

ADAPTACIÓN DE LA SUITE COLOMBIANA NO. 2 DE GENTIL MONTAÑA AL
FORMATO DE CLARINETE Y GUITARRA

Por

Harvey David Mancera Murcia

Un Trabajo de Grado
Presentado a la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Música

Como Requerimiento Final Para Obtener el Título de
Licenciado en Música

2023

ADAPTACIÓN DE LA SUITE COLOMBIANA NO. 2 DE GENTIL MONTAÑA AL
FORMATO DE CLARINETE Y GUITARRA

Harvey David Mancera Murcia
Cod:2011275012

Asesores:

Andrés Villamil
Henry Roa

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Música
2023

RESUMEN

El presente trabajo desarrolla una adaptación de la *Suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña al formato de clarinete y guitarra a través de un proceso de investigación creación. El cual se fundamentó en la inmersión y profundización sobre el contexto histórico de la obra y del autor, así como de los aspectos técnicos y contextuales del formato de clarinete y guitarra en Colombia.

También se analizó la obra desde el punto de vista formal, motivico y armónico, con el fin de identificar los elementos musicales más importantes, se individuaron los diferentes roles de la parte original y se asignaron al clarinete y guitarra en base a sus características técnicas e idiomáticas. Se complementó teórica y estéticamente buscando conservar el estilo del maestro Montaña y por último se depuro con una revisión de las partes individuales con el fin de aprovechar al máximo los recursos técnicos e interpretativos del formato de cámara seleccionado y solventar posibles vacíos en la primera versión de la adaptación.

Palabras Clave

clarinete y guitarra, Gentil Montaña, Suite colombiana no.2, análisis musical, investigación creación. arreglos, adaptaciones.

AGRADECIMIENTOS

A los maestros Martha Olave, Andrés Villamil y Henry Roa por su guía en el desarrollo de este trabajo. También gratitudes a los compañeros de proyecto de grado II, a mi hermano Iván y a mi familia por su apoyo y aportes.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	3
AGRADECIMIENTOS	4
TABLA DE CONTENIDO.....	5
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	10
INTRODUCCIÓN	14
CAPITULO I ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	16
Descripción y Formulación del Problema.....	16
Pregunta de Investigación	17
Antecedentes	17
Objetivos.....	20
Objetivo General	20
Objetivos Específicos.....	21
Justificación	21
CAPITULO II METODOLOGÍA.....	23
Fase I – Marco Histórico de la Obra y del Autor	24
Fase II– Marco Teórico	24
Fase III– Análisis Teórico Musical.	25
Fase IV– Desarrollo de la Adaptación	25
CAPITULO III MARCO REFERENCIAL.....	27
Marco Histórico	27
Gentil Montaña, Historia, Contexto e Influencias Musicales.	27
La Suite en la Música de Gentil Montaña	32

Contexto e Importancia de la Suite No.2.....	34
Marco Teórico.....	36
La Guitarra y sus Características Básicas:	37
La Guitarra Como Parte de Ensamblés de Cámara y con Orquesta.....	39
El Clarinete y sus Características Básicas.....	42
El Dueto de Clarinete y Guitarra en Colombia	44
León Cardona y su Colaboración con el Dueto de Jaime Uribe y José Revelo	45
José Revelo y sus Obras para Clarinete y Guitarra.	48
Otras Propuestas Para el Dueto de Clarinete y Guitarra.....	50
Análisis Musical Referentes.....	53
CAPITULO IV -ANALISIS MUSICAL DE LA OBRA	55
El Margariteño	55
El Pasillo	55
Análisis Formal	59
Construcción Motívica	60
Sección A.....	60
Sección B.....	61
Sección C.....	63
Descripción Armónica	64
Guabina Viajera	68
La Guabina	68
Análisis Formal	68
Construcción Motívica	71

	7
Sección A.....	71
Sección B.....	72
Sección C.....	73
Descripción Armónica	75
Bambuco de la S.C. No 2.....	81
El Bambuco.....	81
Análisis Formal	83
Construcción Motívica.....	85
Sección A.....	85
Sección B.....	86
Sección C.....	87
Descripción Armónica	88
Sección A.....	88
Sección B.....	89
Sección C	90
Porro de S. C. No. 2	91
El Porro	91
Análisis Formal	95
Construcción Motívica.....	98
Sección A.....	98
Sección B.....	99
Sección A'	100
Sección C.....	100

Descripción Armónica	102
Sección A.....	102
Sección B.....	103
Sección A'	105
Sección C.....	105
CAPITULO V ADAPTACIÓN DE LA OBRA AL FORMATO DE CLARINETE Y	
GUITARRA.....	107
El Margariteño	108
Sección A	108
Sección B	109
Sección C	111
Guabina Viajera	113
Sección A	113
Sección B	115
Sección C 1	116
Sección C2	117
Bambuco	118
Sección A	119
Sección B	120
Sección C	121
Porro.....	122
Sección A	122
Sección B	123

Sección A' y Sección C.....	124
CONCLUSIONES	126
REFERENCIAS.....	129
Anexo A. Score y Partes de la “Adaptación de la obra Suite Colombiana No. 2 de Gentil Montaña al Formato de Clarinete y Guitarra”	132
Anexo B. Seguimiento y Detalles de la Adaptación.....	170
Anexo C. Audios de la Adaptación.....	191

LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Figure 1.</i> Escritura para guitarra y representación en pentagrama del sonido real.....	38
<i>Figure 2.</i> Stranvinsky <i>Tango</i> compases 1 a 6.	39
<i>Figure 3.</i> Sección de guitarra con acompañamiento suave de vientos.	40
<i>Figure 4.</i> Rango completo del instrumento y rangos de cada registro y su sonido característico.	43
<i>Figure 5.</i> Manuscrito del maestro León Cardona con dedicatoria a Jaime Uribe.	46
<i>Figure 6.</i> C.D. Recital Jaime Uribe y José Revelo caratula.	48
<i>Figure 7.</i> Fragmento de “Fantasía en 6/8”	49
<i>Figure 8.</i> Foto dueto <i>Sonoridades</i>	51
<i>Figure 9.</i> Dueto G. Marín- M. Rangel caratula de su disco <i>Tertulia</i>	52
<i>Figure 10.</i> Acompañamiento tradicional de pasillo en guitarra	56
<i>Figure 11.</i> Riete Gabriel. Pasillo de Orion Rangel Detalle del patrón rítmico cadencial(en los recuadros) para terminar las secciones.	57
<i>Figure 12.</i> Sección A Detalle de patrón rítmico cadencial característico del pasillo en <i>El Margariteño</i>	58
<i>Figure 13.</i> Detalle de inicios con silencio de corchea frecuentes en la melodía. Sección A de <i>La gata golosa</i> . pasillo de Fulgencio García.....	58
<i>Figure 14.</i> Fragmento de Sección A. <i>El Margariteño</i> . Detalle de inicios con silencio de negra y no de corchea.	59
<i>Figure 15.</i> “ <i>El Margariteño</i> ” Detalle de Sección A en corchetes naranja y sección B en corchetes azules.....	60
<i>Figure 16.</i> “ <i>El Margariteño</i> ” sección A: Construcción Motívica	61
<i>Figure 17.</i> “ <i>El Margariteño</i> ” Sección B: Construcción Motívica.....	62

<i>Figure 18. “El Margariteño” sección C: Periodo paralelo simétrico 1. Detalle de antecedente y consecuente</i>	63
<i>Figure 19. El Margariteño” sección C: Periodo paralelo simétrico 2. Detalle de antecedente y consecuente “</i>	64
<i>Figure 20. El Margariteño Lenguaje Armónico Sección A</i>	65
<i>Figure 21. El Margariteño. Descripción armónica sección B.....</i>	66
<i>Figure 22. El Margariteño. Descripción armónica sección C.....</i>	67
<i>Figure 23. Acompañamiento de guabina en guitarra.....</i>	68
<i>Figure 24. Compases 1 – 16, Sección A Guabina viajera</i>	69
<i>Figure 25. Compases 17 – 33, Sección B Guabina viajera.....</i>	70
<i>Figure 26. Compases 34 – 69, Sección C. Guabina viajera.....</i>	70
<i>Figure 27. Sección A , construcción motivica. Guabina viajera</i>	72
<i>Figure 28. Sección B, construcción motivica. Guabina viajera.....</i>	73
<i>Figure 29. Sub Sección C 1, construcción motivica. Guabina viajera</i>	74
<i>Figure 30. Sub sección C 2, construcción motivica. Guabina viajera</i>	75
<i>Figure 31. Lenguaje armónico sección A Guabina viajera</i>	76
<i>Figure 32. Lenguaje armónico sección B. Guabina viajera.....</i>	77
<i>Figure 33. Lenguaje armónico Subsección C . 1. Guabina viajera.</i>	79
<i>Figure 34. Lenguaje armónico Sub- sección C 2. Guabina viajera.</i>	80
<i>Figure 35. Acompañamiento tradicional de Bambuco en 6/8 en guitarra.....</i>	82
<i>Figure 36. Ejemplo de acompañamiento tradicional de bambuco en tiple.</i>	83
<i>Figure 37. Detalle de rasgado que imita los acentos del tiple en la adaptación para guitarra y clarinete en este trabajo.....</i>	83

<i>Figure 38.</i> Sección A en corchetes rojos y sección B en corchetes verdes de <i>Bambuco</i>	84
<i>Figure 39.</i> Sección C en corchetes azules de <i>Bambuco</i>	84
<i>Figure 40.</i> Construcción motivica sección A	85
<i>Figure 41.</i> Construcción motivica sección B de <i>Bambuco</i>	86
<i>Figure 42.</i> Construcción motivica sección C de <i>Bambuco</i>	87
<i>Figure 43.</i> Descripción armónica sección A de <i>Bambuco</i>	88
<i>Figure 44.</i> Descripción armónica sección B de <i>Bambuco</i>	89
<i>Figure 45.</i> Descripción armónica sección C de <i>Bambuco</i>	90
<i>Figure 46.</i> Ritmo de porro básico con instrumentos tradicionales	92
<i>Figure 47.</i> Detalle de patrones rítmicos para acompañar el porro en guitarra.	95
<i>Figure 48.</i> Sección A en corchetes rojos y B en corchetes morados de <i>Porro</i>	96
<i>Figure 49.</i> Sección A' del <i>Porro</i> en corchetes verdes.....	97
<i>Figure 50.</i> Sección C en corchete azul y Coda en verde del <i>Porro</i>	97
<i>Figure 51.</i> Construcción motivica A <i>Porro</i>	98
<i>Figure 52.</i> Periodo simétrico paralelo doble. Sección B. <i>Porro</i>	99
<i>Figure 53.</i> Construcción motivica A' <i>Porro</i>	100
<i>Figure 54.</i> Periodo contrastante simétrico doble. Detalle C1. C2 es igual en la construcción motivica. <i>Porro</i>	101
<i>Figure 55.</i> Descripción Armónica Sección A. <i>Porro</i>	103
<i>Figure 56.</i> Porro sección B. Descripción Armónica. <i>Porro</i>	104
<i>Figure 57.</i> Porro. Fragmento final sección A'. Descripción Armónica. <i>Porro</i>	105
<i>Figure 58.</i> Adaptación Sección A. Detalle de algunas ligaduras (en rojo) y acentos (en verde) en el clarinete.....	109

<i>Figure 59.</i> Fragmento de Adaptación Sección B. Juego de voces entre guitarra y Clarinete con acentos de pasillo.	111
<i>Figure 60.</i> compases 45 y 46 donde se intercalan los bajos con la melodía y se resalta una sección usando bloques de acordes en la guitarra.	112
<i>Figure 61.</i> Fragmento de contra punto entre melodía y segunda voz.	113
<i>Figure 62.</i> Detalle de voz secundaria con acompañamiento en la guitarra al inicio de sección A	115
<i>Figure 63.</i> Sección B. La guitarra toma la melodía principal y después el clarinete la retoma para cerrar la frase.	116
<i>Figure 64.</i> Compases 42 a 45. Detalle de melodía secundaria dentro del acompañamiento de guitarra	117
<i>Figure 65.</i> Compases 63 a 66. Rasgado hacia abajo en la guitarra asemejando el acompañamiento del tiple y clarinete una octava arriba del registro original	118
<i>Figure 66.</i> Compases 8 y 9 Clarinete hace melodía y acompañamiento apoyado por la guitarra.	120
<i>Figure 67.</i> Melodía arpegiada en clarinete y bloques de acordes en segundo y tercer tiempo intercalado con ritmo tradicional en la guitarra.	122
<i>Figure 68.</i> Cambio de roles y protagonismo entre guitarra y clarinete en sección B.	124
<i>Figure 69.</i> Sección C. Clarinete en registro sobre agudo con acompañamiento percusivo de guitarra.	125

INTRODUCCIÓN

El maestro Gentil Montaña es tal vez uno de los más reconocidos intérpretes y compositores colombianos de guitarra clásica en nuestro país y sus obras han trascendido fronteras convirtiéndose en un importante referente de la música nacionalista colombiana y latinoamericana para este instrumento. Sin embargo, es muy probable que al momento de desarrollar el presente trabajo no existieran versiones o adaptaciones académicas de una de sus obras más representativas como lo es la *Suite colombiana no. 2*, al dueto de clarinete y guitarra.

Por otro lado, los trabajos de investigación relacionados al formato de guitarra y clarinete son más bien escasos, a pesar que este último ha tomado gran relevancia en las últimas décadas en nuestro país dentro del ámbito de la música colombiana tradicional y académica, llamando la atención de importantes intérpretes y compositores.

Por tal motivo, el presente trabajo propone la adaptación de la *Suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña al formato de clarinete y guitarra a través de la línea de investigación-creación. Desarrollando así una investigación de tipo cualitativo alrededor de las categorías relacionadas a la creación del producto final.

El proceso de investigación creación parte desde la inmersión y fundamentación en el contexto cultural e histórico del autor y de la obra, para después continuar profundizando sobre el formato de clarinete y guitarra tanto desde el aspecto técnico como desde su contexto en nuestro país. A esto se suma el análisis musical de la suite, el cual permitió ahondar en el estilo y elementos estructurales con los cuales el maestro Montaña construyó su obra y con esto, desarrollar y documentar el proceso de creación de la adaptación en la cual se buscó mantener la

esencia y estilo del maestro Montaña, pero además aprovechar los recursos sonoros y técnicos del ensamble de clarinete y guitarra.

CAPITULO I ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

Descripción y Formulación del Problema

El maestro Gentil Montaña es uno de los compositores e intérpretes de guitarra clásica más importantes de Colombia. Es un destacado referente en conservatorios y escuelas de guitarra clásica tanto a nivel nacional como en el exterior. Sus obras para guitarra solista y grupos de cámara, han sido ampliamente abordadas en el mundo académico y en varias ocasiones han sido adaptadas para instrumentos distintos a la guitarra tales como el charango o la marimba, o para agrupaciones de pequeño y gran formato de distintos tipos como: cuarteto de cuerdas, cuarteto de guitarras, Big Band, y muchos otros formatos de música de cámara.

Las adaptaciones de su música han permitido que su obra como compositor pueda ser conocida e interpretada no solo por guitarristas, sino también por músicos de distintos instrumentos para de esta manera, colocar en diálogo ese idioma guitarrístico con el mundo de la cuerda frotada, los vientos, los grupo de músicas tradicionales o grupos de cámara de conformación mixta.

Sin embargo, el maestro Montaña nunca escribió originalmente para el formato de guitarra y clarinete y existen muy pocas adaptaciones de sus obras para este particular dúo de cámara, el cual al ser un formato no muy explorado en el pasado, carece de un repertorio original amplio en comparación a otros duetos o grupos de cámara como el cuarteto de cuerdas o el trio típico colombiano. Sin embargo, recientemente ha tomado relevancia en nuestro contexto colombiano, gracias al interés de músicos profesionales dentro de la música colombiana e internacional. Entre ellos podemos nombrar a los maestros Jaime Uribe y José Revelo. Ganadores del Mono Núñez en 1993 tanto por su propuesta como dueto instrumental,

como por la obra inédita *Fantasia en 6/8*. compuesta por el maestro José Revelo. Otro importante compositor es el maestro León Cardona, quien hizo varios arreglos tanto de sus obras, como de obras instrumentales reconocidas de la música colombiana para este formato de guitarra y clarinete, enriqueciendo así su repertorio e innovando con respecto a la armonía y a la forma usada tradicionalmente.

A pesar de sus aportes y relevancia en la música colombiana, encontramos que existen pocos trabajos de investigación relacionados al dúo de guitarra y clarinete. A esto se suma que probablemente no exista un arreglo de carácter académico de la suite colombiana no. 2 del maestro Gentil Montaña para este formato, pues es muy difícil encontrar algún registro sonoro o partituras. Por tal motivo, en el presente trabajo de grado se elabora una adaptación de la *Suite colombiana no. 2* para guitarra solista del Maestro Gentil Montaña al formato de clarinete y guitarra, a través de un proceso de investigación creación que permite la profundización del contexto histórico musical de la obra, sí como un acercamiento a las características técnico-musicales del dueto de clarinete y guitarra.

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son las características musicales y contextuales que rodearon la creación de la *Suite Colombiana No. 2* de Gentil Montaña, como fundamento en un proceso de adaptación para el formato de guitarra y clarinete?

Antecedentes

Como antecedentes académicos a este trabajo relacionados a la *suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña y al dueto de guitarra y clarinete podemos encontrar:

La Tesis de maestría de Jorge Edison Montoya Gómez, para la Universidad Nacional de Colombia titulada: “La Suite Colombiana No. 1 para guitarra de Gentil Montaña (1942- 2011): análisis de sus ediciones y contextualización de la obra de un compositor colombiano”. En esta investigación el autor contextualiza y profundiza sobre las influencias musicales y el contexto histórico-cultural del maestro Montaña, y cómo esto impactó su obra tomando como referencia la *Suite colombiana no. 1* para guitarra solista. Además muestra la evolución de la misma a través de distintas ediciones y la enmarca dentro del contexto guitarrístico latinoamericano de la época.

Para tal investigación el documento se fundamenta en las distintas ediciones de la *Suite colombiana no.1*, en entrevistas a familiares, estudiantes y personas cercanas al maestro Gentil Montaña y en artículos de reconocidas revistas especializadas en guitarra.

En sus conclusiones se destaca la importancia de la suite no.1 dentro de las suites para guitarra compuestas por el maestro, dado que fue la única concebida desde el inicio como una suite y el gran trabajo y tiempo que le dedicó al perfeccionamiento de las misma. Por otro lado, resalta que la obra de Montaña no es solo un producto independiente o derivado solo de su genialidad, sino que además está enmarcado dentro de un contexto social y artístico del cual fue participe dando importantes aportes a la música colombiana y académica para guitarra clásica.

Por lo tanto el trabajo del maestro Montoya, es un antecedente y referente importante para el presente trabajo ya que ofrece una visión integral de la obra del maestro Montaña mostrando no solo el aspecto teórico musical sino que lo relaciona con el contexto histórico y cultural en el cual estuvo inmerso el compositor.

Como segundo antecedente encontramos el trabajo de grado de Carlos Andrés García Quintero para la Pontificia Universidad Javeriana titulado: “Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado. Suite No. 2 Gentil Montaña”. La investigación del maestro García inicia a partir de una contextualización sobre la suite como forma musical, para después abordar el aspecto formal de la suite No. 2 de Gentil Montaña, donde da una breve reseña histórica de las danzas utilizadas en cada movimiento con su respectivo acompañamiento rítmico tradicional en la guitarra y aporta también importantes detalles y sugerencias en la interpretación de la misma.

Es por lo tanto un importante antecedente ya que la fundamentación teórico musical e interpretativa de *La suite colombiana no. 2*, junto con los detalles de cada una de sus partes con respecto al fraseo, contrapuntos e interpretación, sumado a las características de las danzas, ofrecen pautas y referencias útiles en la adaptación para guitarra y clarinete propuesta en el presente trabajo.

La Monografía de grado de Javier Yesid Urbina Santafé, para la U.P.N. es un trabajo de investigación- creación que se titula: “Porro en las cuatro suites colombianas de Gentil Montaña para guitarra: análisis y producción compositiva”. Este trabajo es un referente con respecto a la línea de investigación creación relacionada a la música del maestro Montaña y su obra para guitarra clásica. En este trabajo el autor profundiza sobre las características del porro como ritmo tradicional de la costa colombiana, exponiendo con detalle la organología y características musicales de este ritmo en su forma tradicional. Seguidamente ofrece algunos ejemplos de adaptación del ritmo del porro a la guitarra clásica y muestra su correspondiente forma de acompañamiento básico. Continúa después analizando el aspecto formal de los 4 porros de las suites del maestro Montaña y propone una obra compuesta en base a la investigación previa.

Es un importante aporte para profundizar sobre el porro como ritmo tradicional de la costa colombiana y su correspondiente adaptación a la guitarra clásica por parte del maestro Gentil Montaña. Así mismo, resulta un referente como trabajo de investigación creación y para fundamentar la adaptación del porro de la Suite No. 2 en el presente trabajo.

Por último, el artículo de maestría del maestro José Revelo Burbano, para la Universidad EAFIT titulado: “León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana.” Pone en evidencia la importancia de la obra del maestro León Cardona en la música colombiana y el papel de la guitarra dentro de ella, destacando las características y estilo de su obra, así como rasgos particulares y personales del compositor. El autor toma como fundamento para este trabajo entrevistas con el maestro Cardona, así como el material escrito de tres obras representativas con su posterior análisis.

Es un importante antecedente en lo que refiere a la composición y arreglos de obras de música colombiana para clarinete y guitarra, ya que las obras que se tomaron como referencia son escritas para este formato. De allí es posible tener conocimiento de detalles como su estilo, el uso de la armonía y su implementación práctica en la guitarra, así como la forma en que el maestro logra un equilibrio estético y sonoro tanto en la composición como en el arreglo para el ensamble de guitarra y clarinete.

Objetivos

Objetivo General

Realizar una adaptación para el dueto clarinete y guitarra, de la *Suite colombiana no.2* para guitarra solista del maestro Gentil Montaña, dentro de un proceso de inmersión en el contexto histórico musical del autor y de su obra.

Objetivos Específicos

1. Indagar el contexto histórico del Maestro Gentil Montaña y las distintas circunstancias que rodearon la creación de la *Suite colombiana no. 2* para guitarra solista.
2. Establecer los recursos técnicos e interpretativos del dúo guitarra -clarinete que puedan ser pertinentes en la adaptación de la suite.
3. Analizar los aspectos formales y el lenguaje armónico de la *Suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña.

Justificación

Uno de los trabajos más significativos compuestos por Gentil Montaña es la *Suite colombiana no. 2* para guitarra solista, la cual llevo al maestro a tener reconocimiento internacional como compositor. La suite se estructura formalmente en cuatro movimientos titulados *El Margariteño, Guabina Viajera, Bambuco, y Porro*. Está compuesta utilizando los elementos estéticos y estilísticos de tres danzas de la Región Andina Colombiana – refiriéndose al pasillo, la guabina y el bambuco– y una de la Región Caribe –refiriéndose al porro, siendo esta, la primera obra académica para guitarra en abordar este ritmo colombiano y que además goza de gran popularidad y aceptación en guitarristas del mundo entero.

En este trabajo se toma como punto de partida la *Suite colombiana no 2* de Gentil Montaña y a través de un proceso de investigación-creación, se elabora una adaptación al formato de clarinete y guitarra, fundamentado en la indagación de las características histórico musicales de la obra. Esto nos lleva a profundizar en las diferentes situaciones que rodearon al compositor en la creación de su obra, Así como analizar en detalle sus características musicales tales como la forma, la construcción motivica y armónica; buscando de esta manera conservar el

estilo y la estética del lenguaje compositivo de Montaña, pero adaptado al lenguaje idiomático que ofrece la guitarra y el clarinete. Por lo tanto el presente documento aporta el resultado de la documentación tanto histórica como musical acerca de la obra, del autor y la reflexión acerca de cómo estos elementos musicales y contextuales influyen en el proceso de adaptación sucesivo.

Cabe resaltar que el formato de clarinete y guitarra cuenta con muy pocas investigaciones académicas, así como con un limitado repertorio en comparación a otros formatos de cámara más usuales como el cuarteto de cuerda frotada o el trio típico colombiano, entre otros. Pero que en nuestro país tiene cada vez más acogida e importancia dentro de la música colombiana académica debido al interés de clarinetistas y guitarristas profesionales contemporáneos. Por lo tanto, el desarrollo de esta investigación- creación aporta también un acercamiento con respecto al dúo de guitarra y clarinete desde el punto de vista técnico e interpretativo. Además de alimentar la literatura nacional de músicas de cámara para este formato.

Por último, dada la importancia del ejercicio musical no solamente como solista sino también en formatos de cámara. la presente investigación espera ser de ayuda tanto para instrumentistas como para maestros de guitarra y clarinete, permitiendo el diálogo entre estos dos mundos a través de la música del maestro Montaña. Bien sea desde la interpretación de la obra, así como documento de referencia con respecto a las características y particularidades que se presentan al momento de hacer una adaptación a este formato.

