

Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá

Es solo cuestión de tiempo  
Para dúo de guitarras

JHONATHAN CAMILO BARACALDO DÍAZ

FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS MUSICALES  
INTERPRETACIÓN GUITARRA CLÁSICA  
BOGOTÁ  
2019

Es solo cuestión de tiempo

## **Agradecimientos**

Agradezco principalmente a mis padres y a mi novia, por todo el apoyo incondicional, por su comprensión, por ser esa fuerza necesaria e inspiración para ser mejor cada día, por ser parte de cada esfuerzo que hice a lo largo de la carrera, ha sido un proceso de todos, que valorare toda mi vida.

Agradezco también a los maestros Andrés Samper, César Quevedo, Carlos Posada, José Luis Gallo y Sonia Díaz por brindarme sus conocimientos y tiempo para mi formación profesional, también ha sido un proceso enriquecedor, me llevo lo mejor de cada uno.

Agradezco a la Universidad y cada persona que me ayudo en mayor y menor medida mientras me iba formando.

## Tabla de contenido

<b>Capítulo 1</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	6
<b>Objetivo general</b> .....	6
<b>Objetivos específicos</b> .....	7
<b>Justificación y planteamiento del problema</b> .....	7
<b>Metodología para la elaboración de la obra</b> .....	8
<b>Capítulo 2</b> .....	9
<b>Proceso creativo y contexto</b> .....	9
<b>Técnicas extendidas</b> .....	9
<b>Características compositivas usadas en la composición</b> .....	10
<b>Tango</b> .....	10
<b>Corriente Minimalista</b> .....	15
<b>Zumba que Zumba</b> .....	17
<b>Capítulo 3</b> .....	19
<b>Composiciones</b> .....	19
<b>No es un adiós</b> .....	22
<b>Regreso anhelado</b> .....	26
<b>Aportes de la composición</b> .....	28
<b>Conclusiones</b> .....	30
<b>Bibliografía</b> .....	32
<b>Anexos</b> .....	33
<b>Glosario</b> .....	33
<b>Partitura de la obra</b> .....	34

## Tabla de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1: ASTOR PIAZZOLLA - TANGO SUITE PARA DÚO DE GUITARRAS - TANGO N. 1 (CC.1 - 2) EDIZIONI MUSICALI BERBEN, COLLEZIONE DI MUSICHE PER CHITARRA DIRETTA DA ANGELO GILLARDINO 1985 (ANCONA – ITALIA) .....	11
ILUSTRACIÓN 2:ROLAND DYENS - TANGO EN SKAÍ (C.3) EDITIONS HENRY LEMOINE 1985 (PARIS).....	11
ILUSTRACIÓN 3: MÁXIMO DIEGO PUJOL - SUITE BUENOS AIRES - I. POMPEYA (CC.7 - 8) EDITIONS HENRY LEMOINE 1985 (PARIS) ...	12
ILUSTRACIÓN 4: ASTRO PIAZZOLLA - TANGO SUITE PARA DÚO DE GUITARRAS - TANGO N.1 (CC. 76 - 83) EDIZIONI MUSICALI BERBEN, COLLEZIONE DI MUSICHE PER CHITARRA DIRETTA DA ANGELO GILLARDINO 1985 (ANCONA – ITALIA) .....	12
ILUSTRACIÓN 5: RITMOS DE ACOMPAÑAMIENTO .....	13
ILUSTRACIÓN 6:VARIACIONES DE RITMO DE ACOMPAÑAMIENTO .....	13
ILUSTRACIÓN 7:ASTOR PIAZZOLLA - TANGO SUITE PARA DÚO DE GUITARRAS - TANGO N.3 (CC.124 - 127) EDIZIONI MUSICALI BERBEN, COLLEZIONE DI MUSICHE PER CHITARRA DIRETTA DA ANGELO GILLARDINO 1985 (ANCONA – ITALIA) .....	13
ILUSTRACIÓN 8: MÁXIMO DIEGO PUJOL - SUITE BUENOS AIRES - I. POMPEYA (CC.1 – 3) EDITIONS HENRY LEMOINE 1985 (PARIS) ..	14
ILUSTRACIÓN 9: ASTRO PIAZZOLLA - TANGO SUITE PARA DÚO DE GUITARRAS - TANGO N.1 (CC.17 – 19) EDIZIONI MUSICALI BERBEN, COLLEZIONE DI MUSICHE PER CHITARRA DIRETTA DA ANGELO GILLARDINO 1985 (ANCONA – ITALIA) .....	14
ILUSTRACIÓN 10: FRAGMENTO DE "IN C" DE TERRY RILEY © 1964 TERRY RILEY P © 1989 CELESTIAL HARMONIES.....	15
ILUSTRACIÓN 11: FRAGMENTO DEL ESTUDIO XX - ESTUDIOS SENCILLO - LEO BROUWER EDITIONS MAX ESCHIG 1972 PARÍS.....	16
ILUSTRACIÓN 12: EJEMPLO DEL SISTEMA POR CORRIDO (ROJAS, 1990).....	18
ILUSTRACIÓN 13: EJEMPLO DE SISTEMA POR DERECHO (ROJAS, 1990).....	18
ILUSTRACIÓN 14: CÍRCULO ARMÓNICO DEL ZUMBA QUE ZUMBA .....	18
ILUSTRACIÓN 15: EXPLICACIÓN GRÁFICA DE LOS CAPOS SOBRE EL DIAPASÓN DE LA GUITARRA .....	20
ILUSTRACIÓN 16: DETALLE DEL ENTORCHADO CON ALAMBRE DE SOLDADURA DE ESTAÑO .....	21
ILUSTRACIÓN 17: JHONATHAN BARACALDO – NO ES UN ADIÓS (C.1) A) EJEMPLO DE GLISSANDOS .....	23
ILUSTRACIÓN 18: JHONATHAN BARACALDO – NO ES UN ADIÓS (CC.26 – 27) B) MODULACIÓN HACIA RE MENOR.....	23
ILUSTRACIÓN 19: JHONATHAN BARACALDO – NO ES UN ADIÓS (C.14) Y (C.27) C) CAMBIO DEL RITMO DE ACOMPAÑAMIENTO .....	23
ILUSTRACIÓN 20: JHONATHAN BARACALDO – NO ES UN ADIÓS (CC.64-65) D) PEDAL SOBRE LA NOTA PREPARADA .....	23
ILUSTRACIÓN 21: JHONATHAN BARACALDO – TIEMPO INANIMADO (CC.1-2) A) PEDAL SOBRE LA Y BASE ARMÓNICA SOBRE DO, RE Y MI.....	24
ILUSTRACIÓN 22: JHONATHAN BARACALDO – TIEMPO INANIMADO (C.9, C.17 Y C.25) B) MATERIAL QUE SE VA DESARROLLANDO EN LA VOZ SUPERIOR, PRESENTADO INICIALMENTE EN EL C.9, EN MOTORITMO DE NEGRAS, LUEGO SE LE ADICIONA LA NOTA MI DE LA CUERDA PREPARADA (MARCADA CON LA CONVENCION CREADA) Y LA BASE SE PRESENTA AHORA EN MOTORITMO DE CORCHEAS, PARA FINALMENTE AGREGARLE EL PEDAL SOBRE LA NOTA LA Y CAMBIARLE EL MOTORITMO A SEMICORCHEAS.....	25
ILUSTRACIÓN 23: JHONATHAN BARACALDO – TIEMPO INANIMADO C) DESFASE DE LOS MATERIALES I) CC.25-28 MATERIAL QUE SE HA IDO DESARROLLANDO Y QUE LUEGO SE DESFASARÁ II) CC. 33-36 MISMO MATERIAL, PERO DESFASADO .....	25
ILUSTRACIÓN 24:JHONATHAN BARACALDO – TIEMPO INANIMADO D) MATERIALES NUEVOS SOBRE LA GUITARRA I, PRINCIPALMENTE PARA DAR CIERRE AL MOVIMIENTO .....	25
ILUSTRACIÓN 25: JHONATHAN BARACALDO – REGRESO ANHELADO (CC.1-6).....	26
ILUSTRACIÓN 26:RODRIGO RIERA - PRELUDIO CRIOLLO (CC.1 - 4) MORRO MUSIC CORP. 1963 NEW YORK .....	26
ILUSTRACIÓN 27: JHONATHAN BARACALDO – REGRESO ANHELADO (CC.55-56) - MELODÍA AL ESTILO BANDOLA LLANERA TOCADO CON EL PULGAR EMULANDO EL PLECTRO, Y EL PEDAL SUPERIOR MARCADO CON LAS FLECHAS.....	27
ILUSTRACIÓN 28: JHONATHAN BARACALDO – REGRESO ANHELADO (CC.87-88) CONTRAPUNTO EN HEMIOLA .....	27
ILUSTRACIÓN 29:JHONATHAN BARACALDO – REGRESO ANHELADO (CC.117-120) SALIDA MELOTÍPICA COMPLEMENTADO POR AMBAS GUITARRAS .....	28

