011). Música e identidad en los inicios de la república. A propósito de identidades colectivas. *Entreartes*, 6, 6-15. Recuperada de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2236/Musica%20e%20identidad%20en%20los%20inicios.pdf?sequence=1>
- Díaz, S. R. y Alcaraz, I. M. (2009). Periodo Clásico Romántico. Hacia la guitarra moderna. Unidad I: los siglos XVIII- XIX en Europa. En *La guitarra, historia, organología y repertorio* (p.p. 84 -86). España, Alicante: Club universitario.

- Díaz, S. R. y Alcaraz, I. M. (2009). Primera mitad del siglo XX, la guitarra moderna. En *La guitarra: historia, organología y repertorio* (p. 117). Alicante, España: Club universitario. Editorial Musical Sur Limitada. (Productor). (2011). *Un hombre, una guitarra, un legado*. (En línea). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nYIf54dOt9I>
- García, Q. C. (2008). *Análisis musical e interpretativo de grado suite n.º 2 Gentil Montaña*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis83.pdf>
- Guerra, P. (2013). *Nel cor più non mi sento (dell'opera "La bella Molinara"-1788) - Opera Libre*. ( en línea). Recuperado de <http://pameguerra.blogspot.com.co/2013/10/nel-cor-piu-non-mi-sento-dellopera-la.html>
- Jaramillo, R. G. E. (2008).Periodo Clásico, VII estilo Galante. En *Introducción a la historia de la música, curso de apreciación musical* (p.p. 106-118). Manizales: Universidad de Caldas.
- Jaramillo, R. G. E. (2008). Periodo Barroco. El nacimiento de la orquesta de cámara: la suite. En *Introducción a la historia de la música* (p.p. 83-105). Manizales: Universidad de Caldas.
- Mangado, J. M. (2002). Fernando Sor: aportaciones biográficas En Gásson, L. (Ed.), *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies* (p.p.15 -61). España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Montaña, G. (2000). Porro. En Gentil Montaña, Suite colombiana n° 2. GREAT COMPOSERS, 2. Francia: Caroni Music.

Sor, F. Fantasía n.º 5 Op. 1-20. [Música impresa]: para guitarra. Frederik, N. (Ed). Nueva York: 1976.

Sor, F. (2007). *Método para guitarra*. Baranzano, E. y Barceló, R. (Trans). Portugal: Laberinto. (Trabajo original publicado en 1830).

Stover, R. (2000). Gentil Montaña: ¿el nuevo Barrios? En *Gentil Montaña, Suite colombiana n.º 2. GREAT COMPOSERS, 2*. Francia: Caroni Music.