CAPITULO II METODOLOGÍA

El desarrollo del presente trabajo se inscribe dentro de la línea de investigación-creación. Esta línea de investigación ha tomado relevancia recientemente en Colombia en el ámbito académico, ya que según el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, “la investigación-creación en el área de artes, arquitectura y diseño juegan un papel relevante en la producción de conocimiento del país” (Minciencias, 2021, pág. 4). Sin embargo, es de ejercicio reciente y aún no tiene definiciones rígidas, pero sí consensos con respecto a los parámetros de la investigación, la cual debe girar en torno a los procesos que llevan a la producción de la misma. Así como la reflexión sobre el impacto de la obra a nivel personal o social.

Sobre el desarrollo de trabajos de investigación creación en música, el Comité de Investigación del Departamento de Educación Musical de la Facultad De Bellas Artes Universidad Pedagógica de Colombia CIDEM afirma:

es vital que el creador conozca en profundidad la disciplina en la cual suscribe su obra y, además, observe rigurosamente los cuestionamientos, hipótesis, soluciones y relaciones contextuales del producto artístico. De esta manera, el investigador utiliza críticamente procedimientos propios de la música como son: análisis formal y armónico, análisis estilístico, análisis estético y/o análisis histórico del género musical que aborde. (2020, pág. 7)

Por lo tanto, esta línea de investigación propone no solo el desarrollo de un producto artístico, que para el caso de este trabajo es el arreglo o adaptación de la suite, sino además la profundización y reflexión acerca de las categorías que se relacionan con la construcción del

arreglo y el impacto que esto pueda tener, tanto en el producto artístico como a nivel personal y social.

A partir de los parámetros anteriores, el desarrollo del aporte creativo del presente trabajo se fundamentó en un proceso investigativo de carácter descriptivo-cualitativo tanto desde el contexto histórico musical de cada obra y del ensamble de guitarra y clarinete, así como de su respectivo análisis. Y se organiza en cuatro fases principales las cuales se exponen a continuación:

Fase I – Marco Histórico de la Obra y del Autor

La creación de un producto artístico musical, ya sea una composición, un arreglo o algún otro, no solo es resultado de un dominio técnico o teórico musical, aunque estos sean muy importantes, sino que deriva especialmente de una vivencia humana; del pensar y el sentir del artista dentro de un contexto socio cultural. Por tal motivo, esta primera fase de la investigación está dedicada a la indagación sobre el contexto histórico musical del maestro Gentil Montaña y de su obra *Suite colombiana no. 2* para guitarra solista. De esta manera es posible conocer detalles importantes sobre las circunstancias de la creación de la obra, pero también sobre aspectos personales del maestro y sus particularidades como interprete y compositor.

Fase II– Marco Teórico

La fundamentación teórica tanto del análisis musical como de las características técnicas e interpretativas de la guitarra y el clarinete, resultan indispensables para el desarrollo idóneo de la adaptación. Por consiguiente, en esta fase de la investigación se profundiza acerca de estos temas a partir de manuales de orquestación, artículos y libros relacionados al análisis musical de distintas fuentes y autores reconocidos. Además, siempre en esta sección, se da una mirada los

principales compositores e intérpretes de este formato de cámara. De esta manera se buscó adquirir nuevos acercamientos y puntos de vista hacia la guitarra y el clarinete. Además establecer parámetros claros para la escritura de arreglos o composiciones que permitan aprovechar al máximo sus cualidades.

Fase III– Análisis Teórico Musical.

Esta fase de la investigación se centra en el aspecto teórico musical de la suite No. 2, por lo tanto se exponen en forma breve las distintas características de las danzas tradicionales usadas en la suite, para después de manera más detallada continuar con el análisis de la forma, del constructo motivico, y del lenguaje armónico de cada uno de los movimientos que conforman el material selecto para conservar los elementos estilísticos, estéticos, y compositivos al adaptarla al formato de clarinete y guitarra.

Fase IV– Desarrollo de la Adaptación

Después de realizar una aproximación teórica de la obra selecta, se procedió con el proceso de adaptación al formato de clarinete y guitarra. El proceso de adaptación consistió en :

- i.) Identificar en el material musical, refiriéndose a la partitura para guitarra solista, los roles (melodía, contrapunto, acompañamientos).
- ii.) Asignar los roles al clarinete o guitarra dependiendo de su lenguaje idiomático.
- iii.) Crear y completar teórica y estéticamente vacíos en el score.

Además, después de tener una primera versión escrita, se realizó la revisión idiomática y técnica de las partituras individuales que conforman la adaptación. La revisión de la parte del

clarinete la realizó el Maestro Iván Mancera¹, y de la guitarra, el autor del presente documento.

Con esto se solventan posibles errores presentes en la escritura idiomática instrumental que pudiesen existir durante el proceso de creación en la adaptación.

¹ Clarinetista profesional graduado de la Universidad Nacional de Colombia y magister en interpretación de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, quien accedió a revisar las partes de clarinete para la elaboración de la adaptación en este trabajo.

CAPITULO III MARCO REFERENCIAL

El marco referencial de este trabajo está dividido en dos secciones: la primera corresponde al marco histórico donde se pueden encontrar, detalles del contexto histórico y contextual tanto del maestro Gentil Montaña como de la *Suite colombiana no. 2* para guitarra solista. La segunda sección es el marco teórico, en el cual se fundamenta el análisis musical de la obra escogida, a partir de autores teóricos reconocidos. También se profundiza en las características sonoras, técnicas e interpretativas de la guitarra y del clarinete, tomando como referencia distintos manuales de orquestación y artículos. Por último, se profundiza sobre los más reconocidos compositores e intérpretes para este formato en particular.

Marco Histórico

Conocer la historia del maestro Montaña y de su obra, resulta importante para poder desarrollar un proceso de adaptación apropiado al formato de clarinete y guitarra, Esto se debe a que la adaptación es un proceso creativo y no solo está influenciado por el aspecto teórico musical, sino también por el contexto de la obra y como este impacta el aspecto subjetivo del arreglista. Por lo tanto, la profundización permite no solo conocer los detalles históricos de la obra, sino que aporta muchos elementos que van a influir en el proceso de creación, además de ser útiles desde un punto de vista pedagógico y cultural para cualquier maestro o estudiante que se acerque a la obra del maestro Gentil.

Gentil Montaña, Historia, Contexto e Influencias Musicales.

Julio Gentil Albarracín Montaña(1942-2011) o Gentil Montaña como se le conoce más comúnmente, es uno de los más importantes referentes de la guitarra clásica en Colombia tanto como intérprete como compositor, pues gracias a sus composiciones académicas pero basadas

en las músicas tradicionales colombianas ha llegado a “ Representar para Colombia lo que significa Antonio Lauro Para Venezuela o Agustín Barrios Mangoré para Paraguay (RTVC, 2021, párr. 1)²

Oriundo de Purificación Tolima. El maestro Montaña no empezó con la guitarra como primer instrumento, sino con el violín, influenciado por su padre que tocaba este instrumento. Después se trasladaron a Ibagué donde Inicio sus estudios académicos musicales en el conservatorio del Tolima, pero después de escuchar la guitarra la toma como su instrumento principal.

Sus inicios en la guitarra no fueron como solista, sino que después de trasladarse a Bogotá, desde los trece años tocó la guitarra en distintos grupos de música colombiana y tríos de bolero los cuales eran muy populares en ese momento, donde tocaba el requinto de guitarra y en muchos casos hacía los arreglos musicales para el grupo.

La incursión en la musical popular fue muy importante en su trabajo posterior como compositor e interprete, pues su obra está claramente influenciada por el bolero de los tríos clásicos y de las músicas colombianas especialmente de la zona andina, de las cuales hizo varios arreglos para guitarra solista. al respecto Montoya(2021) expresa que :

El “Intermezzo No. 1” de Luis A. Calvo (1882-1945), “El Guatecano” (bambuco), de Emilio Murillo Chapull (1880-1942), “Ruego” (pasillo), de Carlos Vieco Ortiz (1900-1979), “Guabina Huilense”, de Carlos E. Cortés (1900-1967) y “Los Cucaracheros” (bambuco), de Jorge Añez (1892-1952), son parte del repertorio de esta época que Montaña

² RTVC: Radio Nacional de Colombia

transcribió para la guitarra; por tanto, esta influencia es notoria en sus propias composiciones e incluso en discursos respecto a lo tradicional. (pág. 3)|

Otras influencias importantes del maestro relacionadas al contexto musical de la época tienen que ver con las orquestas latinoamericanas que se escuchaban. Pero especialmente, de la orquesta colombiana de Lucho Bermúdez, Ya que esta última, hace populares y conocidos los ritmos costeros colombianos al interior del país entre ellos el porro que más adelante sería uno de los ritmos que usaría el maestro en sus obras y que le daría gran reconocimiento.

Por otra parte, desde el aspecto académico, entre 1960 y 1962 inició sus estudios de guitarra clásica con Domingo González y con Daniel Baquero, amplió su repertorio de guitarra y estudió ornamentación de música barroca y renacentista. También se formó con Catherin Karlen, de quien recibió clases de música y guitarra contemporánea. Tomó clases particulares de orquestación y composición con Blas Emilio Atehortúa (1943-2020) y Gustavo Yepes (1945), (Montoya, 2021, págs. 7-8)

De este bagaje tanto académico como popular es que el maestro desarrolla su estilo de composición de claros tintes nacionalistas; pues se basa en las músicas tradicionales colombianas pero usando la técnica de la guitarra clásica, armonías y formas musicales de la música clásica occidental. “Algunas de sus influencias creativas más notorias son Johann Sebastian Bach (1685-1750), Frederic Chopin (1810-1849), Francisco Tárrega (1852-1909), Fernando Sor (1778-1839), Antonio Lauro (1917-1986), Agustín Barrios (1885-1945)” (Montoya, 2021, pág. 6)

El debut del maestro Gentil como guitarrista solista se dio en 1964 en el teatro Lido de Medellín y también en ese año hizo grabaciones de algunas de sus composiciones y adaptaciones de música colombiana y latinoamericana. Sin embargo, es en el año 1975 donde

empieza a ganar mayor reconocimiento tanto en Colombia como en el exterior gracias a dos acontecimientos importantes: el primero fue la presentación en Bogotá del concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, siendo el primer colombiano en interpretar esta obra en el país. El segundo acontecimiento de gran importancia se presentó ese mismo año y fue la participación del Maestro en el I concurso Internacional de guitarra Alirio Díaz, que se llevó a cabo en Caracas Venezuela, donde logró obtener el tercer puesto a pesar de las grandes limitantes que tenía por la dificultad para obtener las partituras de las obras del concurso. Al respecto Montoya (2021) afirma que:

La “Fuga en La menor”, de Johann Sebastian Bach; “Sevilla”, de Isaac Albéniz (1869-1909) y el “Estudio 7”, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), las tomó de las grabaciones de Alirio Díaz, y las partituras las elaboró “a oído” escuchando las versiones ya referidas. (pág. 15)

Además de las obras obligatorias también se debía presentar una obra libre y el maestro presentó la *Suite colombiana no.1* de su autoría, la cual sería la primera suite para guitarra con características nacionalistas escrita por un colombiano, pues las diferentes partes estaban basadas sobre temas de la zona andina. La obra fue recibida con gran agrado por el jurado entre los cuales estaba el maestro Antonio Lauro el cual lo invito a continuar a componer. Esto alentó mucho al maestro a continuar como compositor y es precisamente en ese año cuando compuso la primera pieza de la suite no 2 *El Margariteño*, dedicado a Romulo Lazarde como agradecimiento a este guitarrista venezolano que conoció en el concurso.

Y la suite colombiana llenaba ese tiempo compuesta por él, y mostro ya su parte como compositor y Antonio Lauro le dice que tiene que seguir trabajando sobre la parte de

composición (León, comunicación personal, Biblioteca Nacional de Colombia, 2012, mins 11:25 a 11:43)

En 1976 viajó a Europa para dar un concierto en Madrid, España. Allí también hizo una grabación para la radio. Sin embargo, no tenía ninguna beca o apoyo financiero pero tenía el deseo de conocer más de la cultura del lugar, por lo cual continuo en Europa pero trabajando con músicos de distintos países tocando música popular latinoamericana hasta que logró viajar a París. Su esposa Gilma comenta que “Gentil tenía que trabajar por las noches en restaurantes, de pronto salían presentaciones en una emisora y así pues sobrevivimos 7 años 6 en París y un año en Grecia” (Biblioteca Nacional de Colombia,2012, mins 8:11 a 8:34)

El maestro Gentil compuso además de la primera suite colombiana otras 4 suites más para guitarra solista, así como algunas suites para trio típico, todas siempre a partir de ritmos musicales tradicionales colombianos. Su obra ha sido reconocida por artistas nacionales e internacionales como Eduardo Fernández de Uruguay, el maestro Yamandú Costa de Brasil o el maestro Edwin Guevara en Colombia, por nombrar algunos, quienes han resaltado el valor de sus composiciones y han grabado temas o suites completas en sus producciones musicales.

Antes de fallecer, el maestro fue invitado a conservatorios en Francia y en Australia quienes estaban interesados en conocer más de su música y allí dio los últimos conciertos en donde interpretó varias de sus obras entre ellas su última suite para guitarra la *Suite colombiana no.5*. Este interés por la música del maestro permitió también que las músicas colombianas tradicionales tuvieran mayor visibilidad en el mundo entero y es algo de lo cual el maestro y sus hijos se enorgullecen al poder llevar la música colombiana con sus ritmos tradicionales a

espacios académicos y donde los músicos de cualquier lugar pueden tener acceso a conocerla e interpretarla. Gentil Montaña en la entrevista para el programa Babelia decía:

hace poco tiempo el maestro Eduardo Fernández grabó en gran bretaña para disco DECCA grabo un Compact donde toca música del maestro Leo Brouwer Antonio Lauro Mangore y toca una suite mía que por cierto la revista guitar que sale en ese país hacen un comentario muy favorable de la música nuestra del cual pues yo me ufano pues contando esta cosa porque considero que es una causa común es algo propio de todos los colombianos. (Viña, 2011, min 4:47 a Min 5:24).

La Suite en la Música de Gentil Montaña

El contexto musical del maestro Gentil Montaña desde el punto de vista académico está caracterizado por un auge de grandes compositores e intérpretes en la guitarra tales como Agustín Barrios Mangoré, Leo Brouwer, Heitor Villalobos y Antonio Lauro por nombrar algunos. Y sus obras y aportes al repertorio para guitarra frecuentemente estuvieron basados o influenciados por las músicas tradicionales de sus países de origen, dando como resultado un movimiento nacionalista en la guitarra.

El nacimiento del movimiento nacionalista en guitarra sumado a que la formación musical de estos compositores proviene prevalentemente de la música clásica europea, dio como resultado que se mezclaran las músicas y estilos europeos y las músicas y ritmos latinoamericanos. Montoya(2021) al respecto afirma:

...se generó una apropiación de los estilos compositivos usados entre los siglos XVII y XVIII, como es el caso de la suite. Durante el barroco musical surgieron diferentes formas vocales e instrumentales. Para los instrumentos solistas la suite fue bastante

popular entre los compositores alemanes y franceses como Silvius Leopold Weiss (1686-1759), Johann Sebastian Bach, Robert de Visée (1650-1725), entre otros. (págs. 18-19)

La suite, la cual originalmente es una forma musical del periodo barroco, fue por lo tanto tomada frecuentemente por compositores nacionalistas latinoamericanos entre ellos el maestro Gentil Montaña, el cual hizo 5 suites para guitarra solista y otras varias para trío típico colombiano (bandola, tiple y guitarra). El motivo de esto, probablemente lo encontramos en las características de la suite Barroca la cual era una compilación de varias piezas musicales basadas sobre aires tradicionales europeos.

Una suite barroca constaba de la alternancia de pequeñas danzas de tempo lento y rápido sucesivamente, casi siempre precedidas de un preludio o una obertura, las danzas básicas de la suite barroca eran Allemande alemana (danza cortesana para una línea de parejas), Courante francesa (danza viva), Zarabanda española, Giga inglesa (danza rápida y llena de vida), casi siempre cierra la suite barroca, otras danzas no básicas pero también muy utilizadas en la suite son: Rondó (Rondeau) Bourrée, Gavota (Gavotte), Pavana, Gallarda, Minuet, Forlane, Passepied, pasapiés Siciliana, Chacone, Musette, Hornpipe, Air (García, 2008, págs. 2-3)

El hecho que las piezas que conforman la suite estén basadas sobre danzas y aires tradicionales de carácter contrastante, resulta muy conveniente para el proceso de apropiación en las músicas nacionalistas latinoamericanas, ya que se sustituyeron las danzas europeas que eran la base de la suite barroca por las danzas y aires tradicionales del país de cada compositor. Por otro lado, las músicas tradicionales se vieron modificadas, mezcladas y adquirieron mayor complejidad al ser utilizadas técnicas académicas características de la música clásica europea,

como el contrapunto, armonías distintas a las tradicionales y el uso de diferentes formas de manejar los temas y motivos musicales.

Contexto e Importancia de la Suite No.2

El maestro Gentil Montaña escribió 5 suites para guitarra solista siendo el primero en escribir suites en estilo nacionalista para guitarra clásica, usando danzas tradicionales colombianas. Sin embargo, *La suite colombiana no.2* tiene además una gran importancia en la carrera musical del maestro por ser la primera en agregar una pieza basada en ritmos de la costa colombiana. El porro de esta suite es el primer porro escrito para guitarra clásica y goza de gran éxito entre guitarristas de todo el mundo, por lo cual, junto con la excelente acogida de las otras piezas de esta suite, le permitió al maestro obtener el reconocimiento internacional como compositor.

La Suite colombiana no.2 fue escrita en distintos momentos de la vida del maestro e inicialmente no fue pensada como una suite sino como obras individuales, sin embargo el maestro al ver que las tres primeras obras *El Margariteño*, *La Guabina Viajera* y *Bambuco* compartían muchas características entre ellas y que además ya tenía la experiencia de componer la *Suite colombiana no.1*, encontró entonces útil agruparlas en una forma musical mas grande como lo es la suite, agregando el porro como cuarta pieza

Montaña pensó en que una segunda suite para guitarra sería muy viable gracias a la coincidencia tonal de esta última obra con “El Margariteño” y “Guabina Viajera”. Las coincidencias armónicas, la homogeneidad de las frases y el pensar en tener una obra musical de mayores dimensiones estructurada en varios movimientos, generaron esta decisión en el compositor (Montoya, 2021, pág. 45)

La primera pieza que conforma esta suite, es el pasillo *El Margariteño*, el cual toma este nombre porque fue dedicada al maestro Romulo Lazarde quien era oriundo de las Islas Margarita en Venezuela. Por otro lado, La segunda pieza la *Guabina viajera*, fue compuesta en distintos momentos, mientras el maestro se encontraba fuera del país, por eso lleva ese nombre de *viejera*. Uno de los estudiantes del maestro narra que “Sus primeras notas se escribieron en Bogotá hacia 1975, posteriormente en Madrid escribió otra parte de la obra en donde le introdujo una cadencia española. Luego, en París escribió un segmento más para finalizar esta composición años más tarde en Grecia” (León citado por Montoya, 2021, Pag 44). Esta obra fue dedicada a Alirio Díaz, quien fuese una de las más importantes influencias como compositor y guitarrista para el maestro Gentil Montaña.

El tercer movimiento de la suite es el Bambuco, el cual fue escrito en Colombia en 1982. Esta pieza está inspirada en los bambucos tradicionales de Antioquia y Santander (León en A Contratiempo 2012, Min 20:20 a 20:50) lo cual resulta muy interesante de conocer tanto para tocar la obra como para hacer el arreglo de la misma a otros formatos distintos, porque trae a la mente tanto las sonoridades características de esa zona de Colombia o el interés por conocerlas, así como el lugar y sus costumbres. Puede ser algo meramente subjetivo, pero al momento de interpretar o arreglar son cosas que cobran importancia.

Y por último, como cuarta pieza encontramos el porro, que como mencionado antes, fue el primer porro escrito para guitarra clásica y el maestro quiso dedicarlo a su hermano y requintista Carlos Montaña, con quien en el pasado habrían formado un grupo musical familiar e interpretado distintos tipos de músicas tradicionales, entre ellas músicas de la costa colombiana.

Al respecto de esta obra, es probable que no existieran composiciones académicas para guitarra clásica en este ritmo, anteriores al porro de la *Suite colombiana no.2*, debido a que tradicionalmente no era común usar la guitarra para tocarlo. Normalmente el porro se toca en el formato de banda pelayera o de orquesta tropical. Además, cabe resaltar que solo hasta que las músicas de costa llegaron al interior del país a través de orquestas como la de Pacho Galán, Los Melódicos y especialmente la orquesta de Lucho Bermúdez, no se podía dar ese encuentro entre las músicas académicas y estos ritmos, como si se había dado ya con los ritmos del interior. Es así que el maestro Montaña toma todas estas influencias musicales que se escuchaban en el momento y las plasma en esta composición para guitarra clásica la cual gozo de gran acogida tanto nacional como internacional.

Marco Teórico

La *Suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña fue escrita originalmente para guitarra solista. El autor en su obra explora distintas opciones sonoras e interpretativas de la guitarra tales como: variados timbres y registros, contrastes de volumen, armónicos y efectos como el pizzicato sobre los bajos. Todos estos recursos enriquecen y dan vida a la obra. Sin embargo, para realizar apropiadamente su adaptación al formato de clarinete y guitarra, resulta indispensable tener un acercamiento a las características técnicas y sonoras de los dos instrumentos. El clarinete, al ser un instrumento de viento y no de cuerda pulsada, es muy distinto a la guitarra en su sonoridad y características; y por otro lado, a pesar que la obra original es para guitarra y por consiguiente muchos elementos idiomáticos característicos ya están a priori. Es importante tener presente que la guitarra como parte de un ensamble, cumple funciones y roles distintos a los que cumple como solista sin acompañamiento siendo necesario escribir y modificar muchas cosas al momento de hacer la adaptación.

La Guitarra y sus Características Básicas:

Componer o hacer arreglos que permitan una ejecución natural para interpretarlos y que además aprovechen las características de la guitarra, requiere de un conocimiento amplio del instrumento. Esto se debe en parte a que, en la guitarra una misma línea melódica o acorde puede ser ejecutado en distintas cuerdas o posiciones, dando como resultado sonoridades diferentes a pesar que suenen las mismas notas.

Al respecto, Berlioz (1882) afirma que es casi imposible escribir para el instrumento sin ser intérprete del mismo y muchas veces los compositores o arreglistas que escriben para ella están lejos de conocer sus posibilidades y crean partes de excesiva dificultad pero que no tienen un gran efecto o sonoridad. (pág. 67)³ Por ende, a continuación, se plantearán algunos elementos importantes a la hora de escribir para guitarra tanto para guitarristas como para músicos en general.

Empezando por lo más simple, podemos decir que la guitarra es un instrumento de cuerda pulsada de 6 cuerdas y diapasón, las cuerdas están divididas en dos grupos: las tres primeras están hechas de nylon y son las más agudas y las tres restantes son más graves y son entorchadas en algún metal como el bronce, el cobre, el acero inoxidable u otros, y tienen un alma interna de nylon trenzado. Las cuerdas entorchadas de la guitarra tienen un sonido más fuerte y con más cuerpo que las de nylon, las cuales son más melódicas y con un color sonoro dulce y/o cristalino. Estos detalles a pesar que son básicos, resultan de gran importancia al momento de escribir para guitarra ya que son características que permiten decidir acertadamente, dónde poner una melodía, acorde u acompañamiento, logrando el efecto deseado.

³ Traducción libre parafraseado

La guitarra moderna normalmente tienen 20 trastes y el registro completo del instrumento va desde un Mi₂ hasta un Do₆ (Arevalo, 2017, pág. 16) pero hay que tener en cuenta que desde mi₅ a do₆ técnicamente resulta más difícil de tocar debido a que está entre el doceavo traste y el último traste. Por lo cual es de difícil acceso para la mano izquierda.

Por otro lado, la guitarra es un instrumento transpositor y se escribe en clave de sol una octava arriba de su sonido real. (Berlioz, 1882, pág. 67)

The image shows four staves of musical notation. The top two staves are in treble clef and contain a melodic line with notes and rests. The bottom two staves are in bass clef and contain a similar melodic line. The text "With the chromatic intervals." is written between the second and third staves. The text "Effect." is written above the third staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the transposition of the guitar's sound.

Figure 1. Escritura para guitarra y representación en pentagrama del sonido real. Tomado del Manual de Orquestación (Berlioz, 1882, pág. 67)

Cuando se escribe para guitarra solista no se hace mucha atención a este punto, posiblemente por el hecho de ser un único instrumento que cumple todos los roles en la obra. Sin embargo, para hacer la adaptación cobra relevancia, tanto para transcribir la melodía u otro rol al clarinete, como para el ensamble entre los dos instrumentos.