# **Capítulo 1**

## **Introducción**

En el presente trabajo se quiso incursionar en un área poco explorada por el autor como es el campo compositivo, de esta manera se pasó de ser un “lector”, a estar al otro lado del “papel”, al otro lado de la representación gráfica de la música como se ve por ejemplo en el pentagrama; abriendo la posibilidad de tener un acercamiento diferente a la música, y a su vez, teniendo en consideración muchos factores que están implícitos en este quehacer de la música.

El interés por empezar a componer ha surgido y ha ido creciendo a lo largo de la carrera y ha estado mediado por dos razones, la primera es por la gran influencia de música popular recibida en el seno familiar y el interés de indagar como funciona cada género; y la segunda, por la búsqueda de nuevas sonoridades sobre el instrumento mediante objetos extraños y ajenos al mismo, así como el uso de técnicas extendidas. La manera como todo este proceso ha aportado a mi nivel interpretativo se basa en el entendimiento de las consideraciones compositivas que están detrás de cada intención musical, permitiendo de esta manera cambiar la manera de ver la música: hacia un nivel más profundo e íntimo.

El contenido que se expondrá más adelante será, por un lado, la explicación detallada de las técnicas extendidas incorporadas en la composición y, por otro lado, una muestra de algunas características que fueron tomadas de dos géneros musicales y de una corriente compositiva, que llegaron al autor y generaron intereses más allá que solo el interés de la escucha; tanto así, que se usaron como influencias en la composición, y fueron desarrolladas durante la misma.

### **Objetivo general**

El objetivo del proyecto de grado es realizar una composición para dueto de guitarras preparadas; con tres movimientos contrastantes (tríptico), que den cuenta del uso de diferentes

elementos externos al instrumento y la forma como se incorporan a la guitarra y a la composición.

### **Objetivos específicos**

- Hacer una exploración sobre las posibles técnicas extendidas que se van a usar en la composición y cuales de estas se ajustan muy bien para los propósitos compositivos.
- Seleccionar las técnicas compositivas llamativas para el autor del proyecto, de cada uno de los géneros y corrientes compositivas que servirán para cada movimiento de la obra.
- Plasmar el proceso de composición de una forma clara, mostrando con algunos ejemplos las características del repertorio seleccionado previamente, y como estos, fueron inspiración para la obra.
- Enumerar los alcances de las técnicas extendidas usadas en la composición y las posibilidades que puedan ofrecer.

### **Justificación y planteamiento del problema**

Las razones por las cuales se está emprendiendo este proyecto son las siguientes:

Por un lado, a lo largo de la carrera el autor ha tenido un acercamiento hacia el instrumento de maneras no convencionales, tal como se impulsaban, se promovían y se fomentaban en las clases de *taller de improvisación libre*, así como en la de *armonía aplicada a la guitarra*; en la primera se estudiaron los rangos tímbricos que ofrecen cada uno de los instrumentos, y en la segunda, se alentaba al uso de técnicas extendidas ya desarrolladas, así, como la posibilidad de un desarrollo de técnicas propias.

Por otro lado, hay un interés individual por componer obras en géneros populares, tales como: tango, milonga y joropo principalmente, y abarcando también una corriente compositiva del siglo XX: minimalismo musical. Dicho lo anterior, la idea es usar elementos característicos de cada

uno de ellos e incorporarlos al proyecto, complementándolo con el uso de dos técnicas extendidas propias, explicadas más adelante.

### **Metodología para la elaboración de la obra**

Para la realización de la obra se contemplaron los siguientes pasos, donde se mantuviesen los elementos característicos de cada género junto con la inclusión de técnicas extendidas:

- Indagación sobre las posibles técnicas extendidas ya desarrolladas, y que serán utilizadas en el proyecto.
- Exploración tímbrica de las técnicas extendidas desarrolladas por el autor del proyecto, y decisión final sobre qué elementos se dejarán finalmente en la composición.
- Desarrollo de convenciones de las técnicas extendidas aplicadas sobre la partitura.
- Acercamiento sobre los géneros musicales mencionados anteriormente.
- Desarrollo de materiales musicales.
- Desarrollo de bocetos y posibles ideas.
- Composiciones en borrador
- Ensamble
- Grabaciones iniciales
- Consideraciones subjetivas de las composiciones
- Transcripción usando el programa de computador llamado Finale, con todas las indicaciones pertinentes.
- Ensamble para presentación en público como parte del recital de grado del autor de esta obra.

## Capítulo 2

### Proceso creativo y contexto

Dado que la composición tendrá componentes tales como: técnicas extendidas y se basará en algunas características idiosincráticas de los géneros populares y técnicas compositivas; es relevante abordarlos para contextualizar al lector sobre el trabajo y guiarlo en el proceso de creación.

#### Técnicas extendidas

A partir del siglo XX este tipo de técnicas se fueron volviendo más frecuentes tanto en la música “académica” como en la “popular”; entre los compositores destacados se encuentran los siguientes Béla Bartok, John Cage, Iannis Xenakis, entre otros. Puntualmente hablando de la guitarra:

La ejecución de la guitarra clásica, como cualquier instrumento, se vale de una diversidad de técnicas tanto en mano izquierda como en mano derecha y varía en su implementación de una obra a otra. En la ejecución del repertorio tradicional de guitarra clásica las técnicas recurrentes son; ligados, escalas, vibrato, estacatos, arpeggios, tremolo, timbres, armónicos, dinámicas, ataques tirados y apoyados, acordes, pizzicatos, entre otras. Sin embargo, en el repertorio moderno y contemporáneo, junto con las nuevas corrientes musicales, surgieron nuevas formas de expresión, los lenguajes se ampliaron y comenzaron nuevas exploraciones del instrumento, la guitarra dejó de centrarse en el diapasón para descubrir otras sonoridades, esto se dejaba ver a finales en el siglo XIX, pero en el siglo XX serían explotadas y que en la actualidad son ubicuos en el que hacer regular del guitarrista. (Góngora Pérez)

Entre las tantas técnicas extendidas que hay para guitarra se usaron dos en la composición realizada que son de hecho creadas por el autor; la primera es el uso de dos capos que se

dispusieron sobre el diapasón de manera aleatoria, que dieron como resultante un efecto de campanella, y la segunda es el uso de un alambre de soldadura de estaño entorchado sobre una de las cuerdas, que se explicarán al detalle más adelante en el capítulo 3.

### **Características compositivas usadas en la composición**

Los géneros y procedimientos compositivos que se seleccionaron para la creación de cada uno de los movimientos, pasando del primer al tercer movimiento de la obra fueron: Tango, Minimalismo y Zumba que Zumba, respectivamente. Aquí se hace una compilación de ciertas características estilísticas de cada uno de ellos, para más adelante mostrar cómo se incorporaron en la composición.

#### **Tango**

El Tango nació a fines del siglo XIX. Se caracteriza por una rica mezcla de ritmos musicales de inmigrantes italianos y españoles, de los criollos (descendientes de los conquistadores españoles) y de un tipo de batuque de los negros llamado “candombe”. Tiene gran influencia de la Habanera y del Tango Andaluz. Fue expresión folclórica de las poblaciones pobres que se mezclaban en los suburbios de Buenos Aires. En su fase inicial era puramente bailable. El pueblo se encargaba de improvisar las letras, las que eran siempre humorísticas y picantes. Por lo tanto, las letras no eran específicas para la música, ni asociadas definitivamente a ella. (Barcellos Boyen)

La historia que abarca este género de tango es muy amplia y en este trabajo no se profundizará sobre ella, lo que se hará es exponer ciertas características encontradas a nivel musical que se usaron para la composición.

1. Glissando: Es característico del tango, y consiste en el arrastre en la guitarra que ocurre del cuarto tiempo del compás hacia el primero, tal como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

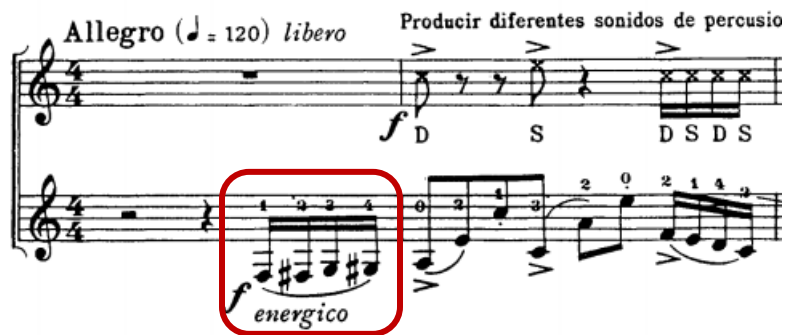


Ilustración 1: Astor Piazzolla - Tango Suite para dúo de guitarras - Tango n. 1 (cc.1 - 2) Edizioni Musicali Berben, Collezione di musiche per chitarra diretta da Angelo Gillardino 1985 (Ancona – Italia)



Ilustración 2: Roland Dyens - Tango en Skaï (c.3) Editions Henry Lemoine 1985 (Paris)

En la ilustración 1 se puede observar como el compositor escribe 4 semicorcheas a partir de la nota Fa siendo muy claro al marcar un glissando melódico, que luego se dirige al primer pulso del c.2. También en la ilustración 2, el compositor hace lo mismo, al ser claro con las notas que se deben tocar en el glissando, la diferencia fundamental radica en que en este ejemplo se dirige al tercer pulso del c.3.

Otro caso particular del glissando, es el que se usa para generar un efecto de sonido, que es rápido, corto, y explosivo; dando un acento y asimilando el sonido tanto del bandoneón, como el del violín. En el ejemplo que se muestra en la Ilustración 3; la guitarra inferior, toca en el siguiente orden: (a) sobre la primera corchea del compás, seguido por dos silencios de corchea; (b) luego un nuevo ataque sobre la tercera corchea con el glissando en dirección descendente; (b) después un silencio de negra y (d)

terminando con un ataque en el cuarto pulso. Como sonoridad resultante da un aire de milonga, al ser sus acentos de la siguiente forma: 3+3+2, siendo cada unidad una corchea.

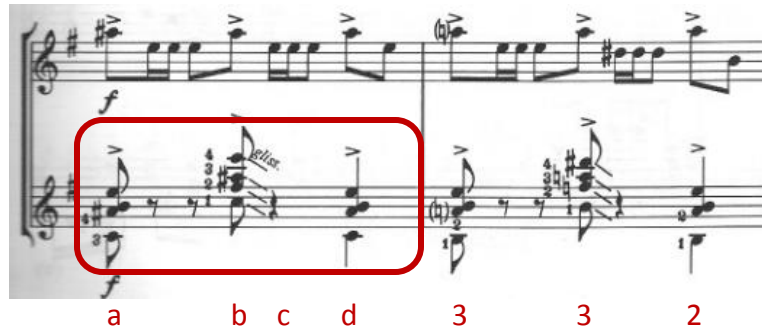


Ilustración 3: Máximo Diego Pujol - Suite Buenos Aires - I. Pompeya (cc.7 - 8) Editions Henry Lemoine 1985 (Paris)

2. Modulación: Es muy común encontrar modulaciones en el Tango, que muchas veces marcan una pauta tanto en cambio de tempo como de tonalidad, y como se ve en la ilustración 4, se pasa a otra indicación de tempo.



Ilustración 4: Astor Piazzolla - Tango suite para dúo de guitarras - Tango n.1 (cc. 76 - 83) Edizioni Musicali Berben, Collezione di musiche per chitarra diretta da Angelo Gillardino 1985 (Ancona - Italia)

3. Ritmo del acompañamiento: a nivel rítmico se pueden destacar dos ritmos como los más característicos, los demás tienen pequeñas variaciones de estos:

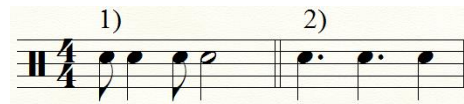


Ilustración 5: Ritmos de acompañamiento

En la ilustración 5, ejemplo 1, es muy característico de las secciones rápidas de las obras, siendo muy “tanguero”; y el ejemplo 2 se usa para secciones más lentas, característico de la Milonga. Las variaciones del ejemplo 1 son las siguientes:



Ilustración 6: Variaciones de ritmo de acompañamiento

Ejemplos de estos ritmos se pueden apreciar en las ilustraciones 7 y 8, así:



Ilustración 7: Astor Piazzolla - Tango Suite para dúo de guitarras - Tango n.3 (cc.124 - 127) Edizioni Musicali Berben, Collezione di musiche per chitarra diretta da Angelo Gillardino 1985 (Ancona - Italia)

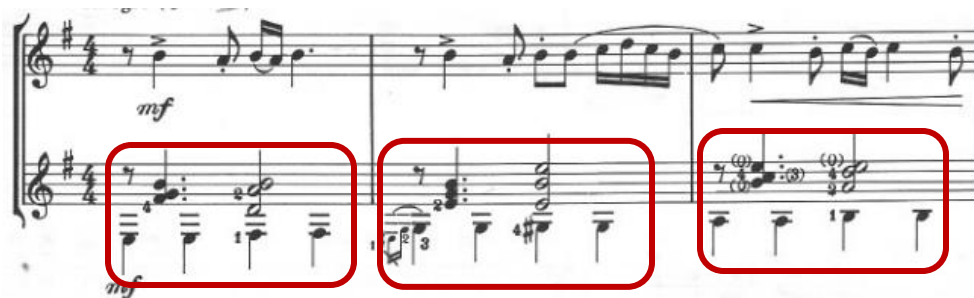


Ilustración 8: Máximo Diego Pujol - Suite Buenos Aires - I. Pompeya (cc.1 – 3) Editions Henry Lemoine 1985 (Paris)

En la ilustración 7, guitarra uno (voz superior), se puede ver un ejemplo claro de la variación *d*, unas veces presentado en una guitarra y en otras complementado por la guitarra dos (voz inferior), y repitiéndolo en los siguientes compases; y en la ilustración 8, voz inferior, es un ejemplo claro de la variación *a*.