La Guitarra Como Parte de Ensamblados de Cámara y con Orquesta.

Es muy diferente escribir para guitarra solista donde el instrumento cumple todos los roles y se acompaña a sí mismo, que para la guitarra dentro una orquesta o un grupo de cámara donde pasa a cumplir roles específicos y debe ensamblarse sonoramente a los otros instrumentos. Uno de los elementos más importantes a tener en cuenta es la sonoridad, pues la guitarra clásica, al ser un instrumento de cuerda pulsada con los dedos no posee gran volumen sonoro con respecto a otras familias de instrumentos como son la cuerda frotada o los vientos y su sonido desaparece rápidamente después de ser pulsada. Por ese motivo en el ámbito orquestal no es usada con mucha frecuencia si no en secciones muy específicas como es el caso del *Barbero de Sevilla* donde tiene partes en el primer acto, o en *Tango* de Stravinsky donde está en casi toda la obra como acompañamiento, entre otros.

EJEMPLO 4-23. Stravinsky, *Tango*, c. 1-6

Tempo di Tango

4 Cl.
Ba. Cl.
Tpt.
Tb.
Guitar*

*sounds as written.

Figure 2. Stravinsky *Tango* compases 1 a 6. Figura tomada de tratado de orquestación (Adler, 2006, pág. 103)

Siempre desde el ámbito orquestal, encontramos además varios conciertos para guitarra y orquesta muy reconocidos; un ejemplo es el concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, donde resulta muy interesante apreciar el manejo que se tiene del volumen de la guitarra con respecto a los otros instrumentos. En esta obra es habitual que la guitarra sea acompañada por la cuerda frotada con sordina o por vientos muy suaves, o que tenga secciones como solista sin acompañamiento, las cuales después tienen una respuesta o reexposición por parte de la orquesta que tiene un formato reducido de músicos.

The image shows a page of a musical score for the guitar section of the Aranjuez Concerto. The score is written for guitar (Gtrra.) and includes accompaniment for woodwinds (Fl. 1st, Fl. 2nd Picc., Ob., Cl., Fag.) and strings (Cell., C. B.). The guitar part is marked with 'pp' (pianissimo) and the woodwinds are marked with 'pp' (pianissimo). The strings are marked with 'p' (piano). The score is in 4/4 time and G major.

Figure 3. Sección de guitarra con acompañamiento suave de vientos. Figura tomada del score del concierto de Aranjuez (Rodrigo, 1957)

En los ensambles de cámara, la guitarra tiene un uso muy particular según el tipo de ensamble en que participe. Uno de los más usuales en nuestro país, es el trio típico colombiano compuesto por el tiple, la guitarra y la bandola, en donde al ser los tres instrumentos de cuerda pulsada, el balance con respecto al volumen es equilibrado. La guitarra en el trio típico, aunque también hace armonía y melodías, su función principal es la de ser el bajo del ensamble y de esta

manera se aprovecha la sonoridad profunda y más fuerte de las cuerdas entorchadas. Sin embargo, en ensambles mixtos con otras familias de instrumentos, como es el caso específico del dueto de guitarra y clarinete, es importante tener presente que los dos instrumentos producen el sonido de forma distinta y por lo tanto hay que hacer especial atención a dos factores: la afinación y el equilibrio sonoro.

Desde la afinación, podemos notar que “la acústica de una columna de aire es muy distinta a la de una cuerda en tensión sobre una escala con trastes fijos; por el otro, la ausencia de una posibilidad sonora importante de vibrato en las cuerdas pulsadas afecta esta interacción” (Bernal, 2014, pág. 2). Por lo anterior, el clarinetista al tener un instrumento no temperado, debe adaptarse a la afinación que brinda la guitarra, la cual no puede ser manipulada más allá de afinarla correctamente según cada obra.

El segundo elemento tiene que ver con la diferencia que hay entre la capacidad de producir sonido de una guitarra con respecto a la de un instrumento de viento. Bernal (2014) sobre la relación entre instrumentos de cuerda pulsada y el clarinete afirma que:

mientras el clarinete puede sonar efectivamente desde muy suave (pp, pianissimo), hasta muy fuerte (fortissimo), el rango de la bandola y la guitarra, comparativamente, no pasan de un medio-fuerte (mf, mezzoforte) cuando están en su mayor intención de producir sonido. El clarinete debe plegarse entonces a esa característica del conjunto y lograr interactuar adecuadamente a “la mitad” de sus posibilidades. (págs. 2-3)

Por lo tanto, al elaborar el arreglo de la obra, fue necesario tener en cuenta esta diferencia sonora entre los dos instrumentos ya que por un lado, se puede aprovechar melódicamente el mayor volumen sonoro del clarinete y su posibilidad de hacer notas mantenidas, pero se debe

tener especial atención a su rango dinámico y el instrumentista debe buscar acercarse al rango sonoro “más suave” de la guitarra. Desde la perspectiva de la guitarra se vuelve indispensable buscar herramientas tanto en el arreglo, como técnicas, que permitan encontrar un sonoridad más grande o llena, donde así lo requiera el ensamble.

El Clarinete y sus Características Básicas.

El clarinete soprano es un instrumento de viento del grupo de las maderas junto con flautas, oboes y fagots. Dentro de este grupo, por su sonoridad se ubica como un instrumento con timbre de pecho y sonoridad clara, a diferencia de los oboes y fagots que son de sonoridad nasal y obscura. Esto vale para el registro medio y agudo del instrumento, sin embargo, en el registro grave, el clarinete adquiere algo de nasal y oscuro y en el sobreagudo se convierte en un sonido incisivo. (Korsacov, 1946, pág. 17)

La región más expresiva del instrumento, la cual se destaca por ser el registro en el cual tiene una gran capacidad de abordar todos los matices posibles y tener gran control y flexibilidad melódica, está ubicada en registro agudo, los otros registros no son tan flexibles y son usados en orquesta para dar un color (Korsacov, 1946, pág. 16). Este registro agudo es ideal para las secciones más expresivas y ágiles, Sin embargo esto no significa que no se pueda pasar por los otros registros, ya que es común que estas secciones expresivas pasen por el registro medio o lleguen a veces al registro sobre agudo.



Figure 4. Rango completo del instrumento y rangos de cada registro y su sonido característico. Imagen tomada del libro de Orquestación (Korsacov, 1946, pág. 24)

El clarinete soprano está afinado en Bb, por lo tanto es un instrumento transpositor. Su sonido real se escucha un tono abajo de lo que se escribe y su rango total va desde el Re3 hasta el Fa 6, (escrito Mi3 a Sol 6), aunque puede llegar a notas más agudas. Sin embargo, el registro más allá del Fa6 se usa muy poco ya que el timbre se vuelve demasiado brillante e incisivo y es poco controlable tanto por intensidad del sonido como por la afinación.

Otra característica del clarinete es que es un instrumento de gran movilidad, esto quiere decir que fácilmente puede interpretar pasajes muy rápidos y ligeros, a esto se suma la riqueza y flexibilidad que posee en los matices y su sonido lleno y redondo ideal para el legato y las notas largas y sostenidas, convirtiéndolo en un instrumento melódico por excelencia. El maestro Rimsky Korsacov (1946) comenta de manera más específica, para que puede ser usado el clarinete con su timbre y color característico de la siguiente manera: “Timbre flexible y expresivo, conviene en el modo mayor a las melodías de carácter alegre y meditativo o bien de resplandor o alegría; en el modo menor a los de carácter meditativo y triste o bien dramático y apasionado” (pág. 19)

Desde el punto de vista técnico, es importante tener en cuenta dos cosas en particular. La primera tiene que ver con la forma de articular las notas, ya que como es un instrumento de una

sola lengüeta, dicha articulación debe hacerse por golpes de lengua simples (tu, tu) y no dobles o triples como lo pueden hacer otros instrumentos de viento (tu, cu, tu, cu). El segundo punto tiene que ver con las notas que se encuentran en el registro medio entre el Fa#4 y el Bb4 donde la sonoridad es débil y poco rica en comparación a las notas que están más arriba o fuera de esa sección (White, 1992, pág. 64). Por lo tanto, resulta importante buscar que las secciones más importantes o expresivas estén fuera de ese registro dentro de lo posible.

El Dueto de Clarinete y Guitarra en Colombia

La música andina colombiana generalmente se interpreta con instrumentos típicos del lugar tales como el tiple, la bandola, el tiple requinto y algunas percusiones autóctonas. La guitarra, siendo de origen occidental igualmente desde hace mucho tiempo ha hecho parte integral de esta organología ya que cumple la función de bajo y se ensambla perfectamente con los demás instrumentos típicos. Sin embargo, la fusión entre la academia musical europea y las músicas andinas tradicionales, llevo al uso de instrumentos provenientes de la tradición sinfónica occidental como el violín o el clarinete por dar un ejemplo. Como resultado de esta fusión la música andina colombiana se interpreta también en agrupaciones que pueden incluir instrumentos sinfónicos e instrumentos tradicionales, entre los cuales está el dueto de clarinete y guitarra.

El uso de este formato para la interpretación de música colombiana en forma profesional es de carácter relativamente reciente, una muestra de ello es que solo hasta 1993 tuvo relevancia y visibilidad en festivales como el Mono Núñez o afines. Esto se debe especialmente a que no era común el uso de clarinete en estos certámenes.

León Cardona y su Colaboración con el Dueto de Jaime Uribe y José Revelo

Para hablar acerca del dueto de clarinete y guitarra y sus más importantes exponentes y compositores en Colombia podemos empezar sin duda por el maestro León Cardona, uno de los compositores más importantes y reconocidos dentro de la música colombiana de las últimas décadas y su colaboración con el dueto de Jaime Uribe y José Revelo.

El maestro Cardona fue un prolífico compositor y guitarrista antioqueño. “Su obra puede ser identificada, no explícitamente como música tradicional, sino más bien como música académica de salón de nacionalismo objetivo o explícito, con la riqueza de los elementos característicos de la tradición andina colombiana”. (Revelo, 2012, pág. 3)

Por otro lado, el hecho que el maestro Cardona fuese un excelente guitarrista y además contemporáneo del maestro Montaña nos lleva a suponer que tuvieron influencias musicales y culturales similares ya que encontramos varias cosas en común en sus obras. Entre ellas podemos nombrar que toman como punto de partida las danzas y ritmos tradicionales de la zona andina colombiana y utilizan un lenguaje musical que trasciende el que se usaba normalmente en el siglo XIX, estando fuertemente influenciados por el nacionalismo europeo y el romanticismo, así como de otras músicas modernas y populares como el jazz y el bolero entre otros.

Su trabajo musical como compositor es amplio y muy variado ya que compuso “más de 150 obras y excede los 3000 arreglos para diferentes formatos instrumentales como solista, grupos de cámara, estudiantinas, banda y orquesta sinfónica” (Revelo, 2012, pág. 3), entre los cuales encontramos varios arreglos de sus propias composiciones para el formato de clarinete y guitarra tales como *Sincopado pa’ un solista*, *Melodía triste* y *Bambuquisimo* por nombrar los más representativos.

Los arreglos que el maestro hizo para el formato de clarinete y guitarra, se dieron en gran medida gracias a la estrecha colaboración que tuvo con el dueto del clarinetista Jaime Uribe y el guitarrista José Revelo. Precisamente las obras mencionadas anteriormente fueron arregladas en exclusiva para este formato, pensando en su participación en el festival del Mono Núñez de 1993, (Revelo, 2012, pág. 15) donde lograron obtener el premio a mejor solista instrumental. Siendo la primera vez que este premio lo ganaba un clarinetista.

3 "SINCOPIANDO PA'UN SOLISTA" 3
 CLARINETE Pasillo instrumental León Cardona
 Bm7 Ab9 Ab9 G.P. D7 A7 Bdim Cdim hasta FIN
 S. Cardona
 Medellín, Marzo 13/93
 Para Jaime Uribe solista,
 gran instrumentista y amigo,
 el gran sucesor de su padre
 Gabriel Uribe Gavaldá,
 con mi admiración y aprecio.
 S. Cardona
 Medellín, Marzo 13/93

Figure 5. Manuscrito del maestro León Cardona con dedicatoria a Jaime Uribe.

Indagando un poco sobre esta colaboración resulta interesante conocer que el maestro Cardona inicialmente no estaba muy interesado en hacer arreglos para el formato de guitarra y clarinete, así lo narra Revelo en una entrevista:

hablamos con el Maestro Cardona para que realizara los arreglos y él nos dijo que esa combinación de clarinete y guitarra era muy complicada y que no era muy funcional para hacer música colombiana; pero como cosa rara, ese mismo día el Maestro Cardona nos entregó por la tarde 4 arreglos listos, arreglos muy virtuosos de sus obras Gloria Beatriz, Sincopando, Melodía triste y Bambuquísimo, luego completó otros 4 arreglos más (Revelo citado por Jordán et. al. 2016, pág. 59)

Lo que no se esperaba tal vez era el gran éxito que tuvieron y la gran importancia de esta participación. Después del festival, el maestro hizo también arreglos de obras reconocidas de otros compositores de música colombiana para el dueto del maestro Jaime Uribe, de los cuales algunos fueron grabados en el disco RECITAL Jaime Uribe y José Revelo. Esta colaboración marco un antes y un después en la música de nuestro país, ya que no era común interpretar música andina colombiana en dueto de clarinete y guitarra. Y a esto se suma, la gran calidad de los arreglos y composiciones del maestro Cardona que por un lado eran novedosos e innovadores con un lenguaje musical distinto al tradicional y que además aprovechaban con gran maestría las características sonoras y expresivas de los dos instrumentos.



Figure 6. C.D. Recital Jaime Uribe y José Revelo caratula.

Al respecto de los arreglos para clarinete y guitarra, podemos resaltar el papel protagónico que el Maestro Cardona da a esta última, pues no se limita a un acompañamiento pasivo, sino que aprovecha las diferentes funciones que puede desempeñar, utilizándola como soporte armónico, melódico, contrapuntístico y rítmico, en una correcta conexión dentro del ensamble donde se complementa muy bien con la melodía (Revelo, 2012, págs. 15-16)

José Revelo y sus Obras para Clarinete y Guitarra.

Otro gran compositor y guitarrista de la música colombiana fue el maestro José Revelo. Oriundo de Ipiales (Nariño), fue también arreglista, director, productor y docente. Sus estudios de pregrado los desarrolló en la Universidad de Antioquia, donde se graduó como maestro en guitarra y fue estudiante particular del maestro León Cardona en arreglos, composición y armonía y guitarra. Además, sucesivamente adquirió el magister en Composición musical y

Tecnologías contemporáneas de la universidad Pompeu Fabra de Barcelona y el Magister en música con énfasis en guitarra de la universidad EAFIT de Medellín. (Jordán et. al., 2016, pág. 54)

Su actividad musical fue muy reconocida ya que ganó en varias oportunidades importantes premios en festivales y concursos como compositor y como intérprete. Para nombrar algunos de los más importantes podemos mencionar el premio Mono Núñez en 1992, como parte del “Grupo Instrumental Armónico” y en 1993 de nuevo el Mono Núñez junto al clarinetista Jaime Uribe donde también ganó premio a mejor acompañante y a obra instrumental con *Fantasia en 6/8* la cual es un bambuco con fuertes influencias armónicas del jazz.

The image shows a musical score for the piece "Fantasia en 6/8". The score is written for three instruments: Clarinet in Bb, Guitar, and Percussion. The tempo is marked "Allegro". The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two systems. The first system includes the Clarinet in Bb part, the Guitar part with chords like Fm7, G7(b9), Gm7(b9), G7(b9), and Fm7, and the Percussion part with chords like Eb7, Ab7, D9(b9), and D9. The second system includes the Clarinet in Bb part and the Guitar part with chords like Eb, Bm7, Bb, Fm7(b9), Am7, and Am7(b9). The score is written in 6/8 time and features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment.

Figure 7. Fragmento de *Fantasia en 6/8* tomado de (Jordán et al., 2016, pág. 55)

De esta última obra en particular resulta interesante ver el gran impacto que tuvo en su momento, al respecto Revelo afirma:

Recuerdo que esa noche del Gran Mono Núñez, cuando salí del escenario con mi premio a la mejor obra inédita, me entrevistó el famoso Pacheco, él estaba sorprendido por la belleza de melodía de Fantasía en 6/8 y me preguntaba ¿cómo era posible hacer una melodía con tanta magia?, el primer sorprendido fui yo, nunca pensé cuando compuse esta obra que iba a tener tanto éxito, esta obra nació mágica y llena de vida, la compuse dedicada a la belleza de la mujer paisa en especial a una mujer que amé por muchos años.” (Revelo citado por Jordán et al., 2016, pág. 59)

Junto con esta obra, el maestro Revelo compuso las obras *Amanecer andino* y *Dimensiones*, originales para el dueto de guitarra y clarinete, esto sin contar con los numerosos arreglos de obras de otros compositores siempre para este formato. Por otro lado, su gran creatividad y profesionalidad le permitieron ganar otros importantes premios con obras inéditas a lo largo de su carrera, pero ya con formatos instrumentales diferentes.

Otras Propuestas Para el Dueto de Clarinete y Guitarra

Después del éxito de Jaime Uribe y José Revelo, se despertó un gran interés por este formato de clarinete y guitarra entre los músicos profesionales y varios importantes maestros han desarrollado propuestas para dicho formato. Entre los más representativos encontramos al dueto *Sonoridades* conformado por el clarinetista Francisco Rivera y el guitarrista Carlos Andrés Quintero Badillo quienes además de ser reconocidos instrumentistas con numeroso reconocimientos dentro y fuera del país, lograron con este dueto de guitarra y clarinete, el

Premio Mono Núñez instrumental en el 2020, festival donde también se llevaron los premios como mejor solista y mejor guitarrista acompañante.



Figure 8. Foto dueto *Sonoridades*, Tomado de (Funmúsica, 2020)

El dueto *Sonoridades* además cuenta con numerosos videos y grabaciones en redes sociales y plataformas musicales haciendo más fácil el acceso para todos los públicos su propuesta musical.

Por otro lado, el maestro Guillermo Marín, quien actualmente es clarinetista principal de la Orquesta Filarmónica de Colombia, también se interesó en la música para este formato de guitarra y clarinete y recientemente junto con el maestro Mauricio Rangel un importante guitarrista, compositor, productor y arreglista de la música colombiana, han hecho una

producción discográfica titulada *Tertulia* ofreciendo en esta entrega varios temas originales junto con otros arreglos de reconocidas obras de la música colombiana.



Figure 9. Dueto G. Marín- M. Rangel caratula de su disco *Tertulia*

Además de la producción discográfica, el dueto de los maestros G. Marín - M. Rangel es ya ampliamente reconocido y han sido ganadores de varios premios en festivales y concursos de música colombiana entre los cuales están el primer lugar en XXIV Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Aguadas, Caldas. En la modalidad de solista instrumental en el 2015 y el primer lugar en el XIV Concurso Nacional de Duetos Ciudad de Cajicá en la modalidad dueto solista en el 2016.

Análisis Musical Referentes

El documento escrito por Spencer y Temko “A Practical Approach to the Study of Form in Music” es el referente teórico sobre el que se fundamenta principalmente el análisis musical presente en este trabajo. Este texto ofrece herramientas para el análisis entre las que se encuentra una aproximación a los fenómenos estructurales abordando elementos como cadencia, tonalidad, tempo, signatura de medida, ritmo, dinámica, densidad, timbre, registro, textura, y motivo. Adicional, el documento explora el estudio de unidades estructurales entre las que se encuentran periodo, grupos de frase, y otras unidades estructurales. También, el documento aborda el estudio de funciones exposicionales, transicionales, de desarrollo, y conclusivas. En sus capítulos IV al X, el documento aborda temáticas como los principios y formas binarias y ternarias, procedimientos y formas imitativas (fuga, invención, canon), forma sonata y sonatina, forma rondo y sonata-rondo, y formas atípicas.

Por otro lado, para el análisis armónico, se tomó como referencia el tratado de armonía de Walter Pistón el cual nos ofrece toda la fundamentación de la armonía tradicional. Sin embargo, dado que la armonía usada por el maestro Montaña está influenciada por corrientes musicales modernas, fue necesario complementar este aspecto tomando como referencia el libro de “Armonía Tonal Moderna” de Cesar A. de la Cerda, el cual plantea como estructura fundamental un acorde de 4 notas en lugar de solo tres y establece las coincidencias y diferencias de la armonía moderna con respecto a la armonía tradicional. También aborda técnicas de armonización y explicaciones acerca varios tipos de progresiones armónicas, el uso de tensiones y agregados en los acordes, así como el uso de sustituciones y remplazos.

Por lo anterior, para una mejor comprensión e interpretación, el presente trabajo hace el análisis funcional armónico tradicional con la nomenclatura en números romanos, junto con el uso del cifrado literal y las indicaciones entre paréntesis de las tensiones o agregados del acorde como se suele usar en la armonía moderna.

CAPITULO IV -ANALISIS MUSICAL DE LA OBRA

El Margariteño

El presente documento realiza la adaptación del pasillo *El Margariteño* al formato de clarinete y guitarra. Por consiguiente, para la adaptación de la obra al formato mencionado es necesario realizar una documentación informada que permita abordar una aproximación conceptual de la obra para así contribuir con un producto que refleje las características estéticas de este pasillo, escrito originalmente para guitarra sola, en la adaptación del formato mencionado. La documentación informada aborda aproximaciones sobre el pasillo y sus características, el análisis formal, la construcción motívica, y la descripción armónica de la obra. Así se espera contar con elementos que permitan realizar la adaptación de *El Margariteño* al formato de clarinete y guitarra.

El Pasillo

Es uno de los ritmos tradicionales de la zona andina colombiana. Generalmente están estructurados en tres secciones y se escriben en compas de 3/4. Es considerado una adaptación colombiana del vals Austriaco y fue muy usado en los salones de baile burgueses aun antes de que Colombia fuera un país independiente. (Castro, 2016, pág. 24)

Actualmente podemos encontrar varios tipos de pasillo entre los que destacan dos: el pasillo instrumental y el pasillo vocal; siendo el segundo un poco más lento. Además, ha tenido varios cambios a través del tiempo, gracias a la influencia de otros géneros musicales como el Bambuco, el Jazz, la música clásica y otros géneros, tanto nacionales como internacionales.

Tradicionalmente, este ritmo se interpreta en el formato de trio típico colombiano, guitarra, tiple y bandola, y su acompañamiento en la guitarra se ejecuta haciendo dos corcheas en

los bajos, silencio de corchea, corchea y negra en acorde, aunque puede presentar algunas variaciones.



Figure 10. Acompañamiento tradicional de pasillo en guitarra tomado de (García, 2008, pág. 5)

Otra importante característica del pasillo, es la manera como termina cada sección, ya que tiene un patrón rítmico cadencial que generalmente todos los instrumentistas ejecutan al mismo tiempo. El patrón rítmico es una corchea seguida de un silencio de corchea, corchea y negra.

169 RIETE GABRIEL *pasillo Orion Rangel*

Figure 11. Riete Gabriel. Pasillo de Orion Rangel. Detalle del patrón rítmico cadencial (en los recuadros) para terminar las secciones. Tomado de (Castro, 2016, pág. 30)

Para el pasillo de la suite No. 2, este patrón rítmico cadencial está presente, pero solamente en la segunda casilla de repetición de la sección A, y en el final de la sección B.

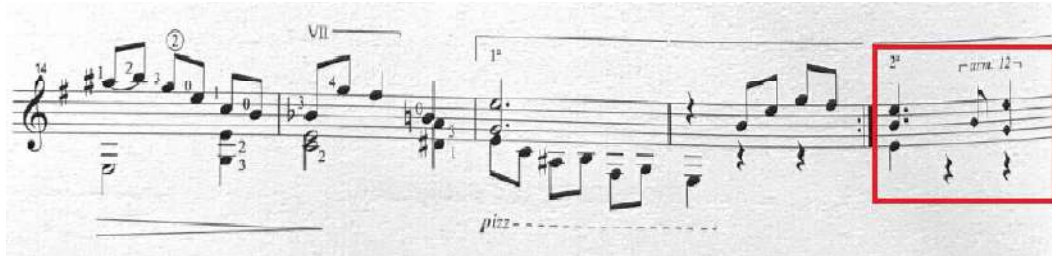


Figure 12. Sección A Detalle de patrón rítmico cadencial característico del pasillo en *El Margariteño* Tomado de (Montaña, 2000)

Para terminar, podemos mencionar que los motivos ritmo melódicos en la melodía del pasillo, frecuentemente inician con silencios de corchea. Sin embargo, en el pasillo de la suite No. 2 *El Margariteño*, no hay ninguno que inicie de esta manera, ya que el Maestro Montaña hace uso de otro motivo rítmico también usado en el pasillo, pero que es menos frecuente, el cual consiste en utilizar silencios de negra, en lugar de silencios de corchea. A continuación, se muestran las dos imágenes comparativas:



Figure 13. Detalle de inicios con silencio de corchea frecuentes en la melodía. Sección A de *La gata golosa*. pasillo de Fulgencio García Tomado de (Castro, 2016, pág. 27)

Figure 14. Fragmento de Sección A. *El Margariteño*. Detalle de inicios con silencio de negra y no de corchea.