Por otro lado, el siguiente ejemplo (ilustración 9) es más característico del género de la Milonga, y funciona muy bien para secciones contrastantes dentro de las piezas, aunque no es estrictamente de esta forma. Si se observa de forma detallada, en la guitarra 1 hay marcados varios acentos, los cuales, si se tomaran de manera individual, daría como resultado el ritmo 2 (Milonga) mencionado anteriormente.

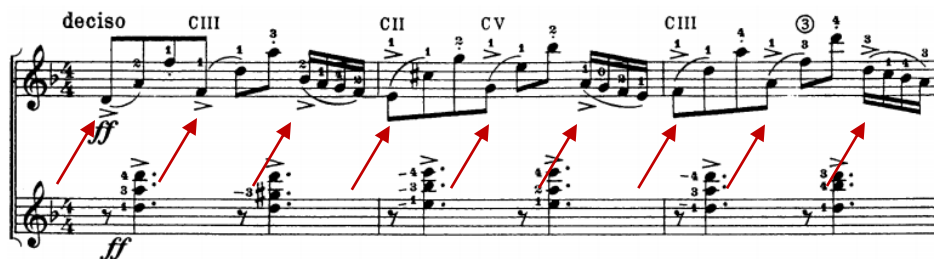


Ilustración 9: Astro Piazzolla - Tango suite para dúo de guitarras - Tango n.1 (cc.17 – 19) Edizioni Musicali Berben, Collezione di musiche per chitarra diretta da Angelo Gillardino 1985 (Ancona – Italia)

## Corriente Minimalista

La definición encontrada en Grove Music Online dice lo siguiente: es “un término tomado de las artes visuales para describir un estilo de composición caracterizado por un vocabulario rítmico, melódico y armónico intencionalmente simplificado”. (Potter, 2014) A esta definición se le complementaría con lo que dice Sedeño al respecto:

“El minimalismo [...] Música sencilla y directa, realizada con medios drásticamente reducidos, limitándose a elementos musicales básicos, es herencia de Antón Webern y de su ascetismo, y concisión expresivas y fruto de la llegada de fórmulas musicales de la lírica japonesa. Se encuentra basada en la economía de texturas y la repetición”. (Sedeño Valdellós, 2004)

Como se evidencia con las dos citas anteriores, a grandes rasgos se infiere que esta corriente enmarca tratamientos simplificados, bucles de música que se suelen repetir, y que se van transformando y desarrollando poco a poco, un ejemplo de ello es lo que vemos en la que es considerada la primera composición de este estilo:

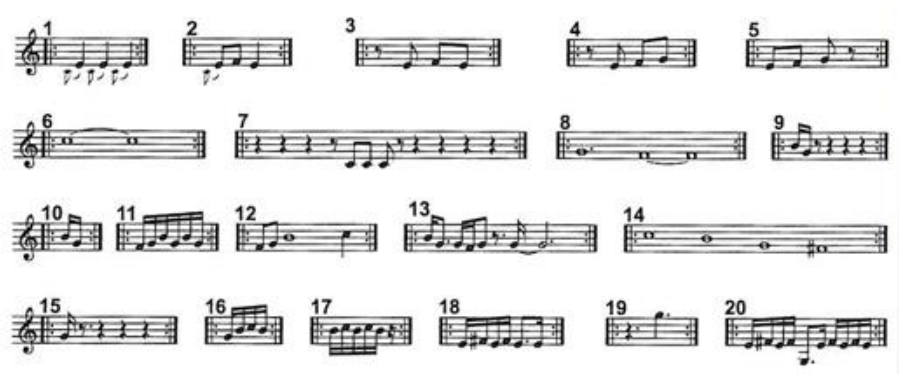


Ilustración 10: Fragmento de "In C" de Terry Riley © 1964 Terry Riley P © 1989 Celestial Harmonies

A continuación, se presentarán una serie de citas que explican de manera general cómo se debe interpretar esta obra, si se desea tener un instructivo completo, se invita buscar la obra y empaparse de todas las consideraciones a tener en cuenta para interpretarla:

“In C es una pieza musical compuesta por Terry Riley en 1964 para un número indefinido de intérpretes. Sugiere que "sea un grupo de aproximadamente 35 si es posible, pero los grupos más pequeños o grandes funcionarán”. (Riley, 1989) “In C consta de 53 frases musicales cortas y numeradas, que duran desde la mitad de un tiempo hasta 32 tiempos; Cada frase puede repetirse un número arbitrario de veces. Cada músico tiene control sobre qué frase tocan: se anima a los intérpretes a que toquen las frases a partir de diferentes momentos, incluso si están tocando la misma frase. De esta manera, aunque el contenido melódico de cada parte está predeterminado, In C tiene elementos de música aleatoria”. (Honigmann, 2013) “Como se detalla en algunas ediciones de la partitura, es habitual que un músico [...] toque la nota C en repetidas octavas notas, generalmente en un piano o Instrumento de percusión tonificada. Esto funciona como un metrónomo y se conoce como "El pulso". Steve Reich presentó la idea de un pulso rítmico a Riley, quien la aceptó, alterando así radicalmente la composición original de Riley que no tenía ritmo”. (Reich, 2012)

A partir de esta obra se desprenden un compendio interminable de obras que siguen esta línea, y presentan sus propias propuestas; otro ejemplo que se quiere destacar es el propuesto por Leo Brouwer en su estudio XX de los estudios sencillos para guitarra:

Ilustración 11: Fragmento del estudio XX - Estudios sencillo - Leo Brouwer Editions Max Eschig 1972 París.

En este estudio el procedimiento de composición parte de una célula rítmico-melódica que se va agrandando mediante la *adición* de nuevas notas, y desarrollando para crear nuevos patrones rítmicos, que se repiten según las consideraciones del intérprete.

## **Zumba que Zumba**

Al igual que el Tango, este “subgénero” perteneciente al “golpe -conocido genéricamente como joropo-” (Rojas, 1990), tiene una historia que abarca no solo contexto histórico, si no también aspectos organológicos, y al desarrollarse en un ámbito que no es homogéneo; se nutre de los distintos grupos étnicos, dando como resultado un compendio de características y la creación de numerosos subgéneros más.