Análisis Formal

El Margariteño se estructura en tres secciones contrastantes, A B y C, que se repiten. La sección A se estructura en 16 compases, la sección B se en 24, y la sección C en 32. De lo anterior se resalta que el compositor inicia con una construcción tradicional usada comúnmente en el pasillo al utilizar 16 compases; sin embargo, es interesante que el compositor en la sección B agrega 8 compases para construir una sección más extensa. El mismo gesto compositivo lo realiza nuevamente en la sección C, pero esta vez agrega 16 compases para extender aún más la sección.

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

Al Manuel Rivera Lizotte
Gerall Monseña
Revised by the composer

Allegro - RIT.
A la maraca

ritard.
piancino

Figure 15. “El Margariteño” Detalle de Sección A en corchetes naranja y sección B en corchetes azules.

Construcción Motívica

Sección A

La sección A de la obra realiza la exposición temática y se estructura en 4 grupos de frase, cada una marcada en la figura 4 con un color diferente. A su vez, cada uno de estos grupos de frase se sub-estructura en semi-frases de dos compases que se interpretan como antecedente y consecuente. El grupo de frase número 4 funge como frase cadencial que concluye la sección.

Al Maestro Rómulo Lizardi

Genil Montaña
Revised by the composer

Allegro $\text{♩} = 160$

antecedente consecuente VII

bien marcato

VII antecedente consecuente VII

cresc

antecedente consecuente VII

Frased cadencial

p cresc

VII

1^a 2^a -am. 12-

pizz

The image displays four staves of musical notation for the piece "El Margariteño" by Rómulo Lizardi, revised by Genil Montaña. The music is in 3/4 time with a tempo of Allegro (♩ = 160). The first staff is marked "bien marcato" and features a yellow bracket spanning the first two measures, labeled "antecedente" and "consecuente". The second staff continues with similar phrasing, marked "cresc". The third staff includes a "Frased cadencial" and is marked "p" and "cresc". The fourth staff shows a first ending (1^a) and a second ending (2^a) with a trill, marked "pizz". Various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout the score.

Figure 16. "El Margariteño" sección A: Construcción Motívica

Sección B

La sección B de la obra funciona como desarrollo y se estructura en dos subsecciones. La primera subsección (en corchetes naranjas) es un periodo estructurado en ocho compases: este a su vez, se sub-estructura en dos semi-frases de cuatro compases que funcionan como antecedente y

Sección C

La sección C se organiza bajo el fenómeno estructural denominado periodo paralelo doble-simétrico. La sección C utiliza dos antecedentes y dos consecuentes.

SECCIÓN C
PERIODO PARALELO SIMETRICO 1

The musical score for Section C of "El Margariteño" is presented in four systems. The first system begins with a *rall.* marking and an *espressivo* dynamic. It features a melodic line with various ornaments and dynamics. The second system is labeled "Antecedente 1" and the third "Consecuente 1". The fourth system includes a *Cresc.* marking. The score is annotated with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI) and bar numbers (13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Figure 18. "El Margariteño" sección C: Periodo paralelo simétrico 1. Detalle de antecedente y consecuente

SECCIÓN C
PERIODO PARALELO SIMÉTRICO 2

Figure 19. “El Margariteño” sección C: Periodo paralelo simétrico 2. Detalle de antecedente y consecuente “

Descripción Armónica

La presente sección realiza una descripción de los elementos más importantes que se pueden destacar del lenguaje armónico que utiliza el compositor en cada una de las secciones de la obra. En primera instancia, en la sección A se pueden observar progresiones armónicas con acordes en diferentes inversiones (compas 9 a 12), el uso de dominantes secundarias como se ve en el compás 3, con el uso de $V6/V$ y en el compás 11 con VII disminuido del cuarto grado y acordes menores con agregación de sexta en los compases 5, 8 y 12, lo cual da un color

armónico particular. Finalmente, utiliza dos sustituciones tritonales. La primera de esta ocurre en el compás 13 al utilizar un Fa7 que funge como sustituto tritonal de Mim. La segunda sustitución tritonal ocurre en el compás 15 al utilizar un Do7 que funge como sustituto tritonal de B (V grado).

The image displays a musical score for "El Margariteño" with detailed harmonic analysis. The score is in 3/4 time, marked "Allegro" with a tempo of 190. It consists of four systems of music. The first system is marked "bien marcato" and "Dom. Sec. V6/V". The second system is marked "cresc." and "VII". The third system is marked "p Dom. Sec. VII°/IV" and "Sus. Trit. del V". The fourth system is marked "Sus. Trit V/V" and "pizz.". The score includes various chord symbols like VII, V, IV66, VII46, I66, and V46, along with fingering numbers and dynamic markings.

Figure 20. "El Margariteño" Lenguaje Armónico Sección A

En segunda instancia, la sección B desarrolla la primera semifrase en Sol mayor (III grado de la tonalidad prima), para después en el final de este mismo periodo regresar a Mi menor. La segunda parte de esta sección presenta una secuencia de dominantes secundarias en

círculo de quintas y el uso del recurso de VII^o/V -VII^o-Im como elemento de ornamentación armónica que concluye y delimita la sección. Este último recurso ocurre exactamente en los compases 41-42. Además, se presentan sustituciones tritonales del V/V y de V en los compases 25 y 39, correspondientemente.

Figure 21. *El Margariteño*. Descripción armónica sección B.

La sección C presenta un cambio de modo menor a mayor, Se resalta el uso de cromatismos en el bajo y la armonía en los compases 47, 48 y 49 con el uso de la progresión

V2- I6 – IIb°(b13)/II – IIIm7, y una corta sección en segundo grado sobre bloques de acordes en los compases 51 y 52; para después, regresar a la tonalidad principal con la progresión V6/V-V-IIIm7- V- V7(+5) – I(add9). Se resalta de esta última, el color característico de los acordes V7(+5) y I(add9).

The image displays three staves of musical notation with harmonic analysis. The first staff, starting at measure 47, is labeled "Cromatismo en Bajo y Armonía" and features a red underline. It shows a melodic line with chromaticism and a bass line with chords, with an annotation "IV₄₆" above the first measure. The second staff, starting at measure 51, is labeled "Sección en IIIm grado (F#m)" and features a green underline. It shows a sequence of chords and a melodic line, with annotations "V VI" and "II₄₆" above the measures. The third staff, starting at measure 55, is labeled "Tensiones y agregados V7(+5) - I(add9)" and features a yellow underline. It shows a sequence of chords and a melodic line, with a "cresc" marking below the first measure.

Figure 22. *El Margariteño*". Descripción armónica sección C.

Guabina Viajera

La Guabina

Es uno de los ritmos más representativos en las zonas de Santander, Boyacá Tolima y Huila. Uno de los festivales más importante en Colombia precisamente se refiere al Festival Nacional de la Guabina en Vélez (Santander). (Ortiz, 2011, pág. 55)

Existen tres tipos fundamentales de guabina: la guabina cundiboyacence, de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca; la guabina veleña, de la provincia de Vélez en el departamento de Santander; y la guabina tolimense o grantolimense, de los departamentos de Huila y Tolima. (García, 2008, pág. 8) La guabina es un ritmo de carácter tranquilo y cadencioso muy utilizado para “echar coplas” junto al torbellino que es de carácter contrastante al ser rápido y alegre .

Este aire andino colombiano normalmente es cantado y no danzado (Ortiz, 2011, pág. 55) y se escribe en compas de 3/4. El acompañamiento más usual en la guitarra es: negra en el bajo, negra en acorde seguido de dos corcheas, la primera en los bajos y la segunda en acorde, aunque puede presentar variaciones.



Figure 23. Acompañamiento de guabina en guitarra. Tomado de (Ortiz, 2011, pág. 56)

Análisis Formal

La obra *Guabina Viajera* se estructura en tres secciones contrastantes, secciones A, B y C. La sección A se construye en 16 compases, mientras que la sección B se organiza en 17

compases; sin embargo, el compás 17 de la sección es una repetición del compás 16 (final de la sección) que funge como acorde transicional a la sección C. La tercera sección, sección C, es la parte más extensa y formalmente elaborada de la obra al construirse en 36 compases. La obra concluye con una pequeña coda de 2 compases.

Al Marzullo Andrés Díaz **Sección A** *Gentil Mmitaña*
 Revised by the composer

$\text{♩} = 100$ ♩

mf *p*

cresc *pizz*

brillante

IV II 1/2 IV 12 IV

Figure 24. Compases 1 – 16, Sección A *Guabina viajera*

Construcción Motívica

Sección A

La sección A se estructura a partir del uso de dos grupos de frase de ocho compases cada uno (delimitados en gráfico por corchetes azules), que están a su vez contruidos a manera de periodo simétrico con un antecedente de cuatro compases (delimitado por arco en color verde) y un consecuente de cuatro compases (delimitado por arco de color naranja). El segundo grupo de frase es la repetición del primero. Sin embargo, surgen algunos cambios como se denota al comparar los compases 2 y 10 (delimitados en corchetes morados claro), siendo el compás 10 mas ornamentado, y 8 y 16 (delimitados en corchetes morados oscuro), en donde se sustituye una escala descendente de grados conjuntos por una escala ascendente homofónica a una distancia interválica de terceras.

Sección A

Allegretto Andro Dato *Gentil Montaña*
Revised by the composer

♩ = 100

Grupo de frase 1

Antecedente

mf *p*

Consecuente

cresc.

Grupo de frase 2

brillante

Antecedente

p

Consecuente

Figure 27. Sección A , construcción motívica. *Guabina viajera*

Sección B

La sección B se construye en general a partir de la imitación motívica que subestructura a B en dos micro secciones de ocho compases cada una. La primera micro sección de ocho compases (delimitada en arco de color azul) se compone de una frase modal frigia de cuatro compases que se repite, mientras que la segunda micro sección se estructura a partir del uso de un melodipo secuencial en modo Eólico entre los acordes de Im y VIIb (melodipo delimitado en recuadros amarillo y naranja) que también se repite.

Sección B Frase modal de 4 compases

metálico

f

pizz

Repetición de la frase

dulcemente

p

Melotipo secuencial eólico

metálico cerca del puente

f

Repetición del melotipo secuencial

metálico cerca del puente

contraste sobre la boca con dulzura

metálico cerca del puente con las uñas

contraste sobre la boca con la yema del pulgar

Acorde Transicional

Figure 28. Sección B, construcción motivica. *Guabina viajera*

Sección C

La sección C se estructura en dos subsecciones. La primera subsección va de los compases 34 al 53 (delimitada en corchetes amarillos), mientras que la segunda subsección ocurre entre los compases 54 al 69 (delimitada en corchetes naranjas). La primera subsección se compone a manera de periodo doble. Sin embargo, el compositor utiliza un elemento bastante creativo que es estructurar un periodo doble usando un periodo paralelo simétrico (compases 34 – 41) y un periodo paralelo asimétrico (compases 42 – 53). El periodo paralelo simétrico (delimitado en corchetes azules oscuro) utiliza un antecedente (delimitado por arco verde) y un consecuente (delimitado por arco naranja) de cuatro compases cada uno, mientras que el periodo

paralelo asimétrico (delimitado por corchetes azules claro) utiliza un antecedente de cuatro compases (delimitado por arco verde) y un consecuente de 8 compases (delimitado por arco café). El antecedente del periodo paralelo asimétrico se desarrolla explotando secuencialmente los primeros cuatro compases. La segunda subsección se estructura a manera de periodo paralelo simétrico doble (delimitados en corchetes naranja y amarillo), estructurado con antecedente (delimitado con arco verde) y consecuente (delimitado con arco morado) de cuatro compases cada uno.

Sección C

Sub sección I de C

Periodo Paralelo Simétrico

Antecedente

Consecuente

Periodo Paralelo Asimétrico

Antecedente

Consecuente

Figure 29. Sub Sección C 1, construcción motívica. *Guabina viajera*

Sub Sección C2

pizzicato

Antecedente

p

Consecuente

f *p*

Antecedente

f

Consecuente

cresc. *arco, 7*

pizz.

Da \otimes al \odot poi Coda

Coda

rall.

Fine

Figure 30. Sub sección C 2, construcción motívica. *Guabina viajera*

Descripción Armónica

Armónicamente hablando, la sección A se caracteriza por la presencia del encadenamiento armónico I–III_m en la primera progresión, lo cual, da un color particular y que se diferencia de la armonía de guabina tradicional. También, encontramos el uso de dominantes secundarias y se establece un lenguaje netamente tonal.

Algunos aspectos a resaltar ocurren en el tercer tiempo del cuarto y doceavo compás, donde se realiza una sustitución tritonal del V/V grado, en el compás cinco y seis, donde se utiliza la progresión IV–IV_{m6}–I, en los compases seis y catorce con el uso de la novena en el

acorde de E mayor y en el compas 9 y 10 donde se enriquece la armonía del motivo inicial con la progresión I(add6)-IVmaj7-III^m.

Al Maestro Afirio Díaz Genil Montaña
Revised by the composer

♩ = 100

mf I-III^m Sust. Trit. del V/V

cresc. I(add9) *pizz*

brilliant I(add9)-IVmaj7-III^m Sust. Trit. del V/V

I(add9)

Figure 31. Lenguaje armónico sección A *Guabina viajera*

La sección B emplea un lenguaje armónico modal pues modula a Mi eólico y está construida a base de la imitación motivica de dos frases de cuatro compases cada una. La primera está construida a manera de cadencia frigia que termina en el quinto grado mientras que

la segunda está compuesta desarrollando un melotipo secuencial Eólico en la progresión Im-VIIb-Im. La cual resuelve a Mi mayor regresando así a la tonalidad y modo inicial. Cabe resaltar el color característico que da la agregación de novena a dicho acorde.

The image displays four systems of musical notation for the section B of 'Guabina viajera'. Each system is annotated with performance instructions and harmonic analysis.

- System 1:** Titled "Frase modal frigida de 4 compases". It features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a "metálico" (metallic) timbre. The phrase concludes with a "pizz." (pizzicato) instruction.
- System 2:** Titled "Repetición de frase". It repeats the phrase with a "dulcesente" (sweet) timbre and a piano (*p*) dynamic. Roman numerals III, X, and VIII are indicated above the notes.
- System 3:** Titled "Melotipo secuencial en modo Eólico". It shows a sequence of chords: Im, VIIb, VIIb, and Im. The first two measures are circled in yellow, and the last two are circled in orange. The dynamic is forte (*f*).
- System 4:** Titled "Repetición del melotipo secuencial". It repeats the chord sequence with performance instructions: "contraste sobre la boca con dulzura" (contrast on the lips with sweetness) and "metálico cerca del puente con las uñas" (metallic near the bridge with nails). The final measure is labeled "Acorde transicional" (transitional chord) and "I(add9)".

Figure 32. Lenguaje armónico sección B. *Guabina viajera*.

La sección C regresa a la tonalidad prima (Mi mayor) y se caracteriza por el uso de acordes con tensiones extendidas en la tónica, específicamente en los compases 34 y 42 I(add9), I(6), compas 57 I(add9), y compas 59 I(9,6)

La sub sección C1, se destaca por un giro armónico hacia VIm con la progresión, IIm(b5)-II7(b5)/V-Vsus4-3, del VIm. Pero el compositor sorprende resolviendo no a VIm como se espera, sino a VI(6), lo cual ocurre en los compases 46 a 49. Después en forma secuencial, se repite la progresión, pero esta vez hacia el V grado y resuelve satisfactoriamente al acorde de V7, esto ocurre en los compases 50 a 53.

La segunda parte; sub sección C2, presenta en la primera frase un intercambio modal con la progresión, VIb-IVm-I. Donde los dos primeros acordes pertenecen al modo menor de Mi, pero resuelve en el último acorde de nuevo a Mi mayor. Hecho que se repite en el compás 62. Además, se presentan sustituciones tritonales en el tercer tiempo de los compases 59 y 60 con las progresiones, Iib7/II-IIm y Iib7-I, respectivamente.

Sub-sección C1

34 *I(add9)* *I(6)*

38 *cresc* *p*

42 *espressivo* *I(add9)* *I(6)*

46 *sfz* *mf* *IV* *I*

Progresión armónica hacia VI_m Resuelve a VI(6) y no a VI_m

50 *p* *cresc* *IV* *II* *II*

Progresión armónica hacia V Resuelve como se espera a V

Figure 33. Lenguaje armónico Subsección C . 1. *Guabina viajera*.

Sub Sección C2

misterioso

Acordes de intercambio modal de Im I(add9)

Acordes de intercambio modal de Im I(9,6) Sust. Trit. del V/IIIm Sust. Trit. del V

Acordes de intercambio modal de Im I(add 9)

Da S al Phi Coda Fine

pizz. *rall.*

Figure 34. Lenguaje armónico Sub- sección C 2. *Guabina viajera*.

Bambuco de la S.C. No 2

El Bambuco

El bambuco es uno de los más importantes ritmos de la zona andina colombiana. Apareció probablemente en el gran Cauca en el siglo XIX y rápidamente se difundió hacia el sur llegando hasta el Perú siguiendo la campaña libertadora. También se expandió hacia el norte a través de las costas del río Cauca y Magdalena, convirtiéndose en menos de 50 años en una música y danza nacional. (Castro, 2016, pág. 39)

Debido a su popularidad se expandió a muchos lugares de Colombia y fue considerado por mucho tiempo como el ritmo representativo de Colombia. Se considera que “El bambuco fusiona la complejidad rítmica africana con las inflexiones melódicas de los indígenas y después adopto las formas y estructuras españolas”⁴ (Castro, 2016, pág. 41) y es posible encontrar a lo largo y ancho de nuestro país muchos estilos del mismo. Un ejemplo de esto es el bambuco viejo del Choco, el cual es interpretado con la marimba de chonta y otros instrumentos de percusión tradicionales de esa zona y en el cual se resalta la influencia africana por encima de las otras. En el cauca también encontramos bambucos, pero esta vez en el formato de chirimías de flautas caucanas, el cual es un formato tradicional de esa zona y este compuesto por flautas autóctonas y percusiones como redoblante, tambora, triangulo y percusiones tradicionales. En estos bambucos se resalta su carácter popular y la gran influencia indígena y africana en ese orden de importancia.

⁴ “The bambuco style fuses the African rhythmic complexity with indigenous melodic inflections and later adopted Spanish forms and structures”

Por último, encontramos el bambuco de la zona Andina colombiana con una fuerte influencia española que se interpreta comúnmente en el trio típico de bandola, tiple y guitarra, aunque hay varias expresiones tradicionales que usan también otros instrumentos autóctonos. Ya en tiempos recientes, el bambuco de la zona andina se ha fusionado con ritmos modernos, al respecto García (2008) afirma:

.. de ser un ritmo popular campesino paso a ser un ritmo muy urbano y en el que actualmente se hacen fusiones de jazz, música clásica y otras, como es el caso del bambuco de la suite No 2 de Gentil Montaña, el bambuco ha pasado a ocupar un lugar muy importante tanto en la danza como en la música y es interpretado en los más respetados auditorios del país y del mundo. (págs. 12-13)

El bambuco posee una cualidad rítmica característica, ya que se sobreponen e intercalan las métricas de subdivisión binaria y ternaria de 3/4 y 6/8. Por este motivo no ha existido consenso en cómo se debe escribir. Anteriormente era habitual escribirlo en 3/4, pero recientemente se ha optado por la escritura de este ritmo tradicional en 6/8, cabe señalar que son dos tipos de bambucos distintos debido a las acentuaciones características de cada compas. El bambuco de la *Suite colombiana no. 2* está escrito en 6/8 y para este trabajo se tomará como referencia su escritura en este compas. El esquema básico de acompañamiento en la guitarra es el siguiente:



Figure 35. Acompañamiento tradicional de Bambuco en 6/8 en guitarra. Imagen Tomada de (García, 2008)

Nótese que en el bajo se mantiene el 3/4 mientras que los acordes intercalados con el bajo van en 6/8. Por otro lado, el ritmo tiene muchas variaciones en las que resaltan más los acentos de 6/8. Una de estas variaciones es el ritmo rasgado que imita el acompañamiento del tiple.

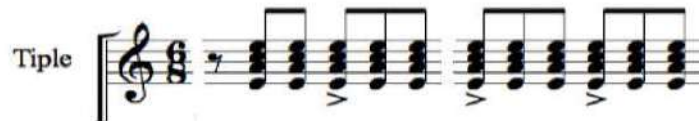


Figure 36. Ejemplo de acompañamiento tradicional de bambuco en tiple. Imagen tomada de (Castro, 2016)

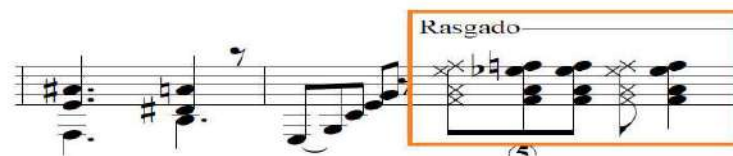


Figure 37. Detalle de rasgado que imita los acentos del tiple en la adaptación para guitarra y clarinete en este trabajo.

Análisis Formal

La obra *Bambuco* utiliza la estructura tradicional del bambuco colombiano y organiza el contenido musical en tres secciones contrastantes de 16 compases cada una. A diferencia de los dos primeros movimientos, el compositor no expande progresivamente las secciones. Las figuras que se muestran a continuación delimitan las secciones que estructuran la obra *Bambuco*.

The image displays two pages of musical notation for the piece "Bambuco".

Page 1 (Left): Titled "Al Maestro Roberto Riera" and "Cecilia Mustata Revised by the composer". It features a tempo marking of ♩ = 140. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *molto allegro*, *brillante*, and *rit.*. Section A is enclosed in red brackets.

Page 2 (Right): Titled "Sección B". It includes dynamic markings like *f*, *mf*, *p*, and *ff*. Performance instructions include *accelerando*, *con sordina*, *adagio*, *ritardando*, and *rit.*. Section B is enclosed in green brackets.

Figure 38. Sección A en corchetes rojos y sección B en corchetes verdes de *Bambuco*

The image shows the musical notation for Section C of the piece "Bambuco".

Section C: This section is enclosed in blue brackets. It begins with a tempo marking of *a tempo* and includes dynamic markings such as *rit.*, *p*, and *mf*. The notation includes various musical symbols like accents and slurs. The section concludes with a *Coda* marking and a *Fine* instruction.

Figure 39. Sección C en corchetes azules de *Bambuco*

Construcción Motívica

Sección A

La sección A se estructura en 16 compases organizados a manera de periodo simétrico paralelo con un antecedente y un consecuente de 8 compases cada uno (delimitados en corchetes naranja). A su vez, tanto el antecedente y el consecuente se organizan a manera de grupos de frase secuenciales (delimitados en arco amarillo) y un motivo cadencial (delimitados en arco azul celeste) que finaliza el antecedente y el consecuente.

Periodo simétrico paralelo

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

Antecedente **Grupo de Frases Secuenciales**

cresc *mf*

nostálgico **Motivo Cadencial**

Consecuente **Grupo de Frases Secuenciales**

brillante **Motivo Cadencial**

pizz *mf*

Figure 40. Construcción motívica sección A

Sección B

La sección B se organiza en 16 compases a su vez sub-estructurados a manera de periodo simétrico contrastante con un antecedente y un consecuente de 8 compases cada uno. Tanto el antecedente como el consecuente se delimitan en la figura 21 con corchetes naranjas. Finalmente, el antecedente tiene dos frases secuenciales de 4 compases cada una (delimitados en arcos amarillos). Y el consecuente también en dos frases de 4 compases, la primera es contrastante (arco azul) a lo expuesto en el antecedente y la última es una frase cadencial (arco celeste).

The image displays a musical score for Section B of 'Bambuco', organized into a symmetrical contrasting period of 16 measures. The score is divided into four systems, each with specific annotations and markings:

- System 1 (Measures 1-8):** Labeled 'Antecedente' (Antecedent) and 'Periodo Simétrico Contrastante'. It features two sequential phrases of 4 measures each, marked with yellow arcs. The first phrase is marked 'con triseca' and 'metálico'. The second phrase is marked 'dulce'. Dynamics include *f* and *mf*. A '1/2 IV' chord symbol is present.
- System 2 (Measures 9-16):** Labeled 'Consecuente' (Consequent). It also features two sequential phrases of 4 measures each, marked with blue and cyan arcs. The first phrase is marked 'dulce' and 'expresivo'. The second phrase is marked 'pizz'. Dynamics include *p* and *ff*.
- System 3 (Measures 17-24):** Labeled 'Frase contrastante' (Contrasting phrase), marked with a blue arc.
- System 4 (Measures 25-32):** Labeled 'Frase cadencial' (Cadential phrase), marked with a cyan arc.

Additional markings include 'arr. 15', 'incómodo', and various fingering numbers (e.g., 3, 4, 5, 7) throughout the score.

Figure 41. Construcción motívica sección B de *Bambuco*

Sección C

La sección C de la obra se estructura en un periodo simétrico paralelo con un antecedente y un consecuente de ocho compases cada uno (arcos naranja). El antecedente se organiza mediante el desarrollo de dos grupos de frase secuencial, de dos compases cada uno (arcos amarillos), y una frase cadencial de cuatro compases que delimita el antecedente arco celeste. Así mismo, el consecuente utiliza el mismo patrón, con el mismo número de compases, al utilizar dos grupos de frase secuencial delimitados por una frase cadencial. La obra finaliza con una pequeña coda (en verde) de dos compases que se interpreta después de la repetición de toda la obra.

Periodo Simétrico Paralelo

The image displays a musical score for Section C of the piece *Bambuco*, illustrating its symmetrical parallel structure. The score is divided into several sections:

- Antecedente:** The first section, marked *rall.* and *a Tempo*. It features two groups of sequential phrases (arcos amarillos) and a cadential phrase (arco celeste) that concludes the antecedent. The entire antecedent is enclosed in an orange box.
- Consecuente:** The second section, also marked *a Tempo*. It mirrors the antecedent's structure with two groups of sequential phrases and a cadential phrase, enclosed in an orange box.
- Coda:** A final two-measure section marked *Coda* and *Fin*, enclosed in a green oval.

Additional annotations include *ritard.*, *mf*, *mf*, and *Da ∞ al ∞ poi Coda*.

Figure 42. Construcción motivica sección C de *Bambuco*

Descripción Armónica

Sección A

La sección A de la obra utiliza un lenguaje tonal con el uso de dominantes secundarias tanto del V como del III y sustituciones tritonales del V. Lo anterior se puede observar en la figura 22.

The figure displays a musical score for Section A of 'Bambuco' with four systems of music. Each system includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with various musical notations and labels:

- System 1:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 180$ and a common time signature. It features a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. A red line underlines the chord $V7-III$.
- System 2:** Includes a *nostalgico* marking and a red line underlining the chord $V7/V$.
- System 3:** Features a red line underlining the chord $V6/III$ with a '5' below it.
- System 4:** Includes a *brillante* marking and a green line underlining the chord $Sust. Trit. de V/V$ with a *mf* dynamic.

Throughout the score, there are various musical notations such as fingering numbers (1-4), slurs, and dynamic markings like *p* and *mf*.

Figure 43. Descripción armónica sección A de *Bambuco*

Sección B

Se resalta armónicamente la progresión $IIm7(b5)-V7-Im$ en los compases 20 al 22. El compás 26, donde se realiza una sustitución diatónica del Im por el VI y en los compases 27-28 y 29-30. Una secuencia de sustituciones tritonales. Donde en primera instancia, realiza una sustitución tritonal del V grado, al utilizar el $Fa7$ como dominante de Mim y en segunda instancia, realiza una sustitución tritonal del V/V al utilizar el $Do7$ como dominante de $Si7$.

The image displays three staves of musical notation for Section B of Bambuco, with various performance markings and harmonic annotations.

- Staff 1 (Measures 18-22):** Features a melodic line with dynamics *f* and *mf*. Performance instructions include *metálico*, *con tristeza*, and *dulce*. A red line underlines the chord progression $IIm7(b5)-V-Im$. A $1/2 IV$ marking is present above the final measure.
- Staff 2 (Measures 23-26):** Continues the melodic line with dynamics *p* and *ff*. Performance instructions include *dulce* and *expresivo*. A blue line underlines the chord progression, labeled "Sust. Diatonica de Im por VI ".
- Staff 3 (Measures 27-30):** Shows a sequence of tritone substitutions. The first measure is marked "Sust. Trit. de V " and the second "Sust. Trit. de V/V ". Performance instructions include *evocando* and *pizz.* (pizzicato). Fingerings (2, 3, 4) are indicated for the notes.

Figure 44. Descripción armónica sección B de *Bambuco*

Sección C

Realiza una secuencia de dominantes secundarias en círculo de quintas con la progresión V/V/V/III - V/V/III - V/III - III. Este gesto ocurre en los compases 36 al 39 y que se repite en 42 al 48, pero sumando, al inicio de la progresión, los dos acordes finales (V/V, V) de la primera frase, complementando así el Ciclo de quintas siguiente. En los compases 49-50 realiza una sustitución tritonal del V al utilizar F7 como dominante de Em.

The image displays a musical score for Section C of the piece 'Bambuco'. It consists of four staves of music in G major, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is annotated with various musical directions and harmonic analysis.

- Staff 1 (Measures 36-39):** Labeled '2^a' and 'a Tempo'. It features a melodic line with circled numbers 1-5 and a bass line with circled numbers 1-5. The tempo marking 'a Tempo' is present. The word 'rall.' is written below the staff.
- Staff 2 (Measures 40-43):** Titled 'Dominantes Secundarias en Círculo de Quintas'. It shows a sequence of chords: V/V (F#m7b9), V (G7), V/III (Em7), and III (G). The bass line is annotated with circled numbers 1-5.
- Staff 3 (Measures 44-48):** Labeled 'a Tempo'. It continues the melodic and harmonic progression from the previous staff, with circled numbers 1-5 in the bass line. The word 'cresc.' is written below the staff.
- Staff 4 (Measures 49-50):** Labeled 'P Sust. Trit. de V' and 'mf'. It shows a tritone substitution of the V chord (F#m7b9) with F7. The bass line is annotated with circled numbers 1-5.

Figure 45. Descripción armónica sección C de *Bambuco*

Porro de S. C. No. 2

El Porro

Es un ritmo tradicional de la costa atlántica colombiana especialmente de los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar y Atlántico. Es un ritmo muy alegre y similar a la cumbia. (García, 2008, págs. 16-17) Se resalta en este ritmo la gran importancia que tiene la percusión y en el carácter rítmico sincopado muy característico de las músicas con fuertes influencias africanas.

Tradicionalmente en las zonas de donde es oriundo se interpreta por bandas pelayeras o sabaneras y en otras zonas de Colombia por las bandas papayeras, las cuales en su organología general cuentan en los vientos con cuerdas de clarinetes y saxofones, trompetas, fliscornos y tuba o bajo eléctrico. En la percusión los instrumentos más tradicionales son el bombo el redoblante y los platos o platillos y a veces se usa también la tambora.

La percusión en este ritmo costero colombiano es muy importante ya que lo diferencia de otros ritmos muy similares y da esas características particulares que lo identifican. A continuación, se muestran los patrones rítmicos básicos de las percusiones

Redoblante.

Percusión 1

Variación.

Percusión 2

Bombo Pelayero.

Percusión 3

Platos Chocados o platillos suspendidos.

Percusión 4

* Puede tocar libremente.

Figure 46. Ritmo de porro básico con instrumentos tradicionales Tomado de (Urbina, 2016, pág. 17)

Es de resaltar que el porro tiene un carácter improvisativo, sea desde la melodía como desde la percusión, donde en esta última el redoblante además de cumplir una función en la base rítmica, también improvisa frecuentemente, haciendo llamados y ritmos sincopados que se sobrepone a la base.

El porro tradicional de la costa caribe se divide en dos vertientes principales, el porro pelayero o palitiao, y el porro sabanero o tapao. “El porro palitiao nace en las tierras del Sinú específicamente en el municipio de San Pelayo Córdoba” (García, 2008, pág. 17) es generalmente instrumental y tiene cuatro partes principales: la primera sección es la “danza” y es una especie de introducción, la segunda, se denomina “porro”, y se caracteriza por el

diálogo entre trompetas y bombardinos y la suspensión del bombo para iniciar el ritmo palitiao sobre la tablilla, el boza es la tercera sección y en este toman protagonismo los clarinetes, por último, se regresa a la danza para hacer el cierre. Esta forma se encuentra frecuentemente en el porro palitiao, sin embargo, no siempre está presente en todos los porros pues algunos pueden no tener danza al inicio o al final o los dos (Urbina, 2016, págs. 19-20). Entre los porros palitaios más conocidos se encuentran María Varilla, el Binde, Soy Pelayero y el Pájaro.

Por otro lado, “El porro tapao o sabanero nace en las sabanas de sucre, en la zona de San Jorge, Caimito, San marcos” (García, 2008, pág. 17) Las diferencias entre el porro palitiao y el porro tapao o sabanero se determina a partir de variaciones en la base rítmica y en la forma. “Su principal característica la da el intérprete del bombo quien permanentemente tapa con la mano el parche, dándole un sonido característico a esta manera de interpretación, además de aportar a su nombre ‘tapao’ (Urbina, 2016, pág. 20) y no tiene introducciones(danza) ni boza aunque esto puede cambiar para algunos temas en particular. Entre los porros sabaneros más conocidos podemos nombrar Caimito, la flor del bonche, el Barrilete, San Carlos, el Conejo pelao.

A partir de estos ritmos y formas tradicionales interpretadas por las bandas pelayeras o sabaneras, el porro ha ido cambiando y modificándose para adaptarse a distintos lugares y épocas siendo interpretado por innumerables grupos muy importantes en Colombia y en el exterior. Al respecto García(2008) afirma que:

El porro tuvo un gran auge a nivel nacional y se llamó la época de oro del porro, esto tuvo lugar entre los años 60 y 70 y se destacaron conocidas agrupaciones como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Billos Caracas Boys, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros entre otras posicionando al porro en las mejores salas de baile del

país y del mundo, en la actualidad el porro ha perdido mucha divulgación, sin embargo anualmente se realiza en el municipio de San Pelayo en el departamento de Córdoba el “Festival nacional del porro”, donde se reúnen las mejores bandas papayeras del país incluso las del interior. (pág. 17)

Además, en la medida que ha pasado el tiempo, ha sido influenciado por la música afroantillana, la música andina colombiana, la música clásica y el jazz. Así mismo, se ha interpretado en formatos distintos a los tradicionales, tales como orquestas tropicales, orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, Big band y hasta en agrupaciones de cuerda pulsada del interior del país como estudiantinas o tríos típicos de guitarra tiple y bandola, esto sin contar con las adaptaciones y composiciones en este ritmo para instrumentos solistas como es el caso de la guitarra o el piano.

Dado que el porro no es originalmente escrito para guitarra. Se han establecido patrones rítmicos y esquemas que expresan las características de este género musical. A continuación, se presentan los más usados para acompañar el porro en este instrumento.

Porro palitiao



Porro tapao



Alternativa rítmica



Figure 47. Detalle de patrones rítmicos para acompañar el porro en guitarra. Tomado de (Urbina, 2016, págs. 21-22)

Análisis Formal

El cuarto movimiento de la Suite No. 2 titulado *Porro* está construido en forma Rondó-Sonata. La forma Rondó-Sonata (A-B-A'-C-A-B-A) utiliza la alternancia del rondo entre tema y estribillo, en donde se cuenta con cuatro temas intercalados de dos estribillos. Se diferencia del rondo a siete partes (A-B-A-C-A-D-A) ya que se sustituye el tercer estribillo (D) por la repetición del primer estribillo (B). Se considera rondó sonata por que el plan armónico se puede comparar con el plan armónico y estructural utilizado en la forma sonata sin dejar de ser un rondó. La forma Rondó-Sonata cuenta con Exposición (A-B-A') conformada por el tema y primer estribillo, Desarrollo (C) compuesto por el segundo estribillo, y Reexposición (A-B-A. La

figura demuestra la forma Rondó-Sonata implementada en la estructuración del cuarto movimiento de la suite.

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

Sección A

Gentil Montaña
Revised by the composer

f *Bien marcado*

pizz

Sección B

pizzicato

pizz

Cadencia

Figure 48. Sección A en corchetes rojos y B en corchetes morados de Porro

Construcción Motívica

Sección A

La sección A del cuarto movimiento se estructura motívicamente mediante el uso de tres grupos de frase (delimitados por corchetes naranja). Estos grupos de frase están a su vez constituidos por dos semi-frases compuestas de 4 compases cada una (delimitados por arcos amarillos). Lo siguiente se puede apreciar en la siguiente figura.

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

Sección A

Gentil Montaña
Revised by the composer

$\text{♩} = 170$

Grupo de frase 1

f bien marcato

Grupo de frase 2

cruc.

Grupo de frase 3

plz

Figure 51. Construcción motívica A Porro

Sección B

La sección B del cuarto movimiento se estructura mediante el uso de un Periodo Simétrico Paralelo Doble (cada periodo es delimitado por corchete naranja) más una frase cadencial (especificada por arco amarillo) que delimita la sección. El periodo se compone por antecedentes (delimitados en arcos azules) y consecuentes (delimitados en arcos verdes) de 8 compases cada uno. Lo anterior se puede observar en la siguiente figura.

The figure displays a musical score for 'Porro' in 2/4 time, marked '1/2 V' (moderato). The score is annotated to show a double parallel symmetrical period structure. The first system, labeled 'Sección B', consists of an 8-measure 'Antecedente' (blue arc) and an 8-measure 'Consecuente' (green arc). The second system, labeled 'Consecuente', consists of an 8-measure 'Consecuente' (green arc). The third system, labeled 'Antecedente', consists of an 8-measure 'Antecedente' (blue arc). The fourth system, labeled 'Consecuente', consists of an 8-measure 'Consecuente' (green arc). The fifth system, labeled 'Frase cadencial', consists of an 8-measure 'Frase cadencial' (yellow arc). The sixth system, labeled 'Cadencia', consists of an 8-measure 'Cadencia' (green arc). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Figure 52. Periodo simétrico paralelo doble. Sección B. Porro.

Sección A'

La sección A' es una repetición más corta de la sección A al solo utilizar el primer grupo de frase (delimitado en corchete naranja). Sin embargo, el compositor en esta sección incluye nuevo material compuesto por un melotipo (delimitado en los arcos purpura) de dos compases que se expone y repite tres veces más.

The image shows a musical score for 'Sección A'' in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first two staves are labeled 'Grupo de frase 1' and are enclosed in an orange bracket. The last two staves are labeled 'Melotipo que se repite' and are enclosed in a purple bracket. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 53. Construcción motívica A' Porro.

Sección C

La sección C es formalmente bastante interesante. La aproximación formal utilizada para el análisis, estructura el contenido musical mediante el uso (macroformalmente hablando) de la organización Periodo Contrastante Simétrico Doble –delimitados en corchetes naranjas–

(compuesto por el Grupo de Frase 1 que funge como antecedente, y el Grupo de Frase 2 que funge como consecuente). El Grupo de Frase 1 se compone de tres semi frases secuenciales (delimitadas por arco amarillo), mientras que el Grupo de Frase 2 se sub-estructura a manera de Periodo Paralelo Simétrico compuesto por un antecedente (delimitado en arco azul) y un consecuente (delimitado por arco verde).

Sección C1

Grupo de frase 1=Macroantecedente

Semifrasas secuenciales

Grupo de frase 2=Macroconsecuente

Periodo Paralelo simetrico

Antecedente

Consecuente

Figure 54. Periodo contrastante simétrico doble. Detalle C1. C2 es igual en la construcción motivica. Porro.

Descripción Armónica

Sección A

La primera frase de la obra se caracteriza armónicamente por la progresión $IIm(5b) -V7-$ Im y la sustitución tritonal del V/V , así como el uso de acordes con colores exóticos para la terminación de cada semifrase. En la primera encontramos un acorde de $IV7(9)$ (sustitución modal proveniente del modo dórico) y en la segunda un acorde de $Em(add9)$.

Para la segunda frase cabe resaltar el uso constante del acorde de $Em6$ lo cual le da un color particular a esta sección; y en la tercera frase, el uso de la sustitución diatónica de V por $VII^{\circ}7$ en el inicio de cada semifrase, Así como la terminación de la primera semifrase en $Em6$.

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

Gentil Montaña
Revised by the composer

$\text{♩} = 170$ ♩ VII $p^{\#}$ VII

f *bien marcado* Sustituciones tritonales Sust. modal VI7(9)

VII $p^{\#}$ VII Em (add9) *crise*

Uso constante de Em6

II⁵⁶ II⁵⁶

Sust. diatonica VII^o7-Im *am. 12*

plz

Figure 55. Descripción Armónica Sección A. Porro.

Sección B

La sección B está estructurada sobre la progresión II-V-I la cual se presenta en primer lugar hacia el III para después repetirse pero hacia el Im cambiando el IIm por Iib7 del V/V antes del V. Además, cabe resalta: la agregación de la 6ta en varios acordes, el final de los

periodos con la progresión Im-IV9 que es proveniente del modo dórico y el uso de acordes aumentados antes de la cadencia.

The image displays a musical score for the Porro section B, with a focus on harmonic analysis. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a corresponding harmonic analysis below it.

- System 1:** Measures 25-32. The harmonic analysis shows a progression from I/V to X, followed by a series of chords including IIb7/V - V. A yellow underline highlights the first measure, and a red underline highlights the IIb7/V - V progression. The word "pizz" is written at the end of the system.
- System 2:** Measures 33-40. The harmonic analysis is labeled "Uso Constante de acordes con 6ta agregada" (Constant use of chords with 6th added). It shows a progression from I/V to X, followed by IIb7/V - V. A green underline highlights the final measure, labeled "Sust. modal IV(9)".
- System 3:** Measures 41-48. The harmonic analysis shows a progression from I/V to X, followed by IIb7/V - V. A yellow underline highlights the first measure, and a red underline highlights the IIb7/V - V progression. The word "pizz" is written at the end of the system.
- System 4:** Measures 49-56. The harmonic analysis is labeled "pizzoso" and shows a progression from I/V to X, followed by IIb7/V - V. A red underline highlights the final measure.
- System 5:** Measures 57-64. The harmonic analysis is labeled "pizzoso" and shows a progression from I/V to X, followed by IIb7/V - V. A red underline highlights the final measure.
- System 6:** Measures 65-72. The harmonic analysis is labeled "Acordes aumentados antes de cadencia" (Augmented chords before cadence). It shows a progression from I/V to X, followed by a series of augmented chords leading to a cadence.

Figure 56. Porro sección B. Descripción Armónica. *Porro*.

Sección A'

La sección A' usa la misma estructura armónica que la sección A en la primera parte. El material nuevo que presenta, usa una progresión V+7-Im, con agregaciones de 6ta. y 9na. en este último.

Progresión V+7 - Im (6)(9)

Figure 57. Porro. Fragmento final sección A'. Descripción Armónica. Porro.

Sección C

En el primer periodo encontramos una progresión $\text{IIm7}(\text{add}11)/\text{III} - \text{IIb7}(\text{b}5)/\text{III} - \text{III} \text{maj}7 - \text{VI}(\text{add}9) - \text{IIm7}(\text{add}11)/\text{V} - \text{V7}/\text{V} - \text{V7}$. Como se puede apreciar el compositor hace uso de la oncena para los segundos grados, el uso de 5b en la sustitución tritonal del V/III y agregaciones de maj7 y add9 para enriquecer la armonía.

El segundo periodo continua con la progresión $\text{IVm} - \text{IIm7}(\text{b}5) - \text{Im} - \text{IIb7}/\text{V} - \text{V} - \text{Im}$. Se destaca la sustitución tritonal del V.

metálico *brillante*

III

IIIm7(add11)-IIb7(b5)/III-IIIImaj7 *pizz* VI (add9) *pizz*

Variadas agregaciones en acordes

pizzicato

II

IIIm7(add11)/V

p^o VII VII *p^o* VII

Sust. Trit. de V/V

p^o VII VII

Sust. Trit. de V/V

Figura No. 32. Porro sección C. Descripción armónica. *Porro*.

CAPITULO V ADAPTACIÓN DE LA OBRA AL FORMATO DE CLARINETE Y GUITARRA

Después de profundizar sobre el aspecto histórico y teórico de la obra y del dueto de clarinete y guitarra, se procedió a llevar a cabo el proceso creativo de adaptación de la misma. Para tal fin primero se individuaron los diferentes roles ya contenidos en la obra original tales como la melodía principal, melodías secundarias, el acompañamiento, contrapuntos, juegos de pregunta respuesta melódicas y armónicas y el bajo. Después se procedió a asignar estos roles al clarinete o a la guitarra y por último se completó donde hacía falta armónica o melódicamente las secciones.

EL rol del clarinete por sus características sonoras, tomó por lo general la línea melódica principal. Por otro lado, la guitarra fue prevalentemente acompañante tomando la función del bajo, el acompañamiento ritmo armónico, y las melodías secundarias y contrapuntos. Sin embargo, se debe tener en cuenta que estos roles del clarinete o de la guitarra se intercambian en algunas secciones de las distintas obras para enriquecer el ensamble y aprovechar al máximo las características tanto melódicas como acompañantes de los dos instrumentos.

La primera versión de la adaptación fue interpretada junto con un clarinetista profesional, el Maestro Iván Mancera⁵, esto con el fin de probar la sonoridad de las mismas e individualizar errores o posibles mejoras. El resultado de estos ensayos fue una nueva versión revisada por el maestro Mancera, quien desde su experiencia y manejo del instrumento modificó y adaptó las melodías asignadas al clarinete. Desde la guitarra esta segunda versión tuvo importantes mejoras

⁵ Musico clarinetista con énfasis en música de cámara (Universidad Nacional de Colombia) y Maestría en Música (Universidad Simón Bolívar de Venezuela).

tanto para estar en sintonía con las que ya se habían hecho a la melodía del clarinete como para agregar las mejoras que se dieron a partir del análisis e interpretación de la primera versión.

A continuación, se describirá por cada pieza que compone la suite, los detalles más relevantes de la adaptación, teniendo como referencia la versión final. Sin embargo, es posible ver los detalles, así como las modificaciones de las decisiones estéticas y musicales tanto de la primera versión como de la segunda en el anexo de este trabajo “Anexo B. Seguimiento y detalles de la adaptación”.

El Margariteño

Este pasillo es el tema musical que abre la suite y fue también con el que se inició la adaptación para clarinete y guitarra. Esta es la única pieza de las cuatro donde el clarinete lleva la melodía principal todo el tiempo, por lo tanto, el clarinetista no tiene pausas en toda la obra y aunque no representa una dificultad mayor si es importante tenerlo en cuenta.

Sección A

En el clarinete se destacan las ligaduras que se colocan en las dos primeras corcheas al inicio de cada semi frase, en la obra original no existen, pero se hacen necesarias para dar claridad y expresividad y que sea más natural al interpretarlo. Además, la melodía se mantiene en el mismo registro que la original, por lo cual su escritura en el clarinete se hace una octava abajo ya que la guitarra es un instrumento transpositor. Sin embargo, cuando se hace el *Da capo* se da la indicación de tocarla una octava arriba para dar variedad en la repetición y hacerla más intensa y sobresaliente.

Otro detalle importante son los acentos en los compases 8 y 12 los cuales están escritos originalmente, pero que en la adaptación deben ser ejecutados tanto por el clarinete como por la guitarra al mismo tiempo. Estos acentos son característicos del ritmo de pasillo tradicional. Por lo tanto, es importante que estén muy bien ensamblados entre los dos instrumentistas para darle el carácter y el efecto deseado.

En la guitarra podemos apreciar que en varias partes se agrega el acompañamiento tradicional de pasillo para hacerlo más lleno y rítmico y así suene mejor junto a la melodía que lleva el clarinete. Además en los compases 2, 4, 6 y 10, el motivo rítmico se ha dividido entre el clarinete y la guitarra donde el clarinete ejecuta la melodía principal y la guitarra las notas del arpeggio que no son parte de la melodía sino del acompañamiento. Algunas veces se suman notas del acorde, creando así un juego rítmico de pregunta respuesta entre los dos instrumentos.



Figure 58. Adaptación Sección A. Detalle de algunas ligaduras (en rojo) y acentos (en verde) en el clarinete

Sección B

La melodía en el clarinete presenta varias modificaciones en el registro que se usa. En la primera sub sección encontramos que la primera semi frase esta escrita una octava arriba del registro original para guitarra dando brillo a esta sección rítmica, La segunda semi frase que funge como respuesta vuelve al registro original. En la segunda subsección encontramos que la primera frase y segunda frase también están en el mismo registro mientras la tercera va una

octava arriba para cerrar con la frase cadencial de nuevo en el registro original dando ese tono picaresco que sugiere el maestro Montaña en su partitura.

Otro detalle de esta sección es que el clarinete en los compases 24, 25 hace melodía y acompañamiento en el arpegio escrito originalmente ya que este contiene la melodía principal. A esto se suma que se agregan detalles en el fraseo y tenutos, además de ligaduras en varias partes para hacerlo más melódico y cantáble los cuales no están en el original, esto con el fin hacerlo más acorde al lenguaje del clarinete que es diferente al de la guitarra donde no serían necesarias, esto será común también en las otras piezas de la suite.