Las características por destacar de este golpe o género que Carlos Rojas enumera en su libro “se diferencian entre sí por cuatro aspectos fundamentales”:

Pertenecer a uno de los dos sistemas acentuales (por derecho o por corrido) o combinarlos. Su modalidad básica (mayor o menor o su combinación). Las características de su ciclo armónico. Determinados giros melódicos característicos o melodiosos que pueden ir al comienzo (llamadas), durante (motivos) y/o al final (fórmulas de final) de la interpretación. (Rojas, 1990)

Y antes de hablar particularmente del Zumba que Zumba es importante aclarar a lo que se refiere Rojas con sistemas:

### 1. Sistema por corrido o corrió:

i) Comportamiento tésico de la línea del bajo o bordón, con conducción desde la negra del tercer tiempo del compás anterior. ii) Acentuación (“tapao” del cuatro o golpe seco en las maracas) en la tercera y sexta corcheas. Las líneas melódicas tienen acentuaciones tanto en 3/4 como en 6/8, además de hemiolas en agrupaciones de 4 corcheas y en otro tipo de agrupaciones. (Rojas, 1990)

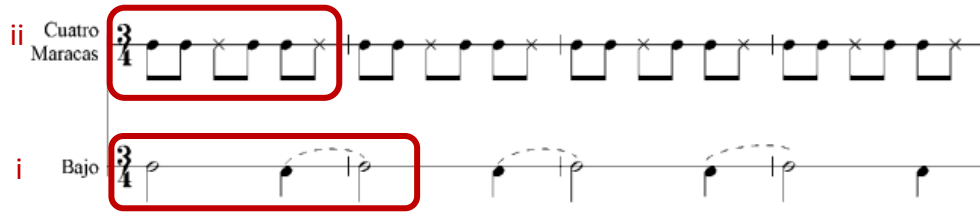


Ilustración 12: Ejemplo del sistema por corrido (Rojas, 1990)

## 2. Sistema por derecho:

i) Comportamiento en 3/4 y a contratiempo de la línea del bajo o bordón, sobre una misma nota dentro del compás. ii) Acentuación (“tapao” del cuatro o golpe seco en las maracas) tésica en 6/8, primera y cuarta corcheas. Las líneas melódicas tienen acentuaciones tanto en 3/4 como en 6/8, además de hemiolas en agrupaciones de 4 corcheas y en otro tipo de agrupaciones. (Rojas, 1990)

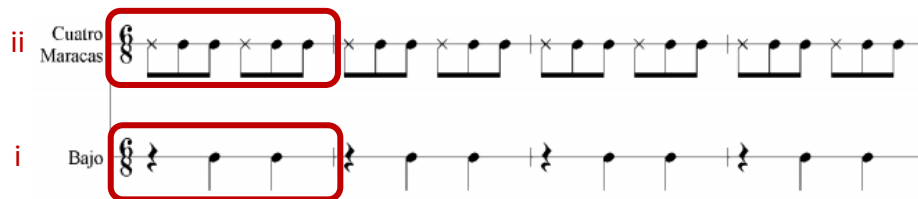


Ilustración 13: Ejemplo de sistema por derecho (Rojas, 1990)

Dejando en claro los sistemas en los que se desarrolla la música llanera, cabe destacar que particularmente el género seleccionado se mueve en un sistema por corrido. Por otro lado, también es importante mencionar que la modalidad del Zumba que Zumba es menor y su círculo armónico es el siguiente:

$$\text{||: } i \mid V7 \mid i \mid i \mid V7/iv \mid V7/iv \mid iv \mid V7/iv \mid iv \mid V7/V \mid V \mid iv \mid i \mid V7 \mid i \mid i \text{:||}$$

Ilustración 14: Círculo armónico del Zumba que Zumba

## Capítulo 3

### Composiciones

Como se mencionó al inicio de este documento las composiciones que se crearon para este proyecto están basadas en las características vistas anteriormente: para el primer movimiento llamado “No es un adiós”, particularidades tomadas del Tango; para el segundo movimiento, llamado “Tiempo Inanimado”, influencias de la corriente Minimalista; y para el tercer movimiento, llamado “Regreso Anhelado”, características del Zumba que Zumba. Y a través de unos ejemplos, que nacen y se nutren de estos “géneros”, que son muy amplios; se hacen uso de dichos materiales y de la forma como funcionan las fuerzas de estos, para la composición. Al final termina siendo un rastreo de las fuentes de inspiración.

Los afectos relacionados con cada uno representan partes de una historia, los cuales evocan cuando una persona se va por un tiempo determinado, y como el tiempo de separación va pasando hasta su regreso. El autor de la composición estaba pasando por dicha situación, he intenta imprimir parte de lo vivido en las composiciones.

La selección de las técnicas compositivas se da desde la siguiente premisa: Tango, por ser “pasional”, Minimalista, por “la facilidad de generar momentos desde pocos elementos” y Zumba que Zumba por ser “movido”. Y se pensó, que la mejor manera de lograrlo sería por medio de un ensamble de dúo de guitarras.

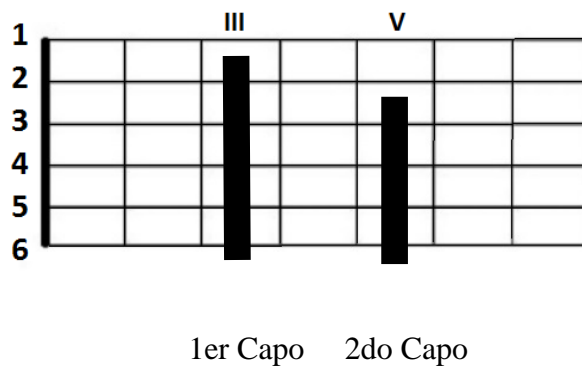
Las técnicas extendidas desarrolladas en la composición son las siguientes:

1. Doble capo: el uso principal del capo es subir de tono toda la afinación de la guitarra, pero en este caso, además de subir de tono la afinación, se usan dos capos para crear un pedal armónico fijo, a partir de la tercera cuerda, con las siguientes notas: Do, Re y Mi;

tercera, segunda y primera cuerda, respectivamente; que por su disposición en la guitarra, mantener estas notas sobre dichas cuerdas en campanella<sup>1</sup>, no dejarían ejecutar otras notas si fuesen pisadas por el intérprete. Solo una de las guitarras estaría preparada de este modo y solo en el segundo movimiento. Como se mencionó anteriormente fueron puestos sobre la guitarra de manera aleatoria.

La forma como están dispuestos en el diapasón es la siguiente:

- Primer capo: ubicado en el tercer traste, cubriendo desde la segunda cuerda hasta la sexta cuerda, y dejando libre la primera cuerda (Nota Mi).
- Segundo capo: ubicado en el quinto traste, cubriendo desde la tercera cuerda hasta la sexta cuerda, y dejando libre tanto la primera (Nota Mi), como segunda cuerda (Nota Re).