Por otra parte, la guitarra en esta sección en su rol de acompañante y bajo, se resaltan algunas modificaciones con respecto al original tales como la del compás 38 no se apoya la última corchea de la melodía para dar tiempo y preparar el acorde completo del siguiente compás, después en el compás 39 se hace completo el acorde de F7 que originalmente esta solo el bajo con el fin de dar más acompañamiento a la melodía que hace el clarinete y en el compás 40 además del bajo original, se agrega el arpegio del acorde de Em7 para acompañar la melodía principal.

Como ensamble cabe destacar los compases 29 a 38 donde el juego de voces que el maestro Montaña hace originalmente entre bajo y melodía se reparte entre la guitarra y clarinete dando un efecto muy particular pero que necesita ser muy preciso y donde es importante realzar en la guitarra esa melodía secundaria junto con los acentos que hace junto al clarinete.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Guitar (Cl. Gtr.). The B♭ Clarinet part is written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and starts at measure 28. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including accents. The Guitar part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and starts at measure 29. It features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also including accents.

Figure 59. Fragmento de Adaptación Sección B. Juego de voces entre guitarra y Clarinete con acentos de pasillo.

Sección C

La melodía de toda esta sección y de la coda, está escrita una octava arriba de la original ya que se consideró el mejor registro en el clarinete para dar el carácter alegre y festivo de esta tercera sección.

Otras decisiones importantes en el arreglo tienen que ver con los compases 43 y 59 en los cuales originalmente hay una primera y segunda voz a una distancia de terceras, es algo que suena muy bien en la guitarra. Sin embargo, al colocar la voz en el clarinete fue necesario suprimir la segunda voz ya que ponerla en la guitarra al tiempo del clarinete no da el mismo efecto y la expresividad y sonoridad del clarinete sin acompañamiento fue la elección estética tomada para este arreglo.

Además en varias secciones como los compases 49, 53 y 55 por dar un ejemplo, el clarinete hace el arpeggio que contiene tanto la voz principal como el acompañamiento esta figuración ritmo melódica es muy guitarrística pero también es usada frecuentemente en el lenguaje musical del clarinete.

En la guitarra para esta sección podemos decir que originalmente tiene un bajo muy melódico y está llena de contra cantos que complementan la melodía principal, entre estos se resaltan especialmente algunos fragmentos donde se entreteje el ritmo de pasillo entre melodía y acompañamiento y donde además para resaltar algunas partes se usa no solo el bajo escrito sino que se agregó todo el acorde en bloque respetando siempre la rítmica original. Esto lo podemos apreciar en los compases 45, 46 y 66

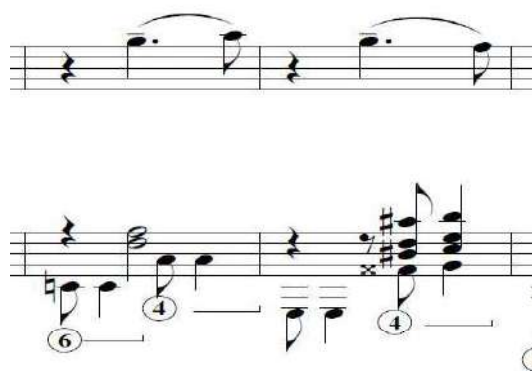


Figure 60. compases 45 y 46 donde se intercalan los bajos con la melodía y se resalta una sección usando bloques de acordes en la guitarra.

Esta figuración de bloques de acordes se encuentra también en esta misma sección en el Compas 51 donde originalmente está escrito de esa manera, sin embargo allí no se intercalan el bajo y la melodía sino que van juntos en bloque.

Otro fragmento muy interesante es el compás 56 donde la guitarra y el clarinete comparten una figuración ritmo melódica muy similar donde los dos instrumentos se complementan muy bien generando un efecto que da énfasis a esa sección y genera más tensión, la cual después se resuelve al separarse en melodía y el acompañamiento de nuevo.

Por ultimo desde el compás 67 donde se encuentra el carácter amoroso indicado por el maestro Montaña en la obra original, la guitarra hace el bajo original y la segunda voz la cual se quiso resaltar y funciona como un contrapunto de la melodía principal hasta el final de la sección.

Figure 61. Fragmento de contra punto entre melodía y segunda voz.

Guabina Viajera

Este tema es el más lento y tranquilo de toda la suite y su carácter es en general dulce, evocador y delicado. Por tal motivo al hacer la adaptación para el clarinete y la guitarra se evidencio que el manejo de los matices y el equilibrio sonoro entre la guitarra y el clarinete es muy importante, especialmente en esta pieza. Además, en varias secciones se presenta un constante dialogo entre la melodía y los contracantos del bajo lo cual enriquece y es interesante para el ensamble, ya que se da el juego de pregunta respuesta entre los dos instrumentos.

Sección A

En esta sección y en toda la pieza en general encontraremos articulaciones como ligaduras *tenutos* y *staccatos* que originalmente no existen en la obra. Esto se debe a que para

interpretarla en guitarra estas articulaciones no son necesarias. Sin embargo, al adaptarla al clarinete resultan importantes para dar expresividad y dirección a la melodía.

Por otro lado, el maestro Montaña en la segunda parte de esta sección cuando se repite el tema, sugiere un carácter o sonoridad brillante. Este efecto en la guitarra es posible obtenerlo en parte tocando más cerca del puente, sin embargo en el clarinete esto no es posible, por lo cual para generar dicho contraste, se dejó la primera parte en el registro original de guitarra y en la segunda se trasportó la melodía una octava arriba, ya que es un registro donde naturalmente suena más fuerte y brillante el clarinete.

Con respecto a la parte de guitarra, la primera parte de esta sección mantuvo el bajo original, pero se buscó hacer el ritmo de guabina junto con la segunda voz que está escrita originalmente. El efecto no es el mismo, ya que la sonoridad de los dos instrumentos no se mezcla de la misma manera como sucede en la guitarra al tocar las dos melodías al mismo tiempo. Sin embargo, el resultado es interesante y estéticamente adorna enriqueciendo mucho más que si se tocara solo el bajo con acompañamiento.

Además de esto se resalta que la guitarra hace las voces secundarias o contra cantos originales que responden a la melodía y es muy interesante escuchar ese diálogo entre los dos instrumentos con sus diferentes características y timbres.



Figure 62. Detalle de voz secundaria con acompañamiento en la guitarra al inicio de sección A

Sección B

Se puede apreciar en esta sección, que en esta adaptación hay partes donde el clarinete no toca y la guitarra interpreta la melodía principal con el acompañamiento, así como está escrito en la obra original, esto permite aprovechar las características melódicas de la guitarra que ya el maestro Montaña plasmo en su obra con gran maestría, contrastándolas con las secciones donde el clarinete toma la melodía y es acompañado por la guitarra. Esto permite mostrar también ese aspecto melódico y no solo acompañante de la guitarra y como puede entrar en dialogo con el clarinete desde ese rol.

Por lo tanto, la guitarra en solitario plantea la nueva idea melódica al inicio de la sección y después el clarinete la repite y la cierra. Algo similar sucede con la segunda parte de esta sección donde la guitarra presenta el melotipo secuencial eólico y el clarinete lo responde y lo cierra.

Figure 63. Sección B. La guitarra toma la melodía principal y después el clarinete la retoma para cerrar la frase.

Sección C 1

Es una sección alegre y desde mi punto de vista subjetivo evoca el viaje y el fluir en general. Por tal motivo se decide que la melodía principal en el clarinete sea tocada una octava arriba del registro original para guitarra ya que resulta mucho más abierto y amplio ese registro en el clarinete y acorde al carácter de esta sección.

Por otro lado, en la guitarra se acompaña la melodía principal con el ritmo de guabina tradicional respetando los bajos y armonía original y aprovechando que dicha versión juega con las inversiones de los acordes y la conducción de las voces, ofreciendo como resultado un acompañamiento muy completo. Además cuando se repite la idea musical desde compas 42 a al 45 se adapta la guitarra para que haga el bajo original, el ritmo de guabina y la melodía secundaria la cual funciona como un contrapunto.

No sobra decir que los matices ya propuestos en la obra original tanto para esta sección como para toda la pieza, son muy importantes y se hace especial énfasis porque requieren de un trabajo especial en el ensamble de los dos instrumentos para lograr sacar el mejor provecho de ellos en la interpretación.



Figure 64. Compases 42 a 45. Detalle de melodía secundaria dentro del acompañamiento de guitarra

Sección C2

La melodía en el primer periodo de esta sub sección se deja en el registro original por la indicación de *misterioso* y *piano* en la partitura original. Sin embargo, cuando se repite en el segundo periodo hay una indicación de *forte*, por lo cual se transporta una octava arriba para generar contraste y aprovechar la sonoridad más fuerte del clarinete en ese registro.

En la guitarra, se busca hacer más lleno el acompañamiento para dar soporte a la melodía del clarinete, por lo cual se agrega el patrón rítmico de la guabina en casi toda esta sección, respetando la armonía y bajos originales. Además, se usa el recurso técnico del rasgado hacia abajo en el segundo tiempo de los compases 58 y 63. Este rasgado debe ser ejecutado seco y brillante, pues busca en parte asemejarse al rasgado que hace el tiple en la guabina tradicional.



Figure 65. Compases 63 a 66. Rasgado hacia abajo en la guitarra asemejando el acompañamiento del tiple y clarinete una octava arriba del registro original

Bambuco

En la adaptación de este tema, las dos primeras secciones de la melodía fueron escritas para que sonarán una octava arriba de la original y solo en la sección C se vuelve al registro original de guitarra. Esto se da por dos motivos principales: El primero tiene que ver con que la sección C, si se tocara una octava arriba estaría fuera del registro del clarinete o en un registro con un timbre demasiado incisivo y difícil de controlar tanto en intensidad como en expresividad, por lo tanto, se hace necesario dejarla en el registro original. La segunda razón de estos cambios en el registro de la melodía, tiene que ver con que las secciones A y B, al estar escritas mucho más abajo, hacen que el registro ideal para interpretarlas en el clarinete no sea el original, sino una octava arriba donde es posible aprovechar al máximo los recursos técnicos y expresivos del clarinete.

Por otra parte, siempre en términos generales, el tema se caracteriza por ser muy rítmico y percusivo, por este motivo se agregó donde era posible, el patrón de acompañamiento tradicional de bambuco para guitarra, tanto pulsado, como rasgado, esto permite brindar un mayor soporte ritmo armónico a la melodía.

Por último, no está de más señalar que fue necesario también en este tema agregar diversas articulaciones en la parte del clarinete con el fin de adaptar la melodía a este instrumento.

Sección A

Hay varias partes de esta sección donde fue importante tomar decisiones estéticas y adaptarlas, más allá de solo separar melodía de acompañamiento. La primera de ellas se encuentra en los compases 8 y 9 con anacrusa, donde se decidió que el clarinete hiciera tanto la melodía principal, como el acompañamiento, así como está escrito en el original para guitarra, pero una octava arriba. De esa forma, la melodía principal queda en el registro agudo, mientras el acompañamiento en un registro más grave. Este es un recurso técnico que comparten los dos instrumentos y enriquece la interpretación. La guitarra, en esta misma parte, no hace el ritmo tradicional ni melodía, sino que apoya el acompañamiento que hace el clarinete.

Por otra parte, es interesante observar lo que sucede desde el compás 11 al 14, donde la guitarra hace un contrapunto a la melodía principal y resalta bastante ya que este se encuentra en el registro grave de la guitarra y por lo tanto se debe ejecutar en los bordones que suenan más fuerte, cabe señalar que a este contrapunto se le agregaron algunos acordes para dar soporte armónico, pero solo lo indispensable.

Por último, en el compás 15 se agregó una segunda voz que no está escrita originalmente, esto con el fin de realzar la voz principal y utilizar nuevos recursos que pudieran enriquecer la interacción entre los dos instrumentos.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (top staff) and Guitar (bottom staff). The score covers measures 8 and 9. The key signature is two sharps (F# and C#). The Clarinet part starts with a melodic line in measure 8, marked with a dynamic accent (>) and the word 'nostálgico'. The Guitar part provides accompaniment with chords and single notes. The score is written in a standard musical notation style.

Figure 66. Compases 8 y 9 Clarinete hace melodía y acompañamiento apoyado por la guitarra.

Sección B

El inicio de esta sección es muy guitarrístico y la forma como el maestro Montaña la escribió en la versión original brinda un timbre y expresividad únicos de ese metálico y con tristeza que se indica en la partitura. Por ese motivo y después de probar varias opciones junto al clarinete, se decidió que lo mejor era, al menos en ese inicio de sección, dejar la guitarra sola e idéntica al original. Esto permite dar de nuevo el rol principal a la guitarra en la primera frase para que después este rol lo retome el clarinete, dando respuesta al motivo inicial y cerrando la segunda frase.

Otros recursos técnicos y detalles importantes usados en la adaptación de esta sección, los podemos observar en el compás 27, donde se hace uso del ritmo rasgado de bambuco en la guitarra y en el compás 31, donde se agrega de nuevo una segunda voz que no está en el original para resaltar la voz principal y explorar recursos del ensamble, así como se hizo en la sección A.

Sección C

Como se nombró al inicio, aquí la melodía principal vuelve al registro original. Se aprecia además que en esta sección resalta especialmente la sonoridad del clarinete, debido a que la melodía presenta intervalos grandes y arpegiados rápidamente y que son de carácter muy rítmico. La guitarra por su parte no hace solo ritmo tradicional sino que lo intercala con bloques de acordes en segundo y tercer tiempo de forma similar al original, los cuales se suman al juego rítmico de la melodía y tienen un carácter muy percusivo. esto lo podemos ver en los compases 36, 38, 44 y 46.

En la parte de guitarra también podemos apreciar en el compás 42 como se usa el recurso técnico de doblar el bajo tocando simultáneamente la octava superior. Esto con el fin de realzar dicha línea melódica y darle una sonoridad distinta.

Por último, en el compás 50, la línea melódica del bajo se deja en el registro original, el cual es un registro medio en la guitarra, pero se diferencia, porque se coloca sobre las cuerdas de nylon y no sobre los bordones y además se apoya el primer tiempo con el acorde correspondiente pero en un registro más agudo. Esto da un efecto muy melódico y genera la necesidad de volver al registro más grave, lo que sucede efectivamente en el compás siguiente con el arpegio original de la obra que está en tónica y contiene el bajo más profundo.

Figure 67. Melodía arpegiada en clarinete y bloques de acordes en segundo y tercer tiempo intercalado con ritmo tradicional en la guitarra.

Porro

Como en las otras piezas de la suite, se buscó con la guitarra resaltar el bajo, el acompañamiento armónico y el ritmo. Sin embargo, en esta pieza en particular, la guitarra también se encarga de las respuestas a la melodía principal, que son características de este ritmo tradicional de la costa colombiana.

Por otro lado, se aprovecha la sonoridad oscura y redonda del clarinete para, en algunas secciones cambiar los roles entre los dos instrumentos por algunos compases, tomando la guitarra la melodía principal y la armonía, mientras el clarinete toma la función del bajo.

A continuación, se exponen profundiza sobre los detalles más importantes de la adaptación por cada sección:

Sección A

Para esta sección fue necesario separar las respuestas melódicas de la melodía principal. Esto se debe a que es una obra para guitarra solista, y por ello, en la partitura original van juntas, por lo tanto, con el fin de aprovechar el ensamble y el timbre de los dos instrumentos, en esta

adaptación se ha dejado a la guitarra las respuestas melódicas mientras el clarinete hace solo la melodía principal.

Otro detalle importante, es que en el grupo de frase tres se transporta la melodía una octava arriba, esto para dar fuerza a esta tercera parte y para aprovechar la sonoridad de ese registro, el cual es donde generalmente se encuentran los clarinetes en los porros tradicionales. Este cambio de registro en el clarinete, se ve acompañado también por la guitarra, la cual en el compás 16 presenta modificaciones en la rítmica del bajo y el acompañamiento, haciéndolo sincopado y más lleno armónicamente, con el fin de preparar la entrada de la melodía de la tercera frase, y en el compás sucesivo se continua con el bajo original pero esta vez apoyado por bloques de acordes con esa la misma rítmica.

Sección B

En esta sección se presenta un cambio de roles entre la guitarra y el clarinete ya que la nueva idea musical es presentada por la guitarra que toma la melodía acompañándola con bloques de acordes igual que en la parte original, pero sin el bajo. El clarinete por su parte, explora la sonoridad corposa de su registro más grave e interpreta un bajo acompañante basado en el bajo original pero enriquecido y adaptado para lograr un mejor ensamble con la guitarra. Los roles se vuelven a cambiar cuando se repite la idea musical de esta sección en el compás 33, donde el clarinete retoma la melodía, pero una octava arriba, para después volver al registro original, mientras la guitarra vuelve a su función de bajo y acompañamiento.

Aquí, como en la primera sección, encontraremos que la guitarra hace las melodías de respuesta a la melodía principal, a esto se suman otras modificaciones que se hicieron con el fin de explorar diferentes timbres posibles en este ensamble o dar más intensidad o soporte a ciertos

fragmentos. Entre ellas encontramos el uso del bajo duplicado a la octava que apoya tanto rítmica como melódicamente el clarinete en el compás 41, y el cambio de protagonismo y de roles entre los dos instrumentos que se presenta de nuevo desde el compás 42, donde el clarinete interpreta solo la melodía y se encuentra con la guitarra en los bloques de acordes del compás 43. Para posteriormente cerrar la sección con la frase candencia que ejecuta la guitarra solista, como escrita en el papel original.



Figure 68. Cambio de roles y protagonismo entre guitarra y clarinete en sección B

Sección A' y Sección C

La reexposición de la primera frase en A' se dejó igual que al inicio, pero sobre las notas largas en los nuevos melodiosos que se presentan en la segunda parte de esta sección, se agregaron trinos en el clarinete buscando dar ese color característico del porro tradicional y buscando generar más expectativa para la entrada de la sección C. La guitarra también presenta ligeras modificaciones en el bajo, el cual se hace más sincopado en los últimos 4 compases.

Por otro lado, en la sección C se puede apreciar la textura homofónica del bloque melódico armónico que se propone en el primer grupo de frase, donde la guitarra, además de la función de bajo, apoya la melodía principal con bloques de acordes de manera similar a la versión original de guitarra solista. Además, en el segundo grupo de frase se transporta la

melodía una octava arriba utilizando así el registro sobre agudo y brillante del clarinete, el cual suena mucho más fuerte y es muy usado en las bandas tradicionales de este género. La guitarra, para responder a este cambio de registro del clarinete, ejecuta el acompañamiento con un carácter más percusivo, respetando la armonía y los bajos originales, también se completan los acordes para que suene más lleno y con más volumen y se apoyan los segundos tiempos buscando imitar los acentos que usualmente hacen los platillos en las bandas tradicionales de porro.



Figure 69. Sección C. Clarinete en registro sobre agudo con acompañamiento percusivo de guitarra.

CONCLUSIONES

El desarrollo de este trabajo a través de la investigación creación abordó la vida y obra del maestro Gentil Montaña desde distintos puntos de vista, entre ellos el contexto histórico-cultural que le rodeaba y las circunstancias que acompañaron su vida. Eso permitió redescubrir al maestro desde su aspecto personal pero también, entender como su obra no es solo el resultado de su genialidad y maestría plasmados en una partitura, sino que además de eso es la expresión de su humanidad. Hay una historia detrás de cada obra, hay un ser humano con sus intereses, dificultades, sueños y emociones. Hay una gran pasión y amor a su profesión y a la herencia musical de la música tradicional de la zona andina colombiana y otras que le acompañaron en su historia.

Desde un punto de vista personal como guitarrista, arreglista y músico, se concluye que profundizar sobre estos aspectos permitió ampliar mis perspectivas y formas de sentir y pensar respecto a la obra del maestro Montaña y de la música colombiana. Por lo tanto, considero que generó un impacto importante sobre el desarrollo de esta adaptación ya que las decisiones estéticas y creativas, no dependen solo del aspecto teórico sino de también de ese aspecto subjetivo de quién las genera. Otra cosa que cabe anotar, es el constante cambio que sufrió cada una de las piezas de esta adaptación en la medida que se desarrolló. Esto fue inspirado precisamente en como el maestro hacía varias versiones de sus obras ya que no tenía una versión definitiva sino en el tiempo iba modificándolas para mejorarlas.

La adaptación desarrollada en este trabajo también estuvo fundamentada a partir de una investigación sobre las características técnicas del dueto de clarinete y guitarra, así como en su historia y sus principales intérpretes en nuestro país. Con lo cual, después de profundizar en los

temas mencionados, fue posible conocer y apropiarse importantes elementos en la escritura para clarinete y guitarra, tales como el estilo de cada compositor y la forma como logran un ensamble equilibrado entre la guitarra y clarinete, estos elementos dieron fundamento al desarrollo de la adaptación y tuvieron gran influencia en el producto final. Además, tener conciencia del aspecto contextual que rodea el formato de clarinete y guitarra en Colombia, permitió descubrir y establecer la importancia de los aportes culturales y académicos que nos han dejado los diferentes intérpretes y compositores a través de este formato de cámara en la música colombiana.

Por otro lado, la investigación desde el aspecto teórico musical en este trabajo, se elaboró a partir del análisis formal y teórico de la S. C. No 2. De esta manera fue posible ampliar el conocimiento musical y comprender mejor las diferentes estructuras, armonías y formas musicales de la obra, así como los detalles del estilo de composición que el maestro Montaña utilizó en la suite no. 2. El análisis teórico musical fue por lo tanto una importante herramienta tanto de investigación, como de aprendizaje para el desarrollo de este trabajo y partir de la misma, fue posible en gran medida adquirir los elementos necesarios para elaborar una adaptación con un criterio que permitiera respetar la esencia original de la obra y relacionarlas a las necesidades y desafíos que trajo consigo adaptarla al ensamble de clarinete y guitarra.

Por último, La investigación, profundización y reflexión sobre las categorías antes mencionadas y relacionadas a la adaptación de la *Suite colombiana no. 2* de Gentil Montaña al formato de clarinete y guitarra, permitieron generar un producto final donde se logra mantener en gran medida la particularidad y estilo de la obra original y además aprovecha las características y ventajas que ofrece el ensamble de clarinete y guitarra para su interpretación, dejando así un aporte permanente expresado en las partituras individuales y el score de cada

una de las piezas, alimentando de esta manera la literatura nacional de músicas de cámara para este formato en particular.

Por lo tanto, el material consignado en el presente trabajo tanto desde el aspecto contextual e investigativo, así como desde el producto final en la adaptación de la obra. se espera pueda ser de utilidad para maestros de música, guitarristas, clarinetistas y músicos en general que estén interesados en este formato de cámara ya sea para interpretar la obra, o como parte de procesos de aprendizaje o investigación sobre la misma.

REFERENCIAS

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books S.A.
- Arevalo, M. A. (2017). *Propuesta de instrumentación para la escritura de obras para guitarra en Colombia a partir de una reflexión crítica sobre la escasa producción compositiva para guitarra*. Artículo de maestría. Universidad EAFIT.
<https://repository.eafit.edu.co/items/7474082e-9082-4fc6-bf2e-193957927bb2>
- Berlioz, H. (1882). *A treatise on modern instrumentation and orchestration*. London: Novello, Ewer and Co. .
- Bernal, M. (02 de Octubre de 2014). Nota al programa de "El Trio" ensamble de musica colombiana. *Programa de mano Luis Angel Arango*. Obtenido de
https://descubridor.banrepcultural.org/permalink/57BDLRDC_INST/2b09q5/alma991017150850507486
- Biblioteca Nacional de Colombia.(2012). AC 17 Documental Gentil Montaña Terminado [Archivo de Vídeo].Revista digital *A Contratiempo*. Obtenido de
<https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/verhtml?articulo=85>
- Castro, J. (Agosto de 2016). *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, And Bambuco): An Analysis And Arrangement Of Three Colombian Pieces For Flute And Piano*. Disertación Doctoral Southern Mississippi, Unites States of America: University of Southern Mississippi.
- CIDEM Fac Bellas Artes U.P.N. (Abril de 2020). *Manual para el desarrollo de los trabajos de grado de la Lic. en Música*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

- Funmúsica. (2020). *Funmúsica Fundación Pro Música Nacional de Ginebra*. Obtenido de <https://funmusica.org/concursantes/?p=765>
- García, C. A. (7 de 11 de 2008). *Análisis Musical E Interpretativo De La Suite No. 2 En Mi*. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4357>
- Jordán Beguelli, V., Vargas Ante, M. L., & Largo Pineda, P. A. (2016). "Fantasía en 6/8" La historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare revista digital*(6), 46-62. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4>
- Korsacov, N. R. (1946). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C.
- Minciencias. (2021). *La investigación creación. Definiciones y Reflexiones. (Anexo 3)*. *Convocatoria nacional para el reconocimiento y medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y para el reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*. Obtenido de https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/anexo_3_-_la_investigacion_creacion_-_definiciones_y_reflexiones.pdf
- Montaña, G. (2000). *Gentil Montaña, Works for Guitar Vol 2, Suite Colombiana No. 2 (Vol 2)*. Caroní Music.
- Montoya Gómez, J. (2021). “*La Suite Colombiana No 1 para guitarra de Gentil Montaña (1942-2011): análisis de sus ediciones y contextualización de la obra de un compositor colombiano*”. Tesis de magister Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80766>

- Ortiz, N. E. (2011). *Aplicación De Elementos Compositivos A Partir Del Análisis Musical De La Suite No 3 Para Guitarra Del Maestro Gentil Montaña*. Tesis de grado. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Lic. en Música.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress, Inc.
- Revelo, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. Medellín, Antioquia : Universidad EAFIT Escuela de Ciencias y Humanidades, Maestría en música. <https://repository.eafit.edu.co/items/cf0c8a4d-c1b4-43a9-a2c9-505e99469879>
- Rodrigo, J. (1957). *Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra*. Mainz: Ernst Eulenburg Ltd .
- RTVC. (22 de 08 de 2021). *Radio Nacional de Colombia*. Obtenido de Una Decada sin Gentil Montaña: <https://www.radionacional.co/musica/gentil-montana-guitarra-clasica-artistas-colombianos>
- Spencer, P., & Temko, P. (1994). *a practical aproach to the study of forms in music*. Englewoods Cliff, New Jersey: Waveland Press, Inc.
- Urbina, J. Y. (2016). *El porro en las cuatro suites colombianas de Gentil Montaña para guitarra : análisis y producción compositiva*. Tesis de pregrado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1613>
- Viña, C. P. (28 de 08 de 2011). *Entrevista para el programa Babelia de Señal Colombia*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Yl8ilf19oBQ>
- White, G. (1992). *Intrumental Arranging*. Dubuque, Unites States of America: Wm C. Brown Publishers.