*Ilustración 15: Explicación gráfica de los capos sobre el diapasón de la guitarra*

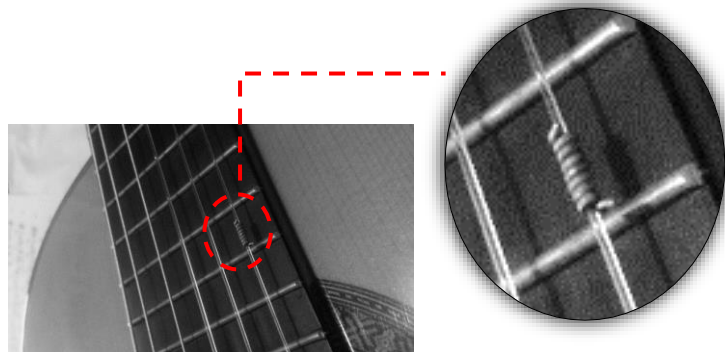
2. Entorchado con alambre de soldadura de estaño: es el uso de un alambre que, por su flexibilidad, es fácil envolverlo en las cuerdas a modo de entorchado. Esta técnica es muy adaptable debido a que después de poner el alambre sobre la cuerda, permite moverlo a lo

---

<sup>1</sup> *Campanella*: “Efecto particular de la guitarra, que, según Aguado en el Método de dicho instrumento, consiste en: pulsar al aire una cuerda cuyo sonido forma parte de un acorde ejecutado a bastante distancia de la cejuela, aunque el sonido pudiera hacerse en cuerda pulsada...” (Pedrell, 2009)

largo de la misma alterando la afinación, y dependiendo de la posición cambia la distribución de semitonos, transformándolo en una afinación microtonal<sup>2</sup>. Las notas dadas con esta convención se marcan con el traste y la cuerda en la que debe tocarse, no la nota musical real que produce. La sonoridad resultante es “como de campana”. La otra guitarra estaría preparada con este elemento durante toda la obra. Este elemento se encontró tras la búsqueda de timbres que le dieran un aire diferente a la guitarra en la clase de *armonía aplicada a la guitarra*. Y tal hallazgo se dio en el “cuarto de herramientas” de la casa del autor, donde se encontró no solo este alambre sino también muchas cosas más de las que se siguen explorando e integrando a la guitarra.

La forma como está dispuesto sobre la cuerda es como se ve en la imagen siguiente:



*Ilustración 16: Detalle del entorchado con alambre de soldadura de estaño*

Para la composición se ubicó un alambre de 10.5 cm de largo, calibre 12 en la primera cuerda, en el traste XIX; la distribución microtonal resultante sería la siguiente:

---

<sup>2</sup> “Cualquier intervalo musical o diferencia de tono claramente menor que un semitono. Algunos escritores restringen el término a cantidades de menos de medio semitono; otros lo amplían para referirse a toda la música con intervalos marcadamente diferentes de la parte 12 (logarítmica) de la octava y sus múltiplos, incluidas las escalas con menos de 12 tonos que se utilizan, por ejemplo, en el sudeste asiático”. (Griffiths, Lindley, & Zannos, 2001)

Si se dividiera el semitono en 10 partes iguales, cada traste daría más o menos 4/10 partes de un semitono, es decir, al tocar la primera cuerda en el primer traste, la nota resultante sería un Mi “alto”, el siguiente traste daría una nota de un Fa “bajo”, y así sucesivamente; lo anterior aplica para los 5 primeros trastes, porque conforme se va subiendo y cambiando de traste, la amplitud va cambiando, y no se cumple estrictamente la división inicial.

Las composiciones y sus procesos compositivos son los siguientes:

### **No es un adiós**

En este Tango se expone: la idea del momento en el que se recibe la noticia de la partida de un ser querido por un tiempo definido y, como se queda a la expectativa de su regreso. En este movimiento se contrastan dos secciones, en las cuales se expone la idea de aceptación y negación de la noticia, culminando con el hecho mismo del día del adiós.

Se eligió este género por sus características pasionales fuertes, por presentar momentos de contraste que desarrollan muy bien la idea. En él, se hizo uso de los elementos explicados más arriba como lo son: a) los *glissandos*, tanto para la llegada al primer pulso, así como de efecto sonoro explosivo. b) También se elaboró una *modulación* al cuarto grado de la tonalidad, siendo Re menor cuarto de la tonalidad original La menor. c) E igualmente se hizo uso de los dos *ritmos* característicos de acompañamiento pasando del primer ritmo al segundo (ver apartado 3 de la sección de Tango, ilustración 5) para crear contraste y volviendo nuevamente al primero, enmarcándolo en una forma: A – B – A'. d) Al final del movimiento se queda un pedal sobre una nota en la guitarra preparada, evocando el inicio de la “espera”.



### ***Tiempo inanimado***

En este movimiento se recurre a las características de la corriente minimalista, para expresar: la idea de lo que sucede mientras se espera el regreso de esa persona que se fue, y lo interminables que son los minutos, las horas y los días sin esa persona. Se trata de asemejar la sonoridad de una campana, marcando el tic-tac del reloj a lo largo del movimiento, y que concluye tal y como abre, a la espera de algo.

Se presenta un ciclo armónico durante todo el movimiento teniendo como: a) pedal la nota: La, y por la forma como están dispuestos los capos en este movimiento, es fácil y práctico adquirir una base armónica sobre las notas: Do, Re y Mi, generando acordes clúster en función de tónica. b) Después, la otra guitarra presenta un material que se va desarrollando, al cual se le van adicionando notas, y presentando luego, otro patrón rítmico, armónico y melódico. c) Ambos materiales de las dos guitarras se van entrelazando, e incluso se van desfasando poco a poco; después de esto, d) la guitarra 1 presenta nuevos materiales para dar final al segundo movimiento.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 58. The score is written in a single system with two staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a bass line. The bass line starts with a whole note G2 (La) marked as a pedal point. Above the first two measures, there are guitar chord diagrams: 'CV' with fingerings 0 2 3 and 'CIII' with fingerings 0 0 0. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, with a red box around the A2 and B2 notes. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, with a red box around the A2 and B2 notes. Below the first measure, there are circled numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1 with a red arrow pointing to the 6. Below the second measure, there is a red arrow pointing to the word 'simile'.

Ilustración 21: Jhonathan Baracaldo – *Tiempo inanimado* (cc.1-2) a) Pedal sobre La y base armónica sobre Do, Re y Mi

Ilustración 22: Jhonathan Baracaldo – Tiempo inanimado (c.9, c.17 y c.25) b) Material que se va desarrollando en la voz superior, presentado inicialmente en el c.9, en motoritmo de negras, luego se le adiciona la nota Mi de la cuerda preparada (marcada con la convención creada) y la base se presenta ahora en motoritmo de corcheas, para finalmente agregarle el pedal sobre la nota La y cambiarle el motoritmo a semicorcheas

Ilustración 23: Jhonathan Baracaldo – Tiempo inanimado c) Desfase de los materiales i) cc.25-28 Material que se ha ido desarrollando y que luego se desfazará ii) cc. 33-36 Mismo material, pero desfazado

Ilustración 24: Jhonathan Baracaldo – Tiempo inanimado d) Materiales nuevos sobre la guitarra 1, principalmente para dar cierre al movimiento

Nota importante: cabe aclarar que todo el material de este movimiento debe quedar en resonancia lo más que sea posible.

## Regreso anhelado

Finalmente, el tercer movimiento inicia con la misma sonoridad del segundo movimiento que va mutando rápidamente al género correspondiente a este movimiento, que es el, Zumba que Zumba, con este, la obra concluye con la idea y el afecto del regreso de la persona que ha estado ausente por un largo tiempo.

Como se menciona en el párrafo anterior este movimiento no presenta inmediatamente el “llamado” usual del Zumba que Zumba, si no por el contrario, muestra una serie de acordes evocando la sonoridad del movimiento anterior que se ven en la siguiente ilustración, para dar luego paso al cambio del afecto, a uno más alegre y dando inició al golpe llanero.



Ilustración 25: Jhonathan Baracaldo – Regreso anhelado (cc.1-6)

Después de esta sección comienza la melodía por parte de la guitarra 2, entrelazando un 3 contra 2, bajo y melodía, respectivamente en un compás de 6/8; este material fue inspirado en la obra del compositor Rodrigo Riera “Preludio Criollo”, donde trabaja este tipo de hemiolas.

*Ami maestro Raúl Borges*  
**PRELUDIO CRIOLLO**  
*Realizado por: Alfredo Palomo* **Rodrigo Riera**

**Allegro**    a m i a m i    a m i a m i    a m i a m i

Musical notation for 'Preludio Criollo' in 3/4 time. The piece is marked 'Allegro'. The notation consists of a single treble clef staff. The melody is a simple, rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The piece is marked with guitar fingering numbers: 4 3 0, 4 3 0, 4 3 0, 4 3 0. The bass clef staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Ilustración 26:Rodrigo Riera - Preludio Criollo (cc.1 - 4) Morro Music Corp. 1963 New York

El siguiente material que se presenta, y ahora en la guitarra 1, evoca la sonoridad y la técnica de la bandola llanera debido a la forma como se debería ser tocado, además de presentarlo junto al elemento preparado sobre el pedal superior de la siguiente manera:



Ilustración 27: Jhonathan Baracaldo – Regreso Anhelado (cc.55-56) - Melodía al estilo Bandola Llanera tocado con el pulgar emulando el plectro, y el pedal superior marcado con las flechas

Como se puede observar en la ilustración anterior, la melodía corresponde a las corcheas impares, mientras que el pedal a las corcheas pares, que en este caso se presentan con la cabeza de las notas en forma de X.

Hacia el final del movimiento, los materiales de las ilustraciones 26 y 27, se presentan al mismo tiempo, creando un contrapunto como se muestra a continuación:

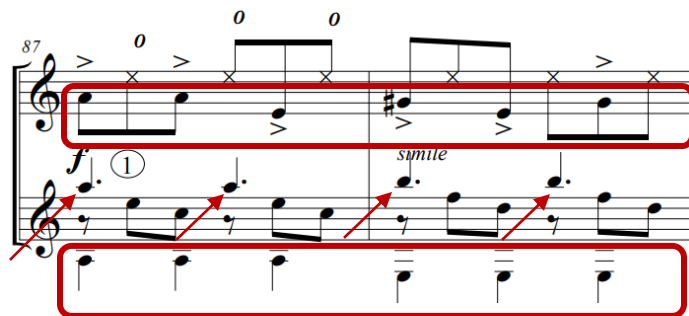


Ilustración 28: Jhonathan Baracaldo – Regreso Anhelado (cc.87-88) Contrapunto en hemiola

Mientras la guitarra 1 presenta la melodía en las corcheas impares, la guitarra 2 presenta un bajo en motorritmo de negras y una melodía superior en motorritmo de negra con puntillo. Y terminando la obra completa con una salida melotípica del Zumba que Zumba.



*Ilustración 29: Jhonathan Baracaldo – Regreso Anhelado (cc.117-120) Salida melotípica complementado por ambas guitarras*

### **Aportes de la composición**

Uno de los elementos más relevantes que aporta todo el proyecto, es el desarrollo de las dos técnicas extendidas y su uso en el repertorio tanto de la guitarra como de otros instrumentos.

En el caso de los capos, da la facilidad de crear digitaciones y posiciones fijas sobre la guitarra, que normalmente no se podrían, abriendo el panorama a nuevo tipo de afinaciones e interpretaciones del repertorio.

Y en el caso del entorchado artificial, las posibilidades son aún más amplias debido a las características que posee.

- Es flexible, lo cual permite entorchar la cantidad  $n$  número de veces sobre las cuerdas alterando el sonido dependiendo la longitud entorchada.
- El calibre del alambre que se use también genera variaciones en la proyección del sonido.
- Una vez entorchado sobre la cuerda, se puede mover a lo largo de esta, cambiando la afinación. Solo es posible en las tres primeras cuerdas por no estar entorchadas.
- En las cuerdas 4, 5 y 6; aplicar esta técnica deja el entorchado casi fijo por las características de las cuerdas.

- Igualmente, se puede dejar medio puesto el entorchado artificial, es decir, sin apretar del todo sobre la cuerda, generando además del sonido de campana, como un ruido que puede generar nuevos efectos sonoros.
- También se pueden entorchar dos cuerdas o más al mismo tiempo, así como también se puede entorchar la misma cuerda varias veces en diferentes secciones de esta.
- Un dato importante, al pulsar la cuerda adelante o atrás del entorchado artificial, (entiéndase más adelante como si pusiéramos el entorchado sobre el traste XV y tocáramos desde el traste I hasta el XV, y atrás, como si tocáramos desde el traste XV hasta el puente) generará dos tipos de campanas diferentes.

Por último, cabe destacar que el material se presta a la creatividad de cada persona y se invita a que cada compositor lo disponga a su gusto.

## Conclusiones

El sentido que tuvo para mí todo este proceso fue el de tomar el riesgo de hacer algo que no suelo hacer, y hacerlo de un alto nivel. El proceso compositivo es como ver la otra cara de la parte interpretativa de un repertorio y las implicaciones que este conlleva, desde el momento de idear que hacer, sin rumbo fijo, hasta el momento de llegar a interpretarlo en público y el goce que este representa.

Los desafíos que este proyecto me presentaron fueron algunos como: elegir qué características compositivas usaría, hacer sonar lo que ya se había compuesto como debería sonar, sortear los momentos de poca creatividad, yendo a algunos ejemplos musicales que me puedan dar luz de que camino seguir, hacer la transcripción de alta calidad con todas las indicaciones pertinentes para que alguien más pudiese interpretarla después, entre otras.

Al final de este proceso, me quedo con la satisfacción de haber logrado un buen producto que proyecta un amplio rango de posibilidades que combinan la aplicación de las técnicas extendidas a través de objetos extraños al instrumento, la creatividad de cada compositor y la habilidad del intérprete. Dicho producto es evidencia de una propuesta innovadora que bien direccionada puede despertar en la audiencia sensaciones diferentes y enriquecedoras.

Lo que viene después, es seguir explorando la amplia gama de opciones, generando diversos timbres, y extendiendo la técnica más allá de la guitarra misma. En este rango de opciones debo mencionar instrumentos tales como la guitarra eléctrica, el bajo, el cuatro y el ukelele, instrumentos con los cuales también he tenido acercamientos y he podido experimentar otras opciones.

Dentro de dicha gama de opciones no solo se propone la aplicación de técnicas extendidas a los instrumentos mismos interpretados individualmente, sino también a nivel de grupos tales como duetos de cámara: dúos de guitarra y guitarra violín, y a nivel de bandas musicales.

Y dando un paso más allá: el uso de las técnicas extendidas a nivel individual o grupal aplicadas a repertorios de música popular como la Bossa Nova, el Son y el Porro, se convierten en un reto interesante, innovador y probablemente inexplorado.

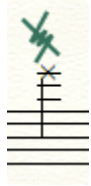
## Bibliografía

- Barcellos Boyen, C. (s.f.). LA VERDADERA HISTORIA DEL TANGO. Recuperado el 10 de Mayo de 2019, de <https://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2012/07/LA-VERDADERA-HISTORIA-DEL-TANGO.pdf>
- Góngora Pérez, O. J. (s.f.). Métodos y técnicas de la investigación. *Técnicas extendidas de la guitarra clásica, una nueva aproximación al instrumento*. México, Oaxaca. Recuperado el 9 de Mayo de 2019
- Griffiths, P., Lindley, M., & Zannos, I. (01 de January de 2001). Microtone. Grove Music Online. Recuperado el 09 de Mayo de 2019, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018616>.
- Honigmann, D. (7 de October de 2013). In C, Barbican, Londo - review. *Financial Times*.
- Pedrell, F. (2009). Diccionario técnico de la música . 525. Valladolid: Maxtor.
- Potter, K. (31 de January de 2014). Minimalism (USA). *Grove Music Online. Ed.* Recuperado el 11 de Mayo de 2019, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>.
- Reich, S. (6 de Mayo de 2012). Rhythm and minimalism. The Music Show ABC Radio National - via YouTube. (A. Ford, Entrevistador)
- Rojas, C. (1990). Lanura, sogá y corrió. *Cantan los Alcaravanes*. Recuperado el 11 de Mayo de 2019
- Sedeño Valdellós, A. M. (2004). La música contemporánea en el cine. *Revista Historia y Comunicación Social*, 155-162.