**Anexo A. Score y Partes de la “Adaptación de la obra Suite Colombiana No. 2 de Gentil
Montaña al Formato de Clarinete y Guitarra”**


Score

El Margariteño

Pasillo Suite No. 2

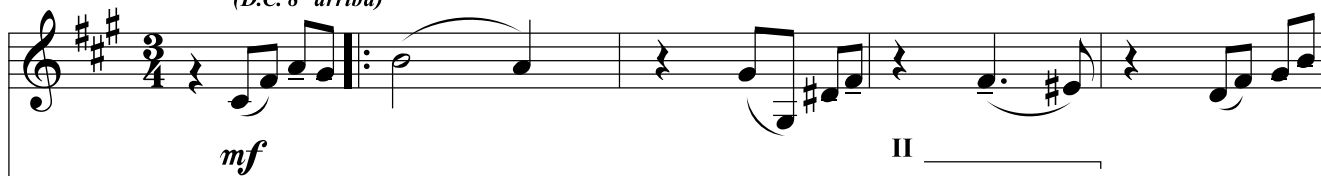
Comp:Gentil Montaña

Arr:Harvey Mancera

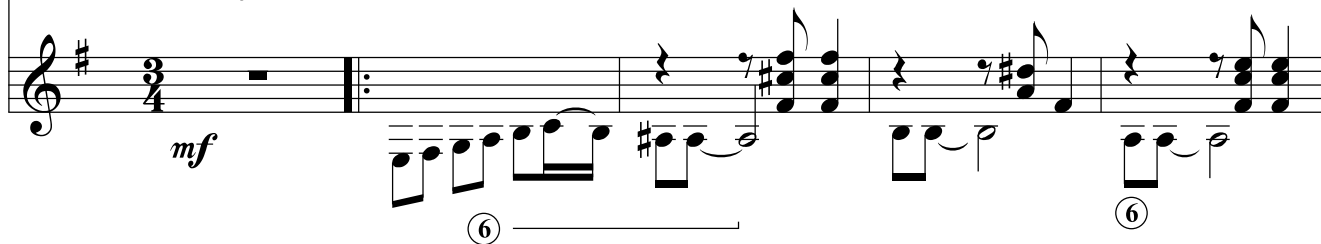
Allegro ♩=150 

(D.C. 8° arriba)

Clarinet in B \flat



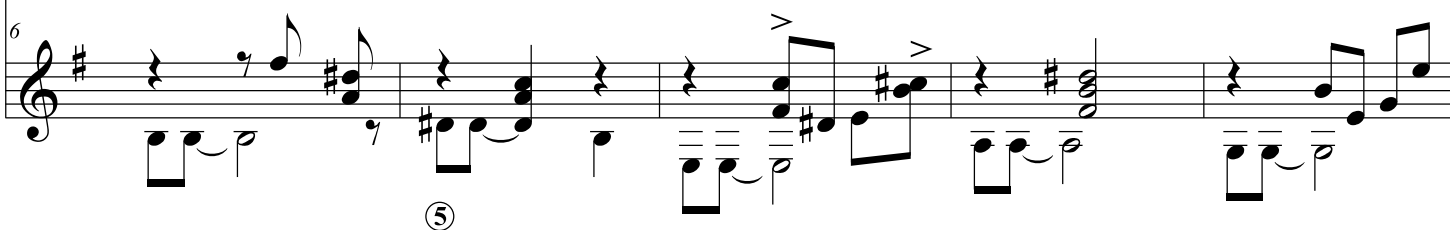
Classical Guitar



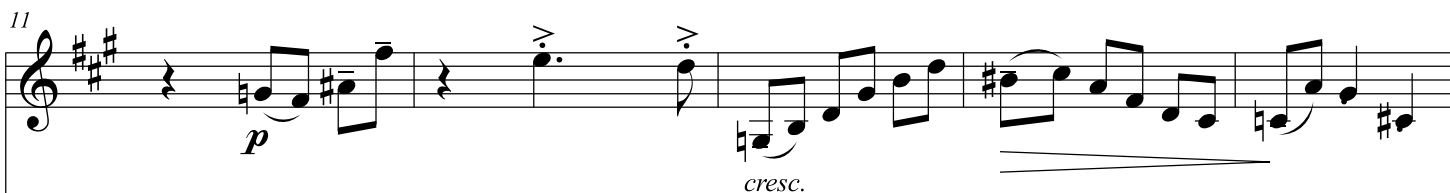
6 *marcato*



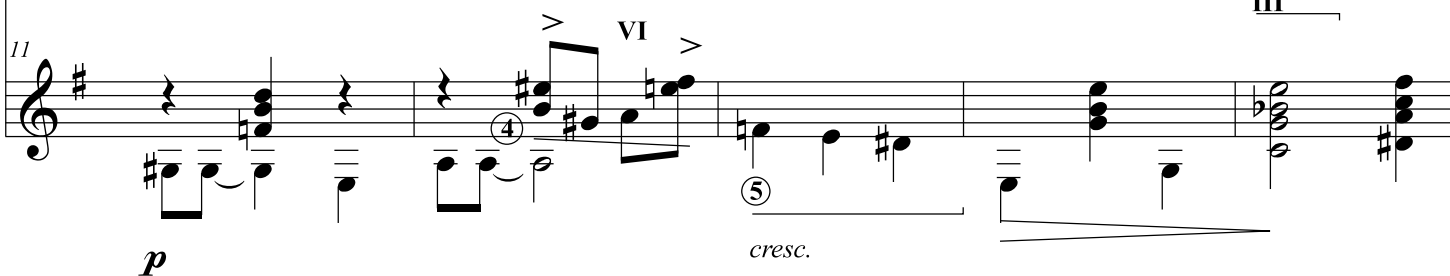
6



11 *p*



11 *p*



16 1. 2, 3. *ritmico*
mf *mf*

16 *arm.12* *ritmico*
pizz. *mf*

22 *cresc.*

22 *cresc.*

27 *mf*

27 *mf*

33 *8va*

33 *mf*

38 *picaresco*
cresc.

38 *f* *picaresco* *arm.12*

43 *espress.* *rall.* *a tempo*

43 *espress.* *a tempo*

48

48

6

II

v VI

5

6

53

53

53

5

5

cresc.

Metalico

cresc.

58

58

espress.

rall.

2

a tempo

espress.

58

II

IV

5

6

64 *amoroso*

64 *amoroso*

I II

6 5 5

69 *nostálgico*

69 *nostálgico*

6 5

74 *D.S al Coda poi Coda*

1. 2.

mf *rall.*

74 *D.S al Coda poi Coda*

1. 2.

mf *rall.*

2 4

El Margariteño

Pasillo suite no. 2

Comp:Gentil Montaña

Arr:Harvey Mancera

Allegro ♩=150



(D.C. 8° arriba) *mf* *marcato*

7 *p* *cresc.*

14 1. 2, 3. *ritmico* *mf*

21 *cresc.*

27 *mf*

34 *8va* *picaresco* *cresc.*

El Margariteño

41 *espress.* *a tempo*
rall. *a tempo*

47

54 *cresc.* *espress.* *rall.* *a tempo*

61

67 *amoroso* *nostálgico*


74 *D.S al Coda poi Coda rall.*
mf

El Margariteño

Pasillo suite no. 2

Comp:Gentil Montaña

Arr:Harvey Mancera

Allegro ♩=150 



mf

II

6

VI

11

p

cresc.

pizz.

1.

17

arm.12

ritmico

mf

4 5

©

24

④
cresc. ⑥
mf

30

mf

36

picaresco
f

42

arm.12
rall.
espress.
a tempo
④ ⑥ ④ ⑥

48

⑥ II v VI ⑤ ⑥

53 Metalico

cresc.

59 *espress.
a tempo*

rall.

65 *amoroso*

I II

71 *nostálgico*

D.S al Coda poi Coda

77 *rall.*

2 4

II Guabina Viajera

Comp: Gentil Montaña

Arr: Harvey Mancera

Clarinet in B \flat

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for Clarinet in B \flat and Guitar. It consists of 11 measures, divided into three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score begins with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The Clarinet part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The second system (measures 6-8) is marked *Brillante* and *f*. The Clarinet part has a more active melodic line, and the Guitar part includes a *pizz.* (pizzicato) section. The third system (measures 11) continues the *Brillante* and *f* dynamics. The score concludes with a final chord in the Clarinet part and a *pizz.* section in the Guitar part.

17 *dulcemente*

metálico *p* dulce

f pizz. -----

22 *D7/F#* metálico cerca del puente -----

f

27 *metálico* *con dulzura*

f

----- sobre la boca con dulzura ----- metálico

mf

33 sobre la boca *II* -----

33 ④ ⑥ ⑤

38 *expresivo*
cresc. *p*

38 *cresc.* *p*

44 *sfz* *mf*

44 *sfz* *mf*

49 *p* *cresc.*

49 *p* *cresc.*

54 *misterioso*
p *f*

54 *misterioso*
p *f*

II Guabina Viajera

59

p *f*

59

p *f*

64

cresc.

64

cresc.

69

1. 2. **D.S. al Coda** *rall*

69

arms.7 pizz.

II Guabina Viajera

Comp: Gentil Montaña

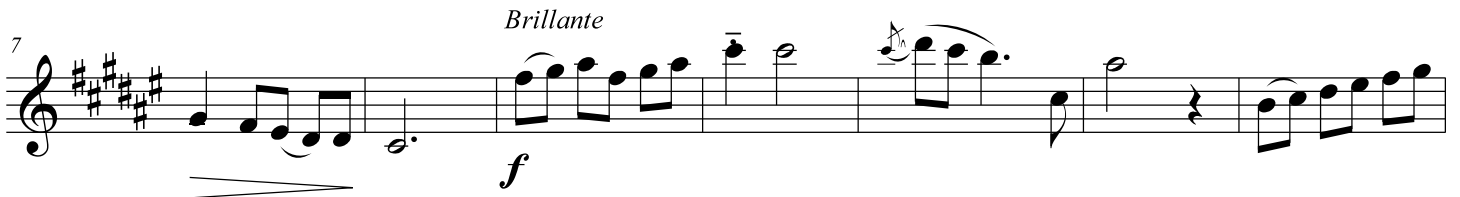
Arr: Harvey Mancera


♩=100



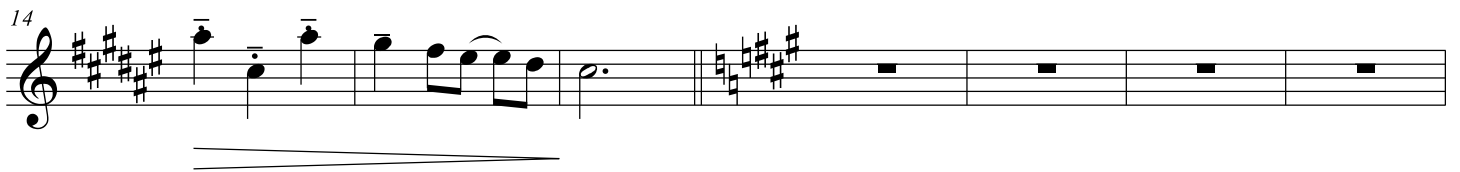
mf *cresc.*

7 *Brillante*



f

14



21 *dulcemente* *metálico*

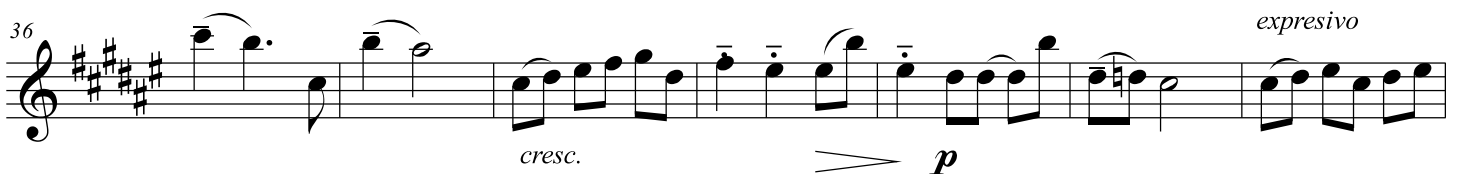


p *f*

29 *con dulzura*



36 *expresivo*



cresc. *p*

43



sfz *mf*

II Guabina Viajera

50 *p* *cresc.* *p* *misterioso*

Musical staff 50-55: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a piano (*p*) dynamic. The tempo/mood is marked as *misterioso*. The notes are mostly eighth and quarter notes with some slurs.

56 *f* *p* *f*

Musical staff 56-62: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*. There are some slurs and a fermata symbol at the end of the staff.

63 *cresc.* 1.

Musical staff 63-69: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a first ending bracket labeled "1." at the end. There is a fermata symbol above the first ending.

70 2. **D.S. al Coda** *rall* *rall*

Musical staff 70-75: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a second ending bracket labeled "2." followed by a double bar line. Below the staff, the instruction **D.S. al Coda** is written. The staff continues with a few notes marked *rall* and a fermata symbol above the first note.

II Guabina Viajera

Comp: Gentil Montaña

Arr: Harvey Mancera

♩ = 100

mf *cresc.*

Brillante

7 *pizz.* *f* *metálico*

13 *f*

19 *dolce* *D7/F#* *pizz. ---*

25 *metálico cerca del puente* *sobre la boca con dulzura* *f* *mf*

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled "II Guabina Viajera". It is in 3/4 time with a tempo of 100 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems of music. The first system (measures 1-6) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo. The second system (measures 7-12) is marked *Brillante* and includes a *pizz.* (pizzicato) section and a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 13-18) features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 19-24) is marked *dolce* and includes a *pizz. ---* section and a *D7/F#* chord. The fifth system (measures 25-30) includes performance instructions: *metálico cerca del puente* and *sobre la boca con dulzura*, with dynamics ranging from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*).

32 metálico sobre la boca II - - ,

Musical staff 32-37: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The second measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The third measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a repeat sign. The fourth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '4' below it. The fifth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '6' below it. The sixth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '5' below it. There is a hairpin crescendo starting under the fifth measure and ending under the sixth measure.

38

Musical staff 38-43: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The second measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The third measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fourth measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fifth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '4' below it. The sixth measure has a whole note chord (F#, C#, G#). There is a hairpin crescendo starting under the fourth measure and ending under the fifth measure, with a 'p' dynamic marking at the end.

cresc.

44

Musical staff 44-49: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The second measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The third measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fourth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '4' below it. The fifth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '6' below it. The sixth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '5' below it. There is a hairpin crescendo starting under the fourth measure and ending under the fifth measure, with 'sfz' and 'mf' dynamic markings.

50 misterioso

Musical staff 50-55: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a 'p' dynamic marking. The second measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The third measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fourth measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fifth measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The sixth measure has a whole note chord (F#, C#, G#). There is a hairpin crescendo starting under the second measure and ending under the fourth measure, with a 'p' dynamic marking at the end.

p *cresc.* *p*

56

Musical staff 56-61: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The second measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The third measure has a whole note chord (F#, C#, G#). The fourth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '4' below it. The fifth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '6' below it. The sixth measure has a whole note chord (F#, C#, G#) with a circled '5' below it. There is a hairpin crescendo starting under the fourth measure and ending under the fifth measure, with 'f' and 'p' dynamic markings.

f *p*

62

f *cresc.*

68

1. 2. **D.S. al Coda** *rall*

rall

arms.7 pizz.

III Bambuco

Autor: Gentil Montaña

Arr: Harvey Mancera

Clarinet in B \flat

Classical Guitar

cresc. *mf*

mf

7

nostálgico

f

13

brillante

1. 2.

mf

13

mf *pizz.* *mp*

arm. 12,

19 *metálico* *dolce*
p *ff*

19 *Con tristeza*
f *p* ⑥

25 *expresivo* *evocando* -----

25 *evocando* *Rasgado* -----
ff *mf* *pizz.*

31 *rall.* *triste* *a tempo*
mp *rall.* *f*

31 VII ① 1/2 IX
mp *f*

37

mp *mf* *mp*

37

1/2 VII

mp *mf*

44

a tempo

p

44

dolce

mp *mf* *p*

50

1. 2.

D.S. al Coda

mf *pp*
molto rit.

50

mf *mp*

III Bambuco

Autor:Gentil Montaña

Arr: Harvey Mancera

The musical score for "III Bambuco" is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and includes the dynamics *cresc.* and *mf*. The second staff starts at measure 7 and includes the instruction *nostálgico*. The third staff starts at measure 13 and includes *brillante*, a first and second ending bracket, and the dynamic *mf*. The fourth staff starts at measure 20 and includes the dynamics *p*, *metálico*, *dolce*, *ff*, *expresivo*, and *evocando --*. The fifth staff starts at measure 28 and includes the dynamic *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

34 *rall.* *triste* *a tempo*

1. 2. *rall.* *f*

40 *a tempo*

mp *mf* *mp*

46

p *mf* ⊕

51 *D.S. al Coda*

1. 2. *D.S. al Coda* *pp* *molto rit.*

III Bambuco

Autor:Gentil Montaña

Arr: Harvey Mancera

The musical score for "III Bambuco" is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning.

- System 1 (Measures 1-6):** Starts with a repeat sign and a fermata. The first measure is a whole rest. The following measures contain chords and eighth notes. Dynamics include *mf*. Fingerings 6, 5, and 6 are indicated.
- System 2 (Measures 7-12):** Continues with chords and eighth notes. Dynamics include *f*.
- System 3 (Measures 13-18):** Features a melodic line with a second ending. Includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mp* dynamic. A first ending is marked with "1." and a second ending with "2." and "arm. 12." (arm. 12th fret).
- System 4 (Measures 19-24):** Marked "Con tristeza" (With sadness). Features a melodic line with a *f* dynamic and a *p* dynamic.
- System 5 (Measures 25-30):** Marked "evocando Rasgado" (evoking Rasgado). Includes a *ff* dynamic and a *pizz.* marking.

31 *rall.* *a tempo*
VII ① 1/2 IX
③ ② ④
mp *f*

37 1/2 VII
⑤
mp *mf*

44 *dolce* *a tempo* I
④ ⑥
mp *mf* *p* *mf*

51 1. 2. D.S. al Coda
molto rit. *mp*

B \flat Cl. ¹⁷

Cl. Gtr. ¹⁷

B \flat Cl. ²¹

Cl. Gtr. ²¹

B \flat Cl. ²⁵

Cl. Gtr. ²⁵

B \flat Cl. ²⁸

Cl. Gtr. ²⁸

32

B♭ Cl.

Cl. Gtr.

36

B♭ Cl.

Cl. Gtr.

pastoso

pizz.

39

B♭ Cl.

Cl. Gtr.

43

B♭ Cl.

Cl. Gtr.

46

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

50

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

54

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

59

B \flat Cl.

Cl. Gtr.

metálico

cresc.

64 *brillante* *pastoso*

B♭ Cl.

p

64

Cl. Gtr.

69

B♭ Cl.

69

Cl. Gtr.

73

B♭ Cl.

73

Cl. Gtr.

78 *D.S. al Coda* \emptyset

B♭ Cl.

78 *D.S. al Coda*

Cl. Gtr.

IV Porro

Gentil Montaña

Harvey Mancera

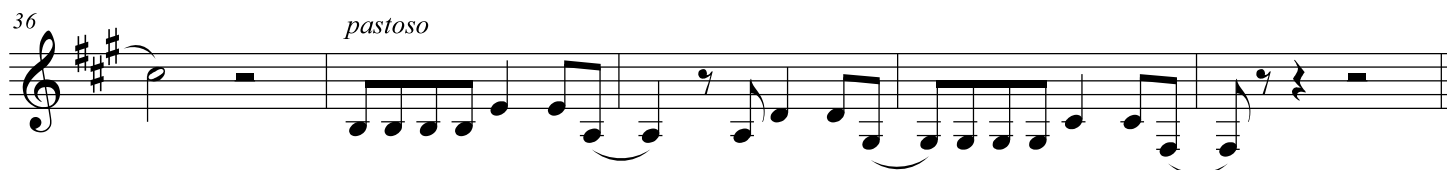
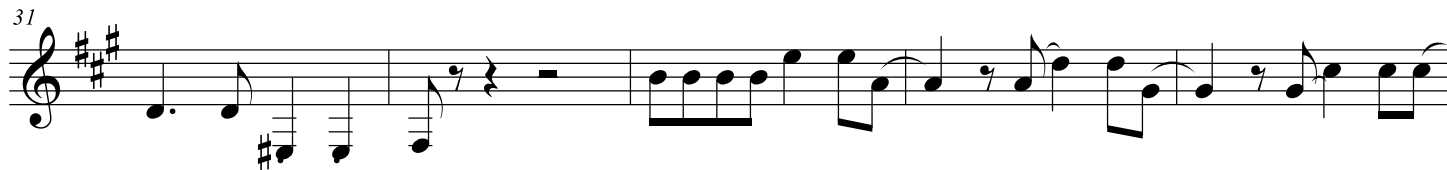
$\text{♩} = 170$ C



f *bien marcato*



cresc.



pastoso

41



Musical staff 41-46: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations and rests.

47



Musical staff 47-51: Treble clef, key signature of three sharps. Continuation of the melodic line with eighth and sixteenth notes.

52



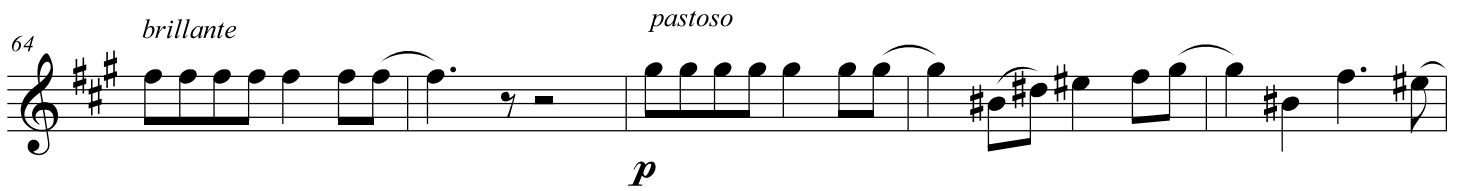
Musical staff 52-57: Treble clef, key signature of three sharps. Includes trills (tr) and dotted rhythms.

58



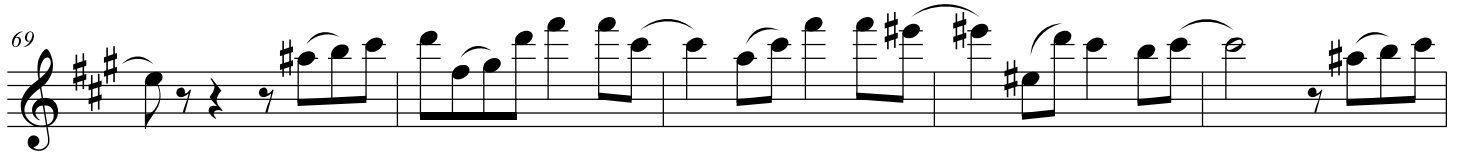
Musical staff 58-63: Treble clef, key signature of three sharps. Includes trills (tr), a fermata (⊖), and dynamic markings *metálico* and *cresc.*

64



Musical staff 64-68: Treble clef, key signature of three sharps. Includes dynamic markings *brillante*, *pastoso*, and *p*.