## Anexos

### Glosario

- Entorchado con alambre de soldadura de estaño:



Presentación Alambre calibre 12 (aprox. de 10.5 cm de longitud).

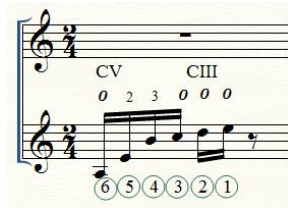
Esta se pone sobre la cuerda de manera que parezca un entorchado adicional y se deja fijo a lo largo de toda la obra.

Sonoridad: “como de campana”.

Las notas dadas con esta convención se marcan con el traste y la cuerda en el que debe tocarse, no la nota musical real que produce.

Nota importante: la guitarra 1 es la que estará preparada toda la obra con este elemento y cabe resaltar que las notas que no tengan esta convención se deben tocar a partir de la segunda cuerda.

- Doble capo:



Primero se debe tener en cuenta que las últimas 3 notas del motivo presentado, tienen marcado como digitación 0 (cero), para las notas Do, Re y Mi, dejando la posibilidad de interpretar mas notas en las cuerdas restantes correspondientes a los capos puestos sobre el diapasón en los trastes III y V, característica que solo sucede preparando la guitarra de esta forma, esta digitación como se muestra en la imagen, se mantiene a lo largo del segundo movimiento con pequeñas apariciones de algunas variaciones.

Esta preparación de la guitarra solo sucede en el segundo movimiento “tiempo inanimado”, y solo en la guitarra 2.

## **Partitura de la obra**

# Es solo cuestión de tiempo

No es un adiós

Jhonathan Camilo Baracaldo Díaz

$\text{♩} = c. 110$

gliss. simile

*f*

6

10

*ff*

14

18

*mf* *cresc.*

22

*f* *cresc.* *ff*

26  $\text{♩} = c. 90$

*mp*

29

*f*

33

*p*

37

*f* *pp* *p*

41

*mp* *mf* *f*

45  $\text{♩} = c. 110$

*ff*

49

Musical score for measures 49-52. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns.

53

Musical score for measures 53-56. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *mf* and *cresc.*

57

Musical score for measures 57-60. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *f* and *cresc.*

61

Musical score for measures 61-64. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *ff*. The piece ends with a double bar line and the instruction *Repetir hasta desvanecerse*.

# Tiempo Inanimado

Jhonathan Camilo Baracaldo Díaz

♩ = 58

CV CIII  
0 2 3 0 0 0

4 2 1  
4 3 **p** ④ ③ ② simile

⑥ ⑤ ④ ③ ② ① *p* simile

1 3 2 3

② ③ *pp* simile *cresc.*

*pp* *cresc.*

13 *dim.* *dim.*

17 *mp* ① ② ③ simile *cresc.*

*mp* ② *cresc.*

21 *dim.* *dim.*

25

*mf* *simile* *cresc.*

29

*dim.*

33

*f*

37

*cresc.* *ff* *simile*

40

*p.*

43

*f* *simile* *dim.*

46

mp *cresc.*

mp *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The lower staff consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *cresc.* markings.

49

*f*

*f*

Detailed description: This system contains measures 49, 50, and 51. The upper staff continues with eighth-note patterns and includes some accidentals. The lower staff has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* markings.

52

Detailed description: This system contains measures 52, 53, and 54. The upper staff features eighth-note patterns with various accidentals. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

55

*mf*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 55, 56, and 57. The upper staff has chords with circled numbers 1, 2, 3, and 4 above them, indicating fingerings. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* markings.

58

*f*

*dim.*

*dim.*

Detailed description: This system contains measures 58, 59, and 60. The upper staff features chords and eighth-note patterns. The lower staff has an eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.* markings.

61

*rit.*

*rit.*

Detailed description: This system contains measures 61, 62, and 63. The upper staff features chords and eighth-note patterns. The lower staff has an eighth-note accompaniment. Dynamics include *rit.* markings. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

# Regreso anhelado

Jhonathan Camilo Baracaldo Díaz

♩ = c. 180

Musical notation for measures 1-6. The score is in 6/8 time. The upper staff (treble clef) contains a melody with chords, and the lower staff (bass clef) contains a bass line. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

Musical notation for measures 7-10. Measure 7 is marked with a circled '2' and a fermata. The upper staff has a melody with a circled '2' and a fermata. The lower staff has a bass line. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

Musical notation for measures 11-14. Measure 11 is marked with a circled '2'. The upper staff has a melody with a circled '2'. The lower staff has a bass line. The dynamic marking *p.* is present in both staves.

Musical notation for measures 15-18. Measures 15-17 are marked with circled numbers 2, 3, and 4. The word *simile* is written below the first staff. The upper staff has a melody with circled numbers 2, 3, and 4. The lower staff has a bass line. The dynamic marking *p.* is present in both staves.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 is marked with a circled '1'. The upper staff has a melody with a circled '1'. The lower staff has a bass line. The dynamic marking *p.* is present in both staves.

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 is marked with a circled '1'. The upper staff has a melody with a circled '1'. The lower staff has a bass line. The dynamic marking *mf.* is present in both staves.

27

Musical score for measures 27-30. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

31

Musical score for measures 31-34. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

35

Musical score for measures 35-38. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

39

Musical score for measures 39-42. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

43

Musical score for measures 43-46. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

47

Musical score for measures 47-50. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests.

51

55

*f* ① simile

*mf*

59

63

67

71

*mf*

*f*

75

Musical notation for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

83

Musical notation for measures 83-86. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#). Circled numbers 1 are placed above the upper staff in measures 84, 85, and 86.

87

Musical notation for measures 87-90. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and '0' above. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, marked with accents (>) and circled numbers 1. The word 'simile' is written above the bass line in measure 88. The dynamic marking 'f' is present at the start of the system.

91

Musical notation for measures 91-94. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>). The lower staff contains a bass line with chords and single notes, marked with accents (>). The dynamic marking 'f' is present at the start of the system, and 'cresc.' is written below the bass line in measures 91 and 92.

95

Musical notation for measures 95-98. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>). The lower staff contains a bass line with chords and single notes, marked with accents (>).

99

Musical score for measures 99-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted quarter notes and eighth notes, also marked with accents and slurs.

103

*mf*

Musical score for measures 103-106. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted quarter notes and eighth notes, also marked with accents and slurs. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the system.

107

*cresc.*

Musical score for measures 107-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted quarter notes and eighth notes, also marked with accents and slurs. The dynamic marking *cresc.* is present at the beginning of the system.

111

*f*

Musical score for measures 111-114. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted quarter notes and eighth notes, also marked with accents and slurs. The dynamic marking *f* is present at the beginning of the system.

115

*ff*

Musical score for measures 115-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted quarter notes and eighth notes, also marked with accents and slurs. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of the system.