69



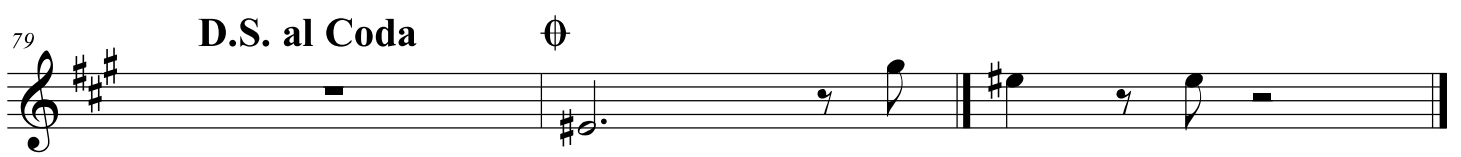
Musical staff 69-73: Treble clef, key signature of three sharps. Continuation of the melodic line with eighth notes and slurs.

74



Musical staff 74-78: Treble clef, key signature of three sharps. Continuation of the melodic line, ending with a repeat sign and a second ending.

79



Musical staff 79-83: Treble clef, key signature of three sharps. Includes the instruction **D.S. al Coda** and a Coda symbol (⊖).

IV Porro

Gentil Montaña
Harvey Mancera

♩=170 



5

10

15

20

25

arm.12

pizz.

29

33

38

43

47

52

58

58

63

63

68

68

73

73

78

D.S. al Coda

78

Anexo B. Seguimiento y Detalles de la Adaptación

El Margariteño pasillo

Primera versión

SECCION A <i>El Margariteño</i> Primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Toma la melodía principal del tema original sin variaciones.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 3, 5, 9: se agrega armonía con ritmo tradicional de Pasillo. • Compases 2, 4, 6 y 10: Para esta adaptación el motivo rítmico se ha dividido entre el clarinete y la guitarra donde el clarinete ejecuta la melodía principal y la guitarra las notas del arpeggio que no son parte de la melodía sino del acompañamiento. Algunas veces se suman notas del acorde, creando así un juego rítmico de pregunta respuesta entre los dos instrumentos. • Compases 7 y 11: Se suma una acorde en el segundo tiempo apoyando la melodía y se hace el bajo escrito el cual difiere de los otros compases ya que tiene una negra en el tercer tiempo que conecta con el siguiente compás. • Compas 14: Se suma un acorde en segundo tiempo. • Compas 15: Se completan los acordes con la rítmica del bajo. • Compas 16: Se completa el primer acorde y se hace el bajo original.

Sección B <i>El Margariteño</i> Primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Hace la melodía principal. • En los compases 24, 25 y 41 hace también el arpeggio de la segunda voz el cual contiene la melodía principal.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • El bajo se mantiene igual al original • Compases 19, 20, 21: se hacen los acordes con la misma rítmica del bajo. En algunos casos se completaron estos acordes. • Compás 22: se hace el acorde de G6 en el tercer tiempo, pero en una distribución diferente al original dejando la 6 en la parte de superior del acorde. • Compás 23: se hace el acorde de F#º del segundo tiempo, pero dejando la nota la en la parte de arriba del acorde. • Compases 24 y 25: se completan los acordes y se hacen con la misma rítmica del bajo. • Compás 26: acordes de Em con ritmo de pasillo. • Compás 27: se hace la segunda voz (segundo tiempo) completando el acorde, pero se deja la nota original en la parte de superior. Esto aplica también en los compases 29, 35, 37. • Compás 28: se simplifica el acorde del segundo tiempo eliminando una nota con el fin de resaltar más la melodía del bajo, y se apoya la

	<p>melodía principal completando el acorde en la última corchea del compás. Esto también aplica para los compases 30, 32, 34, 36.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compás 38: en este compás no se apoya la última corchea de la melodía para dar tiempo y preparar el acorde completo del siguiente compás. • Compás 39: se hace completo el acorde de F7 manteniendo el bajo donde está escrito originalmente • Compás 40: además de incluir el bajo original, se agrega el arpeggio del acorde de Em7 para acompañar la melodía principal. • Compás 41: se hacen completos los acordes de E^o y D^{#o} en el primer y tercer tiempo respectivamente y se deja que el clarinete haga los arpeggios de la segunda voz que contienen la melodía principal. • Compás 42: el clarinete hace la nota final de la melodía mientras que la guitarra hace tanto el acorde completo de Em como los armónicos que están originalmente escritos en segundo y tercer tiempo.
--	---

Sección C <i>El Margariteño</i> Primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 43 y 59: solo clarinete. Se elimina la segunda voz. • Compases 48 49, 61, 62, 68, 69, 70, 71 72 73: el clarinete hace la melodía principal y el arpeggio de la segunda voz (eliminando la segunda voz cuando hay dos notas al tiempo)

	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 77(coda): hace melodía principal y arpegio descendente de segunda voz • Compás 78: apoyatura para llegar al sol # final.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 44: clarinete voz principal y la guitarra hace al bajo y la segunda voz agregando notas a la armonía. • Compás 45: el clarinete ejecuta la melodía principal y la guitarra las notas de la segunda voz que no son parte de la melodía. También se suman notas para completar el acorde. • Compases 46 y 66: el clarinete ejecuta la melodía principal y la guitarra las notas de la segunda voz que no son parte de la melodía. También se suman notas para completar el acorde. • Compases 47, 48, 49, 53, 54, 55, 61, 62, 68, 70, 71, 72: se suma armonía con ritmo tradicional de pasillo mientras el clarinete hace la melodía arpegiada como está escrita originalmente. • Compás 50: la guitarra resalta la voz del bajo y se completan los acordes de primer y tercer tiempo. • Compases 51 y 52: Se ejecuta como está escrito originalmente, pero se elimina la voz principal. • Compás 55: Clarinete melodía principal y guitarra solo bajo. • Compas 57: se agrega la nota de si natural en la parte de arriba del acorde original. • Compás 58: Bajo sin cambios.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 63: Bajo original y se agrega un acorde en segundo tiempo. • Compás 64: Bajo original y segunda voz, pero dividida entre el registro medio y bajo de la guitarra. • Compás 65: Se agrega acorde de E9 en segundo tiempo y continúa con arpeggio descendente con la misma rítmica original, pero con diferente distribución. • Compás 67: Se agrega acorde de E6 en segundo tiempo • Compás 69: Se suma acorde de D9 en segundo tiempo el bajo se hace como escrito originalmente. • Compás 73: Se crea una segunda voz con la misma rítmica del original, pero con el arpeggio descendente de B7. • Compás 74: Se completa el acorde de E en el primer tiempo. El bajo queda igual al original. • Compás 75: Se completa el acorde de E en el primer tiempo. El bajo queda igual al original. • Compás 77 (coda): Se agrega un acorde de C9 en primer tiempo • Compás 78: Se hace igual al original, pero sin la apoyatura (que la ejecuta el clarinete).
--	---

Segunda versión, revisión con el clarinetista

SECCION A <i>El Margariteño</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación

Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Se escribe una octava abajo del original para guitarra y para el Da Capo se da indicación de tocar en la octava superior. • Se agregan varias articulaciones de la melodía entre la que cabe resaltar la ligadura entre las dos primeras corcheas de cada semifrase, así como el énfasis para resaltar distintas notas para hacer más claro el acento natural del ritmo de pasillo.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Se suman acentos en el segundo tiempo y en la última corchea del tercero en los compases 8 y 12 con el fin de apoyar la melodía y diferenciarla del acompañamiento.

Sección B <i>El Margariteño</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Se agregan detalles en el fraseo y acentos, además de ligaduras en varias partes para hacerlo más melódico y cantáble y adaptarse más al lenguaje del clarinete. • Compas 41: se elimina la segunda voz dejando solo la voz principal. • Desde el compás 35 hasta el final de la sección se cambia a un registro más agudo la melodía, cuando se pasa por segunda y tercera vez.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 27, 29, 31, 33 y 35: se cambian los acordes de la primera versión por acordes que tienen la disonancia de segunda menor que está presente en la parte original.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 28,30,32,34 y 36: se mantiene el bajo y se elabora un acompañamiento respetando las notas originales en un registro más agudo y se hace sobre el motivo rítmico de pasillo • Compas 41: la guitarra hace la segunda voz en el final del compás junto con la armonía.
--	--

Sección C <i>El Margariteño</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Se colocaron fraseos, ligaduras y acentos que estaban en la parte original para guitarra y otros que no pero que son necesarios o pertinentes para una mejor interpretación desde el clarinete. • Compas 48, 68, 69, 70, 71, 72: se deja solo la melodía principal sin el arpegio o voz complementaria. • Compás 78: se quita el glissando que son ejecutadas por la guitarra.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 48 y 64: la guitarra toma las notas de la segunda voz que coincide con el ritmo de pasillo complementando la melodía que lleva el clarinete • Compases 49: se mantiene el bajo pero se cambia el acompañamiento por un acorde de Gdis13 en segundo tiempo en blanca mientras El clarinete hace la melodía y el arpegio complementario.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 69: se modifica por acompañamiento en ritmo de pasillo respetando el bajo escrito originalmente. • Compás 77 y 78 (coda): Se hace igual al original.
--	--

Guabina viajera

Primera versión

SECCIÓN A <i>Guabina viajera</i> primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Lleva la melodía principal sin variaciones.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 1,2, 3, y 9: se agrega armonía con ritmo de guabina tradicional • Compases: 3 y 11: se cambia la posición del bajo del tercer tiempo a fundamental. • Compases 4 y 12: se hace la segunda, tercera voz y bajo • Compases 5 y 13: ritmo de guabina y tercer tiempo además se toma la segundo voz y se resalta • Compases 6 y 14: se resalta la segunda voz y para este fin se elimina el bajo del tercer tiempo • Compases 7 y 15: Primer tiempo se hace el acorde de F#7 en tercera inversión (modificando el bajo) para llegar al acorde en fundamental en tercer tiempo.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 10: se resalta la segunda voz, pero la mitad del segundo tiempo y el tercer tiempo se cambian un registro más agudo del original. • Compás 16: se resalta el bajo y la segunda voz.
--	---

SECCIÓN B *Guabina viajera* primera versión

Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Se presenta una dinámica de eco en la primera parte donde los primeros cuatro compases la guitarra expone el nuevo tema melódico y en los siguientes compases el clarinete toma la misma melodía. • En la segunda parte se toma la dinámica de pregunta respuesta donde la guitarra toma la melodía inicial y el clarinete termina la frase con la melodía restante.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 17,18,19,20,25,26,29 y 30: guitarra solista (sin Clarinete) Se ejecuta como la partitura original. • Compases 21, 22, 23, 24 27,28 y 31: ritmo de guabina tradicional respetando el bajo original y adaptando la distribución de los acordes al mismo. • Compases 32, 33: igual al original, pero sin la melodía.

Sub- Sección C1 *Guabina viajera* primera versión

Instrumento	Proceso de creación y adaptación
--------------------	---

Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Melodía principal sin variaciones.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 34: se deja el primer bajo en todo el compás para en el tercer tiempo hacer un acorde de E 6 arpegiado que concluye con una corchea en la sexta del acorde. En todo el compás se mantiene la rítmica tradicional de la guabina, • Compases 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 52: ritmo de guabina tradicional y bajo original. • Compas 42: Se cambia la distribución del acorde de E add 9 a un registro más brillante y se ejecuta en primer tiempo completo; el tercer compás prepara la melodía de la segunda voz que se presenta en los siguientes compases. • Compas 43 y 44: el bajo toma la segunda voz en el primer y segundo tiempo y retoma el bajo original en el tercer tiempo esto se mezcla con el acompañamiento tradicional de guabina. • Compas 45: bajo original y segunda voz intercambiando • Compas 46 y 50: se hacen los acordes completos sobre la rítmica y el bajo escrito originalmente • Compas 47 y 51: bajo original y se acompaña la suspensión de la melodía con los acordes correspondientes en primer y segundo tiempo, tercer tiempo con rítmica tradicional de guabina.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 53: se fusiona el bajo y la segunda voz, pero con un carácter más melódico que armónico el tercer tiempo se deja solo la fundamental del acorde en negra.
--	--

Sub- Sección C2 Guabina viajera primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Melodía Principal sin variaciones
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 54: se mantiene el bajo original y se agrega acompañamiento tradicional de ritmo de guabina • Compas 55 primer y segundo tiempo ritmo tradicional de guabina, tercer tiempo acorde completo en negra para preparar siguiente compás. • Compas 56 y 64, 68: acordes con la rítmica del bajo original • Compas 58: bajo y segunda voz. • Compas 59, 62: acompañamiento tradicional de guabina con primer tiempo arpegiado y brillante y chasquido en segundo tiempo imitando el tiple • Compas 59 y 60: se respeta rítmica de bajo y se suma la segunda voz a agregando acordes en segundo y tercer tiempo • Compas 61: ritmo tradicional de guabina, pero se elimina la última corchea para resaltar el bajo de tercer tiempo que conecta al siguiente compás.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 65: ritmo tradicional y bajo original. • Compas 66: ritmo de guabina y en tercer tiempo además se toma la segunda voz y se resalta. • Compas 67: ritmo de guabina primer y segundo tiempo tercer tiempo acorde respetando el bajo original • Compas 70 y 69: primer acorde y línea melódica del bajo. • Coda: bajo y acordes originales, pero se agrega la novena al acorde de C7 de tercer tiempo ultimo compas.
--	--

Segunda versión, revisión con el clarinetista

Detalle de modificaciones

Sección A <i>Guabina viajera</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 1 a 8: se cambia el registro a uno más grave. • Compas 4 y 12: Se eliminó de la voz del clarinete las corcheas del tercer tiempo y se pasaron a la guitarra por considerarse una segunda voz y no parte de la melodía principal. • Compas 9 a 16: el clarinete sube una octava la melodía con respecto al inicio quedando en un registro más brillante esto para resaltar la melodía y dar variedad y expresividad.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 4 y 12: la guitarra ejecuta las corcheas del tercer tiempo como parte de la segunda voz que ya tiene escrita.

SECCIÓN B <i>Guabina viajera segunda versión</i>	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 21 a 24 y 31: se bajaron una octava con respecto al primer arreglo. Para dar un color más dulce y oscuro
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Sin modificaciones con respecto al primer arreglo.

SECCIÓN C1 <i>Guabina viajera segunda versión</i>	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Se agregaron para esta sección ligaduras y acentos para mejorar la interpretación de la melodía.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Sin modificaciones.

SECCIÓN C2 <i>Guabina viajera segunda versión</i>	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 54 a 61: se baja una octava con respecto al arreglo inicial, esto para dar un color más misterioso y oscuro • Compas 62 a 70: regresa a la octava escrita originalmente, dando así, un color más brillante y más volumen.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Sin modificaciones.

Bambuco

SECCIÓN A <i>Bambuco primera versión</i>

Instrumento	Proceso de Creación y Adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Toma la melodía principal se modifican el valor la nota de primer tiempo en los compases 3, 5, y 7 para diferenciar la melodía del acompañamiento. • En los compases 8 y 9 el clarinete ejecuta el arpegio del acompañamiento que contiene también la melodía principal, esto con el fin de enriquecerla.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 2 a 7: acompañamiento tradicional de bambuco en guitarra resaltando el bajo. • Compases 8 y 9: se mantiene el bajo sin acompañamiento y se apoya la primera nota del acompañamiento arpegiado. (unísono con el clarinete) • Compás 11 a 13: toma la melodía del bajo. • Compás 18: se deja idéntico al arreglo original para que la guitarra haga los armónicos.

SECCIÓN B *Bambuco* primera versión

Instrumento	Proceso de Creación y Adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Toma la melodía principal sin variaciones
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Al inicio de esta sección (los tres primeros compases) se busca un color diferente para logra la expresividad de “Con tristeza” que propone el autor, por lo cual, se cambia al registro medio agudo de la guitarra para pasar en el compás 24 de nuevo al registro grave.

	<ul style="list-style-type: none"> • En el compás 27, se agrega el ritmo rasgado de bambuco para ganar en sonoridad y carácter y lograr un contraste con las respuestas del bajo que se presenta de manera solista en los siguientes compases. • Compás 31: se agrega, además del bajo ya escrito, una segunda voz para acompañar la melodía principal, el cierre se deja igual que la obra original excepto porque se completa el acorde de E menor en el último compás de esta sección.
--	---

SECCIÓN C <i>Bambuco</i> primera versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Toma la melodía principal sin variaciones
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • En los tres primeros compases se busca que se dé un juego ritmo melódico entre la guitarra y el clarinete dividiendo entre los dos instrumentos la figuración ritmo-melódica original de guitarra solista, además de tomar en el compás 39 la segunda voz. • En el compás 42 se duplica a octavas la melodía del bajo para resaltarla, esta duplicación de octavas también se aplica para el compás 50 y en el final se complementa el acorde con la nota mi para hacerlo más lleno armónicamente.

Segunda versión, revisión con el clarinetista.

SECCIÓN A <i>Bambuco</i> segunda versión

Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 2,4,6, 10, 12 , y 15 se agregaron articulaciones en la melodía tales como ligaduras y acentos para mayor fluidez y expresividad a la melodía. • Compases 3,6, 9, 11 y 13 Se elimino la corchea del primer tiempo que estaba ligada al tercero del compas anterior para hacer mas clara y rítmica la melodía. • Compas 16: se cambio el estacato de las corcheas a las negras para lograr un efecto mas rítmico. • Compases 8 y 9: se separo la melodía del acompañamiento arpegiado dejando dicho acompañamiento en una octava baja para así resaltar la melodía.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Sin variaciones respecto a la primera versión

SECCIÓN B <i>Bambuco</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 19 20 21: se modifica de registro la respuesta del motivo ritmo melódico básico para regresar al registro inicial en compas 21 con anacrusa. Esto mismo ocurre en compas 23 24 25.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 29 y 30: se cambia a un registro mas bajo para dar un contraste de peso y hacerlo muy rítmico. Y regresar en compas 31 al registro original y mas melódico.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Sin variaciones

SECCIÓN C <i>Bambuco</i> segunda versión	
Instrumento	Proceso de creación y adaptación
Clarinete	<ul style="list-style-type: none"> • Toda la sección se transporta una octava más abajo de la versión inicial. pues el registro agudo del clarinete resulta muy brillante y es mas conveniente para la expresividad y carácter de esta sección que se ejecute una octava abajo. • Compas 36, 38, 44, 46 (todos con anacrusa): se agregan articulaciones para resaltar la melodía y darle el carácter rítmico del bambuco. • Compas 37, 39 45 y 47: se elimina la corchea del primer tiempo que estaba ligada al compás anterior esto con el fin de hacer más rítmica la melodía. • Compas 41, 43, 48 y 49: se agregan articulaciones para resaltar ritmo y acentos.
Guitarra	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 36 con anacrusa: se suma una nota la octava abajo para resaltar las dos primeras notas esto con el fin de resaltar y acompañar mejor el unisono con el clarinete.

Porro primera versión

Sección	Aportes Creativos en la Adaptación
A	<ul style="list-style-type: none"> • El clarinete hace la melodía principal sin variaciones, Sin embargo, cabe anotar que varía con respecto a la partitura original de guitarra solista, en la cual se escribe como melodía principal tanto la respuesta armónica del segundo tiempo en varios compases y la respuesta melódica del cuarto compas. Por tal motivo, para este arreglo se ha dejado la respuesta armónica y melódica a la guitarra y la melodía principal al clarinete de manera que queden claramente diferenciadas. • Compas 8: Se modifica la figuración rítmica, haciéndola más sincopada, esto con el fin de preparar la entrada al tema principal y enriquecer rítmicamente la melodía del bajo. • Compás 16: se modifica rítmicamente el bajo y el acompañamiento haciéndolo sincopado y más lleno armónicamente, con el fin de preparar la entrada de la melodía de la tercera frase. • Compas 17: inicia esta tercera frase con tres acordes que refuerzan el bajo variando, por ese compas, el ritmo base. • Compás 20: Se modifica la rítmica del bajo-acompañamiento, convirtiéndolo en una respuesta de la melodía principal y haciéndolo más sincopado para resaltarlo y enriquecerlo.
B	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 25 a 32: en este primer periodo, la guitarra toma la melodía principal y la armonía y presenta el nuevo tema, mientras el clarinete

	<p>hace un bajo acompañante basado en el bajo original pero enriquecido y adaptado para lograr una mejor sonoridad.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compas 33 a 40: en este segundo periodo se repite el tema, pero se cambian los roles pasando el clarinete a hacer la melodía principal y la guitarra, el bajo y acompañamiento. • Compás 42 : solo del clarinete • Compás 44 y 45: la guitarra hace la cadencia como solista.
A'	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 46 a 53: La primera frase se hace idéntica a la frase del inicio de la obra • Compases 54 a 61: El clarinete toma la melodía principal, pero se modifica el registro de la primera corchea del cuarto tiempo de todos los compases, subiéndola una octava, esto con el fin de lograr una sonoridad más melódica y más adecuada al instrumento, por otro lado, la guitarra mantiene el bajo original pero cambia a un registro más agudo los acordes del acompañamiento y los hace más completos armónicamente.
C	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 62 a 66 y 78 a 82: la adaptación para la guitarra es casi idénticas a la versión original para guitarra solista solo tiene ligeras variaciones del último tiempo de cada compas, mientras el clarinete refuerza la melodía principal.

	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 67 a 77 y 83 a 93: la guitarra vuelve a tomar su función de bajo y acompañamiento y el clarinete se mantiene en su rol de voz principal. • Coda: se hacen más completos los acordes del acompañamiento en la guitarra.
--	--

Porro segunda versión, revisión con clarinetista

Sección	Modificaciones
A	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo de frase 1 y 2, Compases 1-16: se transporta la melodía una octava debajo de la primera versión esto con el fin de hacerla menos brillante y lograr un tener mayor control y expresividad. • Compas 4: se elimina de la melodía el motivo ritmo melódico de respuesta dejándolo solo a la guitarra. • Se agregaron articulaciones en diferentes partes de esta sección para darle un carácter más cercano al ritmo de porro y mejorar la interpretación. • Grupo de frase 3 (Compases 17 a 24 con anacrusa): regresa al registro de la primera versión dando así contraste de brillo entre las secciones anteriores y esta. • Se agregan articulaciones(ligaduras) interpretativas en algunas partes.
B	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 32 y 40: se elimina la respuesta melódica en el clarinete dejándola solo a la guitarra

	<ul style="list-style-type: none"> • Compas 33 al 36: se baja la melodía al registro medio del clarinete Compas 37-40: se baja la melodía al registro mas grave y oscuro del clarinete quedando dos octavas más abajo de la primera versión, esto para completar la exploración sonora en esta sección y así dar variedad y contraste de timbres y colores. • Compas 41 a 43: se regresa al registro medio del clarinete • Se agregan articulaciones (ligaduras y staccatos) interpretativas en algunas partes.
A'	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 46-53: Que corresponden al primer grupo de frase se presenta como el de A, esto es, una octava abajo de la primera versión. • Compases 54-61 con anacrusa: los melotipos que se presentan en esta sección. También son transportados una octava abajo quedando en el registro medio del clarinete. Además se cambia el mordente de las blancas con puntillo por trinos.
C	<ul style="list-style-type: none"> • No se presentan modificaciones con respecto al registro del instrumento pero si se agregan indicaciones de timbre contrastantes, tales como metálico, brillante y pastoso. Esto se da específicamente en el primer periodo de la sección en los Compases 62 a 69 y tiene el fin de dar movimiento y expresividad. • Cabe resaltar que en el periodo doble contrastante del final (compases 70 a 77 con anacrusa) se mantiene el registro propuesto en la primera versión y que es un registro agudo del clarinete, el cual se evitó usar a

	lo largo de obra. la razón para dejarlo así es porque se buscó en esta última sección lograr ese sonido y registro característico del clarinete usado normalmente en las bandas de porro y cumbia (banda pelayera).
Coda	<ul style="list-style-type: none"> • Se baja una octava quedando en el registro medio del clarinete.

Anexo C. Audios de la Adaptación

El Margariteño

https://soundcloud.com/harveydavidm/pasillo-el-margariteno-reverb-final/s-Sc0lRN9naXM?si=cd8b5457b5aa42a6a9ad5c3c95fd18e8&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Guabina Viajera

https://soundcloud.com/harveydavidm/guabina-viajera-final/s-HH3i2UIL1AS?si=ad4fd817607d4388a4b2e24ffa09e288&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Bambuco

https://soundcloud.com/harveydavidm/bambuco-final/s-DzKRJOSew9t?si=dbdf134776294c089afc4b955a246f10&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Porro

https://soundcloud.com/harveydavidm/porro-gentil-montana-final/s-VP55Bsnq8e6?si=799209584f8c4652b552d1274613e18f&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing