



Marcelo Francisco Allende

**La creación para guitarra en la
Cátedra de Composición de Carreras
Musicales de la FAD UNCUYO:
Bajo la dirección de Miguel Bellusci
del 2004 al 2019**

Tesina de Licenciatura en Guitarra

Carreras Musicales
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Director: Profesor David Bajda

Año: 2025 Mendoza

Indice

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	3
Introducción.....	5
Antecedentes.....	6
Estado de la cuestión.....	9
Marco teórico.....	9
Metodología.....	14
Capítulo 1. La Cátedra de Composición.....	15
Capítulo 2. Descripción de las obras.....	19
○ “Agua que vive en el Aire” (2016) - Rodrigo Salomón.....	19
○ “Dodecaguitarrismo” (2019) - Francisco “Pancho” Rivera.....	20
○ “El Sol en la sangre” (2009) - Daiana Calvo.....	22
○ “Grisés” (2019) - Mauro Echegaray.....	24
○ “Opus B” (2006) - Marcelo Reinoso.....	27
○ “Rastros Oníricos” (2018) - Martín González.....	29
○ “Solo XI” (2018) - Miguel Bellusci.....	30
○ “Tramas” (2019) - Sol Marianetti.....	33
○ “Tres” (2009) - Gabriel Barea.....	37
○ “Zazen” (2010) - Rodrigo Salomón.....	39
Capítulo 3. Catálogo.....	41
Capítulo 4. Vínculo compositor - intérprete.....	45
Consideraciones finales.....	50
Bibliografía.....	54
Anexo.....	57

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi estimado profesor de guitarra y también director de esta tesina, David Bajda, por su invaluable enseñanza y dedicación al abordar temas relacionados con la vida musical en Mendoza, centrándose en el arte de la guitarra. Agradezco también al profesor Miguel Bellusci por facilitarme las composiciones y a los compositores por permitir la incorporación de sus obras en el catálogo, mostrando siempre una excelente disposición para colaborar en mi trabajo. No puedo dejar de mencionar el incondicional apoyo brindado por mi familia, así como el respaldo recibido de la Facultad de Artes y Diseño, mis demás profesores y compañeros. ¡Gracias a todos!

Resumen

Desde la creación de la Licenciatura en Composición Musical, del Grupo de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, se ha generado un repertorio de obras escritas para guitarra. Estas composiciones han sido realizadas por estudiantes que han pasado por la cátedra bajo la guía del profesor Miguel Bellusci. El propósito de este trabajo de investigación es elaborar un catálogo exhaustivo que explore en profundidad las obras existentes, con el objetivo de dar cuenta de la producción para guitarra realizada en ese marco. Dado que el corpus de obras para este instrumento está en constante evolución, se ha establecido un marco temporal desde el inicio de la actividad de la cátedra en 2004 hasta 2019, cuando la cátedra cumplió 15 años de existencia.

El trabajo también profundiza en el vínculo entre compositor e intérprete, ejemplificado en la obra *Tramas* de Sol Marianetti. Este proceso colaborativo incluyó entrevistas y observación participante, resultando en una propuesta de edición crítica que refuerza la interacción artística y permite adaptaciones interpretativas que enriquecen tanto la creación como la ejecución de la obra.

En lo que respecta a la metodología utilizada, en primer lugar se contactó al titular de la cátedra, quien proporcionó información sobre los compositores y algunas

de sus obras. Posteriormente, se procedió con la recolección de la información faltante mediante la comunicación directa con los compositores. En una siguiente etapa, se realizó una descripción detallada de las obras recopiladas y se elaboró un catálogo con una descripción precisa, creando así un documento accesible para guitarristas intérpretes. De esta manera, se identificaron las técnicas compositivas y las características distintivas de las obras. La base de datos resultante puede integrarse en cualquier servidor para su consulta y divulgación. En la etapa final del proyecto, se realizó una síntesis de los hallazgos y se elaboraron las conclusiones pertinentes. Además, se dejó abierta la posibilidad de continuar la investigación en una fase posterior en la que las obras puedan interpretarse en conciertos o grabaciones, contribuyendo así a la difusión de la música de los compositores involucrados.

Abstract

Since the creation of the Bachelor's Degree in Musical Composition within the Music Careers Group of the Facultad de Artes y Diseño at the Universidad Nacional de Cuyo, a repertoire of guitar compositions has been developed. These works have been created by students under the guidance of Professor Miguel Bellusci. The purpose of this research is to compile an exhaustive catalog that thoroughly explores the existing works, aiming to document the guitar compositions produced within this framework. Given the continuous evolution of the repertoire for this instrument, the study defines a time frame from the inception of the course in 2004 to 2019, marking the chair's 15th anniversary.

The research also delves into the relationship between composer and performer, exemplified by *Tramas* by Sol Marianetti. This collaborative process included interviews and participant observation, culminating in a critical edition proposal that strengthens artistic interaction and allows interpretative adaptations, enriching both the creation and performance of the work.

Regarding the methodology employed, the first step involved contacting the course head, who provided information on composers and some of their works. Subsequently, additional information was gathered through direct communication with the composers. In the next phase, a detailed description of the collected works was performed, and a catalog was developed with precise descriptions, creating an

accessible document for performing guitarists. This process also identified the compositional techniques and distinctive characteristics of the works. The resulting database can be integrated into any server for consultation and dissemination. In the final stage of the project, the findings were synthesized, and the relevant conclusions were drawn. Furthermore, the possibility of continuing the research in a later phase was left open, where the works could be performed in concerts or recordings, thereby contributing to the dissemination of the music of the involved composers.

Introducción

Dentro del entorno del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, conviven estudiantes de composición y estudiantes de guitarra tanto clásica como popular. Un acercamiento de las obras compuestas para guitarra por alumnos de composición a los alumnos de este instrumento resulta provechoso, a partir de la posibilidad de producir música nueva que pueda ser ejecutada por los propios estudiantes de interpretación. También se promovería la actividad creativa dentro de la Facultad. Cabe señalar que en el repertorio de guitarra que pertenece a los programas académicos, en su mayoría se trata de obras que integran el repertorio canónico del instrumento, por lo que el contacto con los compositores es directamente imposible. La articulación de estos dos campos mediante la facilitación del contacto entre intérpretes y compositores, representa una oportunidad única de enriquecimiento mutuo que debemos aprovechar.

Otro punto interesante es que los compositores pueden obtener información directa y observar en tiempo real como se desenvuelven sus ideas musicales en el instrumento, lo cual resulta especialmente beneficioso para aquellos compositores que no son expertos en guitarra. En la música contemporánea, la guitarra ha pasado de ser un instrumento asociado principalmente con el folklore, la música popular y la música académica tradicional a un protagonista en la exploración de nuevas técnicas extendidas, texturas y sonoridades. Este cambio ha sido impulsado por compositores que no necesariamente son guitarristas, pero que han visto en este instrumento un campo fértil para la experimentación y creación.

Además, la búsqueda e innovaciones de recursos musicales plantean ciertos desafíos a los intérpretes. Es importante tener en cuenta las dificultades que los guitarristas enfrentan al preparar repertorio de estas músicas contemporáneas y es por eso que este tipo de contacto facilitaría la comprensión de las mismas.

Estos aspectos resaltan de manera significativa la importancia de la relación entre el compositor y el intérprete, la cual resultaría práctica y factible en el entorno de la propia Facultad. Asimismo, en consonancia con la visión del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño, que adopta una perspectiva latinoamericana, la inclusión de obras de compositores contemporáneos de Mendoza no solo enriquece nuestro repertorio, sino que también contribuye a explorar más a fondo la identidad latinoamericana que tanto anhelamos. Todo esto, sin descuidar las obras de corte historicista y los lenguajes tradicionales que también forman parte de nuestro patrimonio musical. Como señalan Persio y Dabul (2004) “Creemos que no es posible un reconocimiento externo de la propia identidad sin una previa valoración propia” (p.54).

Dentro de todo lo expuesto surgen entonces algunas interrogantes:

- ¿Qué se ha compuesto para guitarra en la cátedra de composición de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo?
- ¿Bajo qué circunstancias?
- ¿Qué características tienen estas obras?
- ¿En qué tipo de lenguaje están compuestas?
- ¿Qué técnicas utilizan (tradicionales / extendidas)?

Antecedentes

En este punto se realizó una exhaustiva revisión del material bibliográfico sobre las composiciones para guitarra que se han creado en la facultad en los años previos a la creación de la carrera de composición. Hasta ahora, la bibliografía obtenida se enfoca principalmente en el panorama general de la guitarra en la provincia de Mendoza. A excepción de la monografía del profesor y director de esta tesis, David Bajda, no se ha logrado obtener un rescate bibliográfico tan detallado sobre los

antecedentes. En su escrito¹, Bajda describe la producción musical para guitarra de docentes y estudiantes de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Aunque la carrera de composición inició en 2004, varios docentes y alumnos ya componían para guitarra. Entre los principales compositores se mencionan a Eduardo Grau, Emilio Dublanc, Tito Francia, Leopoldo Martí, Susana Anton, Mirtha Poblet y Sergio Hualpa, quienes crearon obras para guitarra que abarcan desde el neoclasicismo y el folclore hasta las corrientes de vanguardia del siglo XX .

El trabajo del profesor David Bajda puede considerarse el primero que aborda de manera específica la creación para guitarra académica en la Universidad Nacional de Cuyo. Sin embargo, es importante mencionar que existen estudios previos que tratan la temática de la guitarra en esta región, aunque desde perspectivas más generales o diferentes enfoques. Un ejemplo de estos trabajos es el libro de María Inés García (2009), que aborda la vida y trayectoria de Tito Francia, guitarrista muy importante de Mendoza.

Lo mismo cabe mencionar también los trabajos de la profesora Sacchi de Ceriotto (2014) donde habla sobre la música en Mendoza entre 1852 y 1912, y aunque no hablaba de la guitarra en particular, en sus trabajos nombra visitas de guitarristas ilustres.

Después, los libros de historia de Fluixá y de Otero, hacen alusión de la guitarra como parte de la historia de la música de Mendoza y la abordan muy generalmente.

Ernesto Fluixá en *Un siglo de música en Mendoza* (1960), dedica el tercer capítulo del libro a la guitarra. Aquí menciona a algunos guitarristas de Mendoza como Dr. Emilio Jofré, Emilio Olaechea, Fernando Company, Pedrito Cerezo, y algunas visitas de grandes guitarristas a Mendoza como Segovia, Miguel Llobet,

¹ Bajda, D. (2020). *Panorama general de la guitarra clásica en Mendoza durante el siglo XX*. Universidad Nacional de Cuyo.

Josefina Robledo que fueron invitados a la provincia por la asociación “Amigos de Guitarra”².

En *Música y músicos de Mendoza* de Higinio Otero también tiene un capítulo que habla de la guitarra y nombra principalmente a los guitarristas populares, Otero (1979) resalta que:

Instrumento popular por excelencia, cobra verdadera jerarquía artística a través de grandes intérpretes de fama mundial, entre otros María Luisa Anido (argentina), y los españoles Miguel Llobet, Andrés Segovia y Narciso Yepes, que nos han visitado.

Aquí también hubo cultores serios, entre ellos: Domingo Báez, Pedro Francisco Alcaraz, Dr. Emilio Jofré, Pedro Cerezo, Oscar Bustos, Emilio Olaechea, Fernando Compagny, Abel Fleury y Walter Endstorfer.

La creación de la cátedra de guitarra en la Escuela Superior de Música viene a llenar una necesidad largamente sentida. Dicha cátedra fue confiada a la profesora Gladys Andreozzi de Valentini en junio de 1955 (p. 164).

En el libro *La creación musical en Mendoza*, Olivencia de Lacourt (1993) presenta catálogos de compositores que incluyen obras para guitarra. Por ejemplo, en el caso de Eduardo Grau, señala: “Endecha Op.55, compuesta en 1958; Elegía de Manuel de Falla Op. 61, compuesta en 1961; Sonatas españolas N° 1, 2, y 3 Op. 69, compuesta en 1961; La fuente de Nié Pastrié Op. 123, compuesta en 1972; Sonata española Op. 151, compuesta en 1977” (pp. 92-93). También se registran obras de otros compositores, como Ensayo de Susana Antón, compuesta en 1978/79 (p. 17), y Tres piezas de Emilio Dublanc (p. 5).

Por último, es importante destacar las tesinas de grado realizadas en el ámbito de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Entre ellas, la tesis de Jorge Troyano, *Tito Francia: arreglos de tango para guitarra* (2008), explora la evolución del tango en Mendoza y el lenguaje musical distintivo de Tito Francia. El autor se basó en fuentes como partituras manuscritas, entrevistas y obras registradas en S.A.D.A.I.C.

² Fluixá, E. (1960). *Un siglo de música en Mendoza: Apuntes para un boceto histórico*. Mendoza: Asociación Filarmónica de Mendoza.

Mediante un análisis musical, identifica las características propias de los arreglos de Francia, ofreciendo herramientas valiosas para músicos interesados en el tango.

Matías Laiseca, en su tesis *Tito Francia y la guitarra* (2011), analiza el contexto histórico-musical de Mendoza, junto con la vida, actividades musicales, técnica instrumental y composiciones de Tito Francia.

Jerónimo Drago, en su trabajo *Eduardo Grau y su lenguaje guitarrístico* (2019), aborda el uso de la guitarra en la obra de Grau, analiza tres piezas representativas y presenta una edición crítica de partituras de su producción guitarrística.

Finalmente, Martín Vicente, en su tesis *La creación musical en la Mendoza contemporánea* (2009), incluye un capítulo dedicado a la producción musical local, en el cual destaca las obras de Polo Martí y Susana Antón.

Estado de la cuestión

El tema que se aborda es un tema poco trabajado e incluso por la particularidad podría decirse que es inédito. En relación a eso no hay mucha información bibliográfica disponible sobre la vida musical de la guitarra en la provincia y es nula la que hemos podido encontrar entorno a la actividad compositiva del instrumento dentro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo a partir del siglo XXI. El antecedente cercano más importante que se ha realizado en relación a las composiciones guitarrísticas en Mendoza, es la Monografía correspondiente a uno de los Seminarios de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad Nacional de Cuyo, titulado *Panorama general de la guitarra clásica en Mendoza durante el siglo XX* del profesor, guitarrista y compositor David Bajda (2020).

Marco teórico

Con respecto a la colaboración entre compositor e intérprete en el marco de las músicas de vanguardia, se han tenido en cuenta algunos trabajos que han puesto el foco en estas cuestiones. Por ejemplo, en el artículo de Alberto Royo Abenia (2006), *El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra*,

el autor nos dice que: “Muchos de los más importantes compositores para la guitarra han sido o son también guitarristas, lo que redundaba en una excesiva adaptación de las ideas musicales a las posibilidades del instrumento. En efecto, la relación intérprete-compositor (no guitarrista) es de vital importancia en la evolución técnica y musical de nuestro instrumento” (p. 18).

Además, en el mismo trabajo trata algunas cuestiones sobre el término “música contemporánea”, donde establece que: “no podemos pensar que el concepto música contemporánea engloba a toda la música de la época en que vivimos, pues, contra las apariencias, la música contemporánea no es una” (p.2). Finalmente, concluye: “En definitiva, se ha optado por el término música atonal por considerarse, aunque discutible, menos ambiguo, en tanto en cuanto las obras se encuentran alejadas del sistema tonal” (p.3). Este es el concepto de música contemporánea que adoptaremos para este trabajo.

El trabajo de Marlou Peruzzolo Vieira (2017) *O processo colaborativo na perspectiva do performer: Um estudo de caso com compositores nao violonistas* (El proceso colaborativo desde la perspectiva del intérprete: Un estudio de caso con compositores no guitarristas), aborda el proceso de colaboración entre compositores y guitarristas. En la introducción y capítulos iniciales fundamenta la importancia de la colaboración en la creación musical, especialmente cuando el compositor no toca el instrumento para el cual compone. Este estudio utiliza categorías y patrones de colaboración que son aplicables a la creación de obras complejas, como en nuestro caso. Por ejemplo la **Colaboración Directiva**, donde hay una jerarquía clara, con el compositor estableciendo la interpretación a través de la partitura. La colaboración se limita a resolver aspectos prácticos de la ejecución. Por otra parte la **Colaboración Interactiva**, que implica una negociación directa entre el compositor y el intérprete. Aquí se permite la participación de ambas partes, aunque el compositor mantiene la autoría.

El capítulo 5 del trabajo de Peruzzolo Vieira presenta los hallazgos de la investigación, que se divide en dos secciones principales: la etapa exploratoria y el estudio de caso. La etapa exploratoria parte de entrevistas a compositores no guitarristas, donde se identificaron doce categorías relevantes. Las más importantes

incluyen la adaptación de secciones no idiomáticas, estrategias de comunicación, receptividad del compositor a sugerencias, y el nivel de intervención del intérprete. Estas categorías reflejan los aspectos esenciales que facilitan el proceso colaborativo y la creación de música idiomática para guitarra. Por otra parte, el estudio de caso se centró en la colaboración con el compositor Samuel Peruzzolo-Vieira. Se documentaron sesiones de trabajo en video, las cuales fueron analizadas y codificadas en cinco grupos temáticos: secciones no idiomáticas, soluciones alternativas para secciones tocables, secciones intocables, sugerencias compositivas y secciones idiomáticas. Los resultados resaltan que la colaboración permitió al compositor mejorar su comprensión de las características y limitaciones de la guitarra, reflejado en una mayor idiomatidad en las piezas finales.

Estos resultados indican que la colaboración efectiva permite superar las limitaciones técnicas y facilita la creación de obras más adecuadas para el instrumento.

Peruzzolo Vieira concluye su trabajo revisando las preguntas planteadas al inicio. A pesar de un crecimiento en la investigación sobre colaboración, pocos estudios exploran casos donde el compositor no toca el instrumento para el cual compone. La investigación encontró que las colaboraciones son efectivas para adaptar las ideas del compositor a las características de la guitarra, pero rara vez se discute la diferencia entre trabajar con compositores que son guitarristas y los que no lo son. Los guitarristas entrevistados destacaron su rol de facilitadores, ayudando a los compositores a expresar sus ideas. La colaboración eficaz implicó una comunicación constante, explicando las limitaciones y posibilidades de la guitarra y ofreciendo al compositor alternativas que respetan su visión. También se observó que los intérpretes buscan soluciones hasta el último momento, lo que indica un proceso continuo de ajuste y mejora .

Cabe destacar que el proceso metodológico de este trabajo, es relevante para el nuestro también. La metodología desarrollada está alineada con los objetivos de nuestra investigación debido a que usa entrevistas, análisis de repertorio, y estudio de caso.

El enfoque de James Grier (2014) en *La edición crítica de música: historia, método y práctica* permite enmarcar la colaboración entre compositor e intérprete como una actividad crítica y creativa, donde las decisiones tomadas no son meramente técnicas, sino que reflejan un profundo proceso de interpretación. Asimismo, señala que la interpretación del editor es esencial para dar forma al texto final. Del mismo modo, el intérprete tiene un papel clave en cómo se presenta y percibe la música, tomando en cuenta no solo las notas, sino también el contexto histórico y estilístico de la obra. En este documento, Grier resalta varios puntos que son directamente aplicables a este tipo de colaboración:

Interacción entre autoría del compositor y del editor

Esta interacción está vista como un proceso de diálogo artístico y creativo. El editor interpreta el material activamente y ejerce una autoría compartida con el compositor. En nuestro caso el intérprete, al igual que el editor, también asume un rol de autoría.

En el ámbito musical, la autoría tradicionalmente ha sido asociada con el compositor, quien escribe las notas y crea la partitura. El compositor define las bases de la obra, estableciendo las estructuras melódicas, armónicas y formales que guían el proceso interpretativo. La partitura es vista como un documento incompleto, que necesita la colaboración de otros (editores, intérpretes) para cobrar vida.

El editor y, analógicamente el intérprete, no son simplemente reproductores mecánicos de la obra, sino que participa activamente en la creación de su versión final. Al igual que el editor toma decisiones críticas sobre el texto original en la edición, el intérprete toma decisiones interpretativas que afectan la ejecución de la obra.

El argumento central de Grier de que "editar es un acto de crítica", permite trazar un paralelismo con la práctica interpretativa musical.

Importancia de la interpretación crítica

La edición crítica como la interpretación musical son actos de análisis e interpretación. La edición de una obra musical no es un proceso neutral o mecánico, sino un acto profundamente crítico, donde el editor o intérprete debe tomar decisiones

informadas sobre el material musical. Estas decisiones están basadas en una evaluación crítica del texto original y en la interpretación de su significado. Tanto el editor como el intérprete toman decisiones basadas en su comprensión de la obra, que afecta cómo es presentada y percibida.

La edición crítica es un proceso en el que el editor evalúa las fuentes disponibles, compara versiones y decide cuál es la más auténtica o representativa, tomando en cuenta factores históricos y estéticos. De manera similar, el intérprete evalúa la partitura, analiza las indicaciones del compositor y realiza una interpretación informada de la obra.

El editor no puede simplemente reproducir lo que encuentra en las fuentes, debe tomar decisiones sobre qué versiones o variantes del texto son más fieles o relevantes. En muchos casos, el editor debe optar por una interpretación de lo que cree que eran las intenciones del compositor, lo que convierte su labor en un acto de co-creación. De igual manera, el intérprete toma decisiones críticas sobre cómo ejecutar la obra, basándose en su análisis del texto musical y su comprensión del estilo. A menudo, las indicaciones en la partitura pueden ser ambiguas o sujetas a múltiples interpretaciones. El intérprete actúa de manera crítica, utilizando su conocimiento del estilo, de la técnica y del contexto para tomar decisiones sobre cómo interpretar cada pasaje.

La importancia de la interpretación crítica radica en su capacidad para conectar el pasado con el presente, permitiendo que la obra cobre nueva vida con cada edición o interpretación.

También integramos a este marco teórico el concepto de historia de vida, tomado del trabajo de Rubén Lopez-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo *Investigación artística en música* (2014). Este enfoque es utilizado para profundizar en la relación compositor e intérprete y para contextualizar las composiciones dentro de la biografía y el entorno personal de los involucrados. Este método cualitativo, permite reconstruir la biografía de actores específicos relevantes para la investigación a partir de entrevistas y otros materiales personales. De este modo, se obtiene un contexto personal y profesional de los compositores, proporcionando referencias de sus elecciones estilísticas, técnicas, de formación, influencias y evolución profesional.

De igual manera, integramos el concepto de autoetnografía descriptiva como herramienta metodológica para documentar y transmitir la experiencia creativa y colaborativa entre compositores e intérpretes. López-Cano y San Cristóbal (2014) definen la autoetnografía descriptiva como un enfoque que se limita a relatar los datos y experiencias del proceso creativo sin añadir análisis o evaluación inmediata. En esta investigación, se emplea para documentar el trabajo colaborativo entre compositor e intérprete de la obra *Tramas* de Sol Marianetti.

Metodología

- a) Rastreo bibliográfico para consulta sobre antecedentes y estado de la cuestión.
- b) Búsqueda y recopilación de las obras que se han realizado a partir de los datos brindados por el profesor Miguel Bellusci.
- c) Contacto con los compositores que escribieron para guitarra.
- d) Revisión de partituras y manuscritos. Clasificación de la información obtenida.
- e) Descripción de las obras.
- f) Elaboración de catálogo, tomando como modelo el *Catálogo de obras de Roberto Julio De Vittorio* realizado por Magdalena De Vittorio.
- g) Entrevistas a compositores.
- h) Se aplicaron métodos cualitativos de observación directa y participante, junto con una propuesta de edición crítica en la obra *Tramas* de Sol Marianetti. El trabajo se realizó en colaboración con la compositora para profundizar en su obra.
- i) Síntesis y elaboración de conclusiones.

Capítulo 1: La Cátedra de Composición³

Desde el inicio de la cátedra en 2004, se establecieron premisas flexibles para los trabajos, bastante generales. Conforme avanzan los años, se incrementan las exigencias. Por ejemplo, en tercer año, se solicita la composición de una obra vocal, ya sea solista o en conjunto, ya sea a capella o con instrumentos. Los estudiantes deben componer dos trabajos por año para aprobar, cada uno más extenso y complejo. Además, se realizan exámenes teóricos parciales. Una de las premisas importantes es que una de las obras debe incorporar otra disciplina artística, como danza o teatro, junto con la música. Algunos estudiantes han creado videos para sus obras, ya sea haciéndolos personalmente o colaborando con otros para la parte visual mientras ellos se enfocan en la música.

Al principio, los estudiantes tienen un amplio margen de libertad, siempre y cuando se mantengan dentro de los límites de lo no tonal. Sin embargo, no se les proporciona una orientación específica sobre cómo abordar ciertos aspectos, como las series. Esto se aborda más adelante.

La modalidad de la clase es grupal y dinámica, marcada por una estructura abierta que permite la flexibilidad en la asistencia de los alumnos. Esto se debe a que los horarios de cada estudiante varían, ya que están inscriptos en diversas asignaturas que pueden coincidir con el tiempo destinado para la clase. Sin embargo, esta flexibilidad no disminuye el valor del aprendizaje compartido; más bien, contribuye a un ambiente enriquecedor. La clase no se rige por un horario rígido individualizado, sino que se extiende a lo largo de toda la tarde, permitiendo que los alumnos se presenten y participen en el momento que les sea posible. Esta dinámica posibilita que algunos se retiren temporalmente para asistir a otras clases y luego regresen, creando un flujo constante de interacción y observación entre los participantes. Este enfoque colaborativo es especialmente valioso en la tarea de abordar la composición musical. La uniformidad en la asignación de tareas facilita que las correcciones y sugerencias brindadas por el docente a un estudiante sean de utilidad para todos, potenciando el

³ El contenido de este capítulo se basa en la información recabada en una entrevista informal con el profesor Miguel Bellusci, titular de la cátedra, realizada el 07 de septiembre de 2021 mediante la plataforma ZOOM. Durante la entrevista, se le consultó sobre las pautas que les da a los compositores y las libertades que tienen, así como la música a la cual deben alinearse al componer para la cátedra.

aprendizaje colectivo. Un aspecto notable del programa se enfoca en la importancia de adquirir la habilidad de notación musical precisa, un pilar fundamental para cualquier compositor. La mayoría de los estudiantes inician con un conocimiento básico sobre cómo escribir música, pero enfrentan desafíos al abordar la complejidad y los detalles finos que demanda una partitura, especialmente dentro del ámbito de la música contemporánea. Por ende, el objetivo no solo se centra en la creación musical, sino también en dominar el arte de la notación musical correcta. Este componente es esencial, dado que una partitura bien estructurada y detallada es crucial para la interpretación adecuada de cualquier pieza musical. A lo largo de las sesiones, se trabaja arduamente para mejorar esta habilidad, entendiendo que es un componente crítico para el éxito de cualquier compositor en el entorno musical actual. La combinación de estos elementos -el entorno colaborativo, la atención a la notación musical, y la flexibilidad en la asistencia- forma la esencia de la clase, creando una experiencia de aprendizaje única y profundamente enriquecedora para todos los involucrados.

En la cátedra, se tiene la consigna de asignar cada trabajo a un organismo o instrumento diferente, con el objetivo de aprender cosas nuevas y evitar repeticiones. Un ejemplo de esta dinámica es la Semana de la Música Contemporánea, evento anual que destaca un instrumento distinto como fue el caso de la guitarra en 2018. Algunos de los estudiantes se dedicaron a componer específicamente para ese instrumento, como ocurrió con la obra de Sol Marianetti en esa ocasión. Por otro lado, la obra de Daiana Calvo fue escrita antes de que existiera la Semana de la Música Contemporánea.

En la cátedra se estableció con el tiempo que en cuarto año es común realizar una obra de orquesta o de ensamble grande, o bien, un cuarteto de cuerdas, lo cual también es una opción válida. A veces, esta actividad se trasladaba al quinto año. Aunque la obra vocal se realiza en tercero, no significa que no se pueda hacer después. Por lo tanto, a veces en tercero se realiza otra actividad y al año siguiente se lleva a cabo. Incluso el tema de la electrónica también se contempla. Hay estudiantes que tienen habilidades con la electrónica y deciden explorar esa área por su cuenta. Es crucial que todos los alumnos egrese de la cátedra habiendo realizado al menos algo

relacionado con la electrónica. Algunos estudiantes tienen un gran interés en esta materia y, por lo tanto, se esfuerzan aún más de lo requerido.

Es importante señalar, que la Semana de la Música Contemporánea reúne a entusiastas de la música de diversas partes del país e incluso del extranjero. Este evento representa un espacio único donde compositores e instrumentistas colaboran para perfeccionar sus obras.

Resumen

Teniendo en cuenta los puntos clave de la entrevista con el profesor Miguel Bellusci y cotejándolos con los planes de estudio, podríamos afirmar que:

La Cátedra de Composición de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo ha evolucionado a lo largo de los años, adaptándose a las necesidades formativas de los estudiantes. En 2010, la Licenciatura en Composición Musical contaba con tres niveles (Composición I, II y III), cada uno con una carga horaria de dos horas semanales. En 2014, con la reforma de los planes de estudio, se incrementó la carga horaria y se agregaron dos niveles adicionales (Composición IV y V). Estas modificaciones permitieron que los estudiantes abordaran un repertorio más extenso y diverso, incorporando técnicas contemporáneas y explorando nuevas formas de creación musical.

Una característica distintiva de la cátedra es su modalidad de clase grupal y flexible. Los estudiantes pueden asistir según su disponibilidad, lo que permite una dinámica de aprendizaje compartido. Este enfoque fomenta el análisis colectivo de las composiciones y el intercambio de ideas entre alumnos de distintos niveles. Además, se enfatiza la importancia de la notación musical precisa, considerando que una partitura bien estructurada es fundamental para la correcta interpretación de cualquier obra.

El plan de estudios incentiva la libertad estética, sin imponer una ideología compositiva específica. En los primeros niveles, los alumnos deben componer piezas breves para solistas o pequeños ensambles, aplicando tendencias del siglo XX como la atonalidad, la polimodalidad y el serialismo. En niveles más avanzados, se les exige

la escritura de obras más extensas, incorporando elementos como el microtonalismo, la masa sonora y la interacción con medios electrónicos. Además, la cátedra promueve la interrelación con otras disciplinas, como el teatro, la danza y el cine, fomentando la creación de obras interdisciplinarias.

Un evento clave en este contexto es la Semana de la Música Contemporánea, un espacio donde compositores e instrumentistas colaboran activamente. En este evento, los estudiantes tienen la oportunidad de presentar sus obras y trabajar junto a intérpretes para perfeccionar sus composiciones.

Finalmente, en los últimos años de la carrera, se establece como requisito la presentación pública de una selección de obras compuestas durante el trayecto académico. Esta instancia no solo permite evaluar el desarrollo de los estudiantes, sino que también favorece la difusión de sus creaciones dentro del ámbito musical.

De esta manera, la Cátedra de Composición se presenta como un espacio de formación integral, donde la experimentación, la colaboración y el pensamiento crítico son pilares fundamentales en el desarrollo del compositor contemporáneo.

Capítulo 2. Descripción de las obras

*Agua que vive en el Aire (2016)*⁴

Rodrigo Salomón

para 4 contrabajos, 4 sopranos, percusión y guitarra eléctrica

Dentro del universo musical de Salomón, encontramos una obra que, a pesar de no haber sido concebida originalmente para la guitarra, destaca por su rica textura sonora, en la que los contrabajos y las sopranos juegan roles protagónicos. La guitarra, junto con los instrumentos de percusión, aunque en roles más secundarios, contribuyen significativamente a crear una atmósfera única, sirviendo como el telón de fondo sobre el cual se entrelazan las "conversaciones" melódicas entre los contrabajos y las voces sopranos (Figura 1). Esta pieza tuvo su inspiración en "Lotófagos", una obra que toma su nombre del mito griego sobre un pueblo que consumía flores de loto, compuesta por el renombrado Beat Furrer, de origen sueco. Lo interesante de esta obra de Salomón es su construcción sobre un lenguaje atonal libre, permitiendo una exploración sin límites en la expresión musical. Un elemento distintivo en esta composición es el uso de la guitarra eléctrica equipada con un pedal de volumen, lo que se considera una técnica extendida dentro del ámbito musical. Los materiales armónicos se centran en acordes de guitarra generados de manera intuitiva, privilegiando el oído del intérprete. Sumado a esto, el uso de glissandi y el empleo de registros extremos, tanto de los contrabajos como de las sopranos, enriquecen el carácter tímbrico de la obra. Estos últimos, a través de la técnica de armónicos, logran alcanzar notas que usualmente son dominio exclusivo de las sopranos. Por otro lado, la percusión añade sutiles capas tímbricas a través de instrumentos como crótalos tocados con arco y sonajeros, siempre con el fin de enriquecer la atmósfera sonora de la pieza. Según palabras del propio Salomón, esta obra busca evocar y representar "El Agua que vive en el Aire", es decir, la niebla, ese fenómeno donde el agua se encuentra suspendida en el aire, creando así una conexión mística entre el oyente y el elemento natural.

⁴ R. Salomón (comunicación personal, 20 julio 2021)

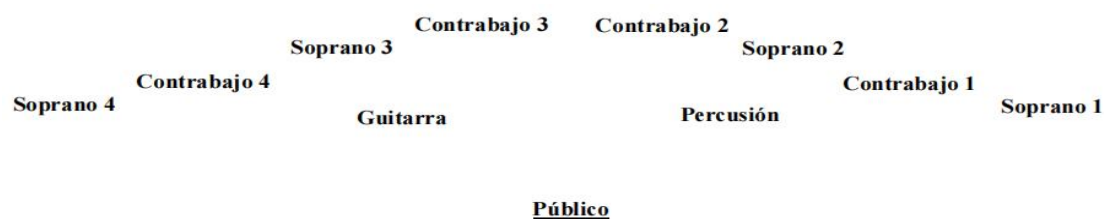


Figura 1. Disposición de los músicos. Fuente: partitura original, página 1.

A través de esta composición, Rodrigo Salomón nos invita a explorar no solo nuevas dimensiones sonoras, sino también a reflexionar sobre nuestra conexión con los elementos naturales y mitológicos que nos rodean.

Dodecaguitarrismo (2019)⁵

Francisco “Pancho” Rivera

Para veinte dedos (duo de guitarra)

Descripción y Enfoque: Esta obra dodecafónica fue pensada inicialmente con la intención de ser interpretada por una dupla conformada por un principiante y un profesional o estudiante avanzado en la guitarra. Consta de cinco piezas breves, que son “Diapasón”, “300 CV”, “Caccia”, “Desconcertango”, “Niebla”.

Flexibilidad en la Ejecución: Los intérpretes tienen la libertad de decidir sobre las digitaciones, basándose en su propio criterio, gusto personal y limitaciones técnicas. Aunque se proporcionan indicaciones metronómicas, estas deben considerarse meras sugerencias y no imposiciones estrictas. Es crucial, no obstante, mantener un contraste evidente de velocidades entre las diferentes piezas de la obra.

Detalles Específicos de Interpretación: - Al abordar "Diapasón", la primera pieza, se invita a los intérpretes a explorar la indeterminación rítmica hasta alcanzar la doble barra de compás. Lo anotado en la partitura representa únicamente el número mínimo de ataques necesarios, dejando un amplio margen para la interpretación personal (Figura 2). - En "Desconcertango", la cuarta composición, se introduce el concepto de la guitarra como instrumento percusivo. Se recomienda utilizar la mano derecha para ejecutar las notas marcadas en la parte superior del pentagrama, y la mano izquierda para aquellas en la parte inferior.

⁵ La fuente de la información fue extraída de la partitura original de Rivera (2019).

Características Distintivas: La obra se destaca por sus numerosas indicaciones relacionadas con efectos percusivos y articulaciones variadas, lo que enriquece su complejidad y profundidad expresiva. En resumen, "Dodecaguitarrismo" es una pieza que desafía y enriquece el repertorio para dúo de guitarras, invitando a los músicos a un viaje exploratorio lleno de libertad interpretativa y expresión musical única.

The image shows a musical score for a guitar duo. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with the instruction 'Ad libitum' and a box containing the text 'Llegan al escenario, saludan a la audiencia. Se preparan para comenzar'. Staff II also has a treble clef and a key signature of one flat. It includes a box with the text 'Colocar el canto de la m.i. a la mitad de la boca. Ajustar y desajustar las clavijas hasta la doble barra.' and another box at the end that says 'Afinar antes de continuar'. The score is filled with 'x' marks, indicating percussive effects, and dynamic markings like 'mp' (mezzo piano) and 'cresc.' (crescendo). There are also natural signs ('nat.') and a '7' indicating a seventh fret.

Figura 2. Fuente: partitura original, página 1.

En conclusión, esta obra fue concebida como un dúo para dos guitarras con el propósito de establecer un diálogo musical entre el estudiante y su maestro. Para ello, la obra se estructuró de tal manera que una de las guitarras fuera interpretada por el alumno y la otra por el profesor, asignándole a este último una parte de mayor complejidad técnica. Este enfoque pedagógico no es exclusivo de la guitarra; de hecho, es una práctica bastante habitual en el aprendizaje de diversos instrumentos musicales, donde se suelen encontrar obras que ofrecen un rol destacado al maestro, mientras se reserva para el estudiante una línea musical con requerimientos técnicos más accesibles. El estreno de esta obra tuvo lugar en el contexto de un concierto especial organizado en honor al XV aniversario de la cátedra de composición en 2019. En aquella ocasión, el profesor David Bajda, interpretó la obra junto a uno de sus alumnos Julián Quiroga. Este momento quedó registrado en una grabación, de la cual también se realizó un video⁶.

⁶ Enlace de video: <https://www.youtube.com/watch?v=oobIM7C7hJM>

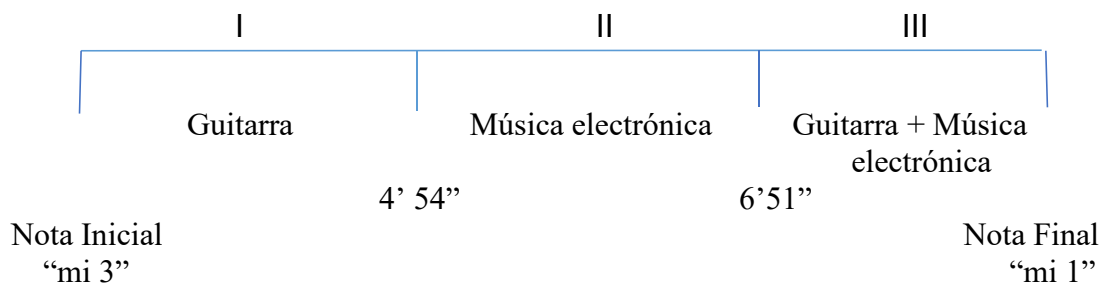
*El Sol en la sangre (2008)*⁷

Daiana Calvo

obra interdisciplinar para guitarra, música electrónica, danza e iluminación

La parte musical (guitarra y electrónica) fue realizada por la compositora, inspirada en la tonada “Regreso a la tonada” de Armando Tejada Gómez (letra) y Tito Francia (música).

En este análisis presentaremos características sobresalientes del aspecto musical de la obra, organizado en tres secciones:



La primera sección se caracteriza por la muy clara y gradual densificación de los aspectos armónicos y rítmicos en la guitarra. Yendo, desde la simple articulación de la misma nota (“mi central” o “mi 3”) en distintas cuerdas, hasta secuencias de acordes contruidos con alto grado de cromatismo (Figura 3).

El sol en la sangre

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Guitarra, Danza (Bailarina), and Iluminación. The Guitarra part starts with a tempo marking of 70 and includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *mp*. The Danza part includes instructions like "Posición fetal", "1er movimiento (decaimiento de brazo derecho)", and "Sale de posición fetal". The Iluminación part includes instructions like "Ambos laterales rasantes y central derecho para guitarrista" and "Central central". The second system includes parts for Guitarra and Danza. The Guitarra part continues with complex chordal structures and the Danza part includes the instruction "Movimiento del torso".

Figura 3. Fuente: partitura original, página 2.

⁷ D. Calvo (comunicación personal, 22 octubre 2024)

La segunda sección comienza con el inicio de la música electrónica (pág. 9, 1er sistema), fundada con material grabado de la primera sección y obtenido por la minuciosa transcripción al programa de edición de partituras “Finale”, de lo correspondiente a cada una de las seis cuerdas de la guitarra por separado. Este resultado fue finalmente transformado con el programa de edición de sonido “Cool Edit Pro”.

Transcurrido el 1’58” de la música electrónica (pág. 10, 1er sistema), inicia la tercera sección con el reingreso de la guitarra. Esta vez, y en contraste al predominio de sucesión de acordes de la primera sección, la textura es enteramente lineal, culminando en el reposo sobre la nota más grave de la guitarra (“mi 1”), promoviéndose por parte de la obra la vigencia del concepto de tónica natural del instrumento (Figura 4).

The image shows a multi-staff musical score. The top staff is for Guitarra (Guitar) in G major, 2/4 time, with dynamics *mp*, *cresc.*, and *f*. The second staff is for Electrónica (Electronics) with a duration of 4' 35" approx. The third staff is for Danza (Dance) with instructions: "Giro en flex", "Salto en attitude", and "Desplomarse, llegar al suelo". The fourth staff is for Iluminación (Lighting) with instructions: "Contraluz diagonal derecho disminuye la intensidad hasta apagarse" and "Cenital diagonal izquierdo (1) y cenital derecho para guitarrista disminuyen gradualmente hasta apagarse". There are also small colored squares (yellow, red, orange) and arrows indicating light changes.

Figura 4. Fuente: partitura original, página 15.

“El sol en la sangre” cuenta con una maqueta sonora en youtube⁸ (se recomienda la audición con auriculares).

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6iAr60J2RjU>

Ensamble de 10 guitarras clásicas

Teniendo en cuenta que la guitarra, en su afinación estándar, tiene las siguientes notas de la sexta a la primera cuerda: Mi - La - Re - Sol - Si - Mi, en *Grises*, todas las cuerdas se afinan en La (Figura 5). La sexta cuerda está afinada en La₁, un La más grave que el de la quinta cuerda. En la quinta cuerda está el La al aire de la afinación estándar. La cuarta cuerda está en el mismo La que la quinta cuerda. La tercera cuerda se sube un tono de Sol a La, mientras que la segunda cuerda se baja un tono de Si a La y la primera también se baja de Mi hasta La. Es decir, que la primera y segunda cuerda quedan bien graves. La idea detrás de esto era considerar las seis cuerdas como una sola, lo que permitía profundizar en el sonido y explorar tanto el microtono, propio de la música microtonal, como los aspectos espectrales relacionados con el trabajo tímbrico. Al afinar todas las cuerdas en La, se destacan las técnicas que se ejecutan, las técnicas extendidas. Al tener una relación armónica más simple de octava - unísono, se destaca la técnica y el efecto que se produce en la cuerda, por ejemplo, si se raspa, desliza o hace slide con un vidrio (Figura 5). De esta manera, se simplifica la complejidad de ciertos parámetros para resaltar otros, que es la exploración tímbrica dentro de la obra.

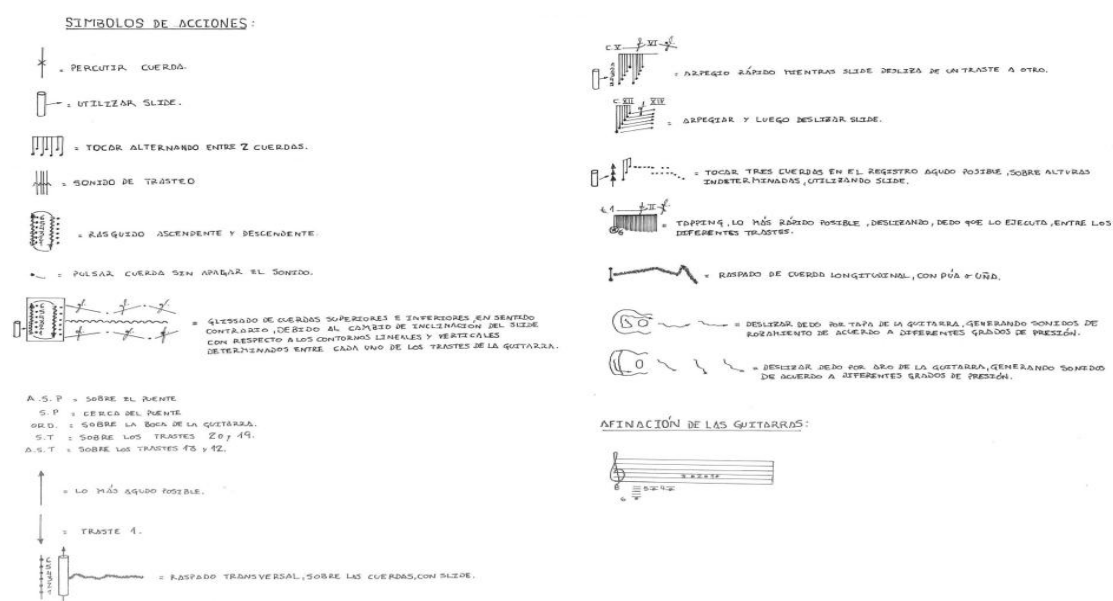


Figura 5. Fuente: manuscrito original, antes de la página 1.

⁹ M. Echegaray (comunicación personal, 19 octubre 2021)

El compositor meticulosamente ensambló cada una de las guitarras capa por capa, perfeccionando su técnica y grabando cada paso. A continuación, fusionó todo en el software Ableton y creó una maqueta de la obra, realizando algunos ajustes. Posteriormente, se dedicó a la escritura de la partitura. La pieza fue interpretada durante la Semana de la Música Contemporánea, con especial enfoque en la guitarra. Un grupo de diez guitarristas se reunieron para tocar la obra bajo la dirección de Miguel Bellusci, acompañados por alumnos y profesores.

La obra está diseñada para un gran número de guitarras, un ensamble, ya que en la clase de guitarra hay varios guitarristas y es importante aprovechar al máximo su potencial y talento.

Esta obra se puede describir como una composición de masa sonora. En cada instante se desencadenan eventos caóticos en los que no hay una melodía ni un ritmo definidos, sino una combinación de microeventos impredecibles sobre lo que sucederá en el futuro. Se puede concebir como una banda sonora que abarca diversos aspectos: estática, con movimientos y una exploración tímbrica, ya que la masa sonora conduce a una búsqueda tímbrica global de todos los instrumentos. En la línea de las obras de Penderecki o Xenakis, que se centran en la masa sonora. Por lo tanto, no se conoce lo que ocurre en este conjunto, resulta difícil distinguir eventos individuales, se aprecia la sonoridad en su totalidad. En ciertos momentos, algunos sonidos toman protagonismo, pero en su mayoría, la obra se compone de masa sonora: superposición de la misma técnica en distintas partes de la guitarra. Como cualquier obra, presenta momentos de mayor o menor tensión, con un amplio rango de espectros inarmónicos (ruido), así como momentos algo más armónicos y variedad de tipos de ataques también.

La obra está organizada en segmentos de diez segundos, sin seguir un compás exacto ni una división rítmica específica, sino que los instrumentos surgen de manera aleatoria dentro de esos intervalos de tiempo (Figura 6). El director de la obra lleva un cronómetro y marca el inicio para cada instrumentista. Además, la obra incorpora un aspecto espacial significativo, ya que las diez guitarras se disponen en un semicírculo, creando un espacio acústico que guía la dirección del sonido a medida que los

instrumentos entran en escena, lo cual es algo que ocurre de manera orgánica en las orquestas.

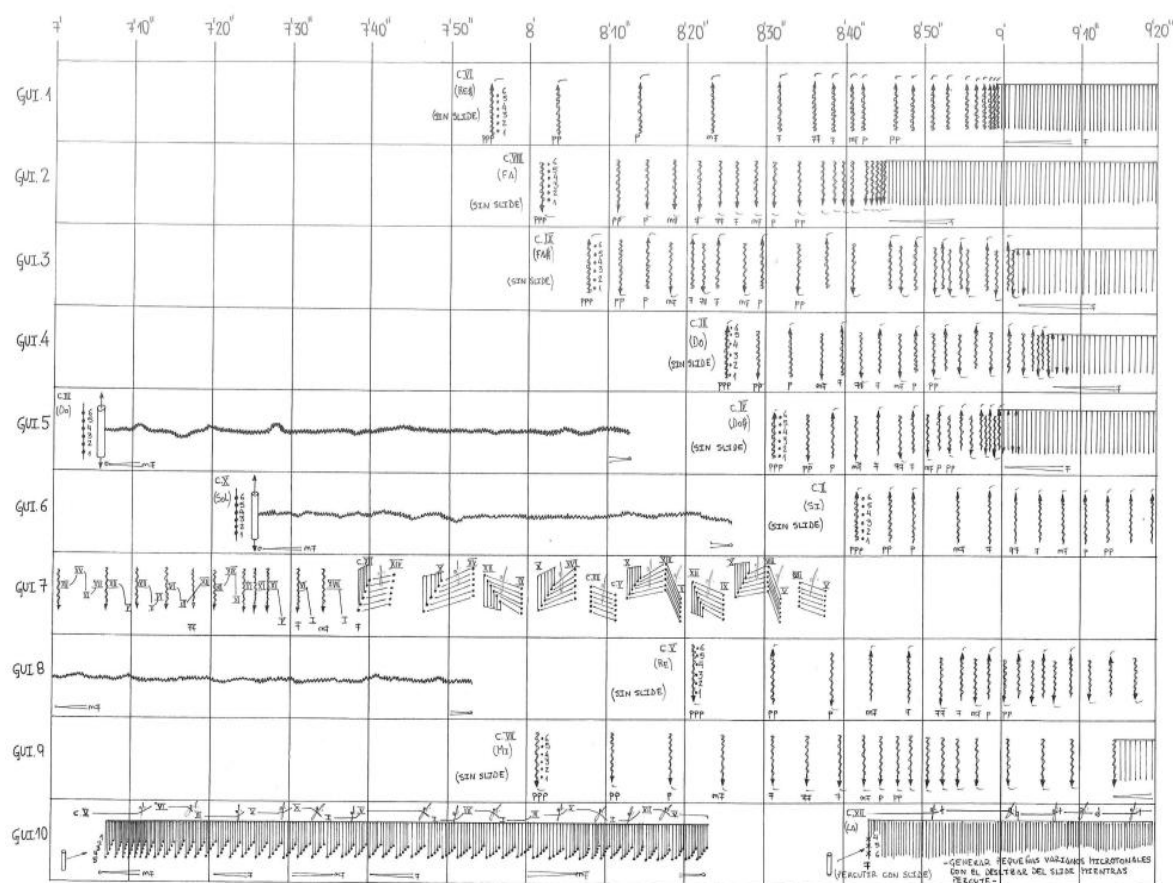


Figura 6. Fuente: manuscrito original, página 4.

En cuanto al título, este fue elegido al finalizar la composición de la obra. La elección de "Grisés" se debe a una consideración relacionada con lo microtonal y las teclas del piano, donde los tonos blancos y negros se encuentran separados por semitonos. De esta forma, "grises" representa la zona intermedia entre esos dos colores tonales. La composición de esta obra tuvo lugar durante el tercer año de estudios del compositor en la cátedra.

*Opus B (2006)*¹⁰

Marcelo Reinoso

Para guitarra y violoncello

La obra no está destinada exclusivamente a la guitarra, sin embargo, surgió a partir de la exploración y experimentación con dicho instrumento. El enfoque de la composición radica en la intención del autor de alejarse de los límites preestablecidos por la guitarra. Esta pieza representa su segundo trabajo en el ámbito de la música contemporánea, insertándose en una etapa de ruptura creativa. Se busca lograr que, a pesar de escucharse guitarra y violoncello, los instrumentos emitan sonidos que no se identifiquen claramente como tales. Ambos instrumentos se fusionan, el violoncello adopta la técnica del pizzicato al igual que la guitarra, complementando con el uso de armónicos (Figura 7). El resultado es una sonoridad sorprendentemente homogénea.

Marcelo Reinoso

♩ = 96

(Guitarra con Scordatura medio tono abajo.)

Guitarra

fff *pp* *f*

♩ = 96

Pizz. siempre

Cello

fff *pp* *f*

Figura 7. Fuente: partitura original, página 1.

Cada instrumento tiene una sola nota para pisar; por otro lado, se utilizan cuerdas al aire en casi toda la pieza, además de golpes percusivos en las cajas. La guitarra está afinada medio tono más abajo (6ta Mib, 5ta Lab, 4ta Reb, 3era Solb, 2da Sib y 1era Mib). Esta afinación, junto con las notas naturales del cello (Do, Sol, Re, La), limita las posibilidades armónicas a estas notas de cuerdas al aire. Se podría decir que es como un acorde amplio de diez notas, formado por cuatro del cello y seis de la guitarra. Estamos hablando aquí en términos de altura musical. Por otro lado, la obra

¹⁰ M. Reinoso (comunicación personal, 24 julio 2021)

también está influenciada por el minimalismo norteamericano de Steve Reich. Él tiene varias piezas, como "Piano phase" y "Violín phase", donde utiliza el procedimiento del "phase", que consiste en desplazar o desfazar dos elementos simultáneos. La guitarra presenta un motivo que se asemeja a un arpeggio de 13 corcheas, mientras que el cello tiene otro arpeggio de 11 corcheas, y esto se repite. La característica homogénea de ambos es que la corchea es constante. La estructura principal de la obra se basa en este concepto, pero se le añaden algunos procesos adicionales. Por un lado, se introduce una nota sostenida, donde una corchea se convierte en negra y "se come" la siguiente corchea. Así, esta nota empieza siendo la primera corchea, luego en la segunda repetición es la segunda, y así sucesivamente, variando su posición en cada ocasión. En el otro instrumento, ocurre al revés: la nota empieza siendo la última y va descendiendo en negras. Este proceso genera una constante a lo largo de la pieza. Finalmente, está la nota adicional que es la única que se toca con el pie del ritmo en el caso de la guitarra, que es un fa. Esta nota también se presenta en diversas ubicaciones a lo largo de la pieza.

Enriquecidamente, la pieza musical presenta una serie de condensaciones rítmicas, que se complementan con polirritmias generadas a través de improvisaciones. Estas improvisaciones se basan en el concepto de rubato, permitiendo al intérprete acelerar o desacelerar ligeramente el tempo según su criterio. En cuanto a la melodía, la obra no incluye citas específicas, sin embargo, se puede considerar estrictamente minimalista en cuanto a las alturas, ya que el material musical se reduce a diez notas, más una nota sostenida.

El título de la obra Opus B se enmarca en el concepto de música pura, entendida como aquella que carece de un programa concreto, procurando hacer referencia a aspectos ajenos a la música en la menor medida posible. Opus B no tiene un significado específico y precisamente no busca tenerlo. Podría equipararse a una segunda obra dentro de la producción del compositor, dado que existen los Opus A, B, C, D, etc., hasta el Opus G, momento en el cual el compositor abandona esta convención y comienza a nombrar sus composiciones. Esta obra forma parte de la música creada por el compositor durante su primer año de estudios en la cátedra y aún no ha sido estrenada hasta la fecha.

La obra busca explorar sonidos suaves y evocadores, con contornos difusos que se asemejen a escenas oníricas. Para lograr esto, se utilizan recursos que permiten flexibilidad en el ataque y la extinción del sonido, así como sonidos inestables y de textura ligera. Entre estos elementos se destacan los armónicos, las posiciones muteadas, los acordes de resonancia débil y los trémolos producidos con púa o yema en diferentes puntos de la guitarra -desde sul tasto hasta el diapasón-, llegando incluso a adoptar un ataque longitudinal sobre las cuerdas para generar, con el roce, una niebla apenas perceptible. La scordatura busca una distribución ampliada del núcleo cromático Sol-Lab-La (Figura 8), con una orientación, por un lado, hacia la neutralidad de tono y, por otro, en el plano registral, hacia el cuerpo sonoro que adoptan los armónicos dependientes de una fundamental grave. A lo largo de la obra, se contrastan momentos de mayor o menor actividad, vinculando aquellos en los que el sonido emerge o se hace más claro con los "rastros" de una escena oculta o velada bajo la superficie sonora (Figura 9).



Figura 8. Fuente: manuscrito original, antes de la página 1.

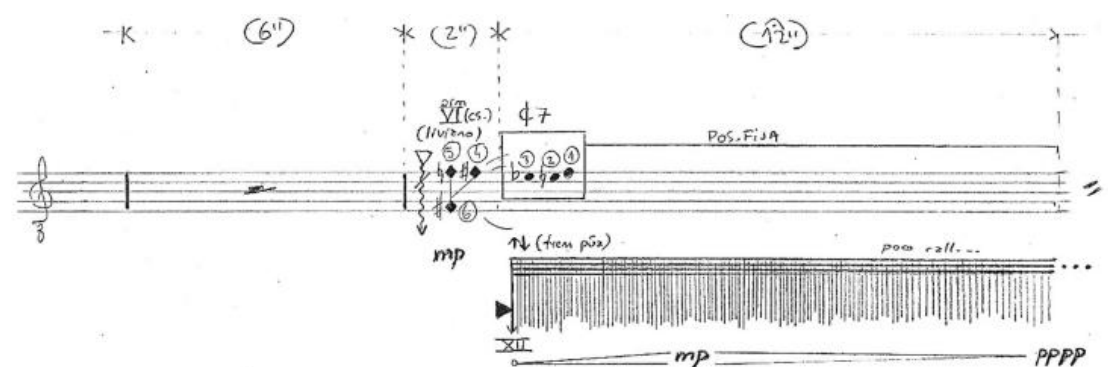


Figura 9. Fuente: manuscrito original, página 3.

¹¹ M. González (comunicación personal, 11 junio 2023)

Solo XI "Sur-Norte-Sur" (2018)¹²

Miguel Bellusci

para guitarra

Inspirada en su viaje a Colombia y en las conexiones rítmicas entre los géneros folklóricos sudamericanos, la obra explora los paralelismos entre la milonga pampeana y el son cubano. Bellusci utiliza el ritmo como fundamento constructivo de la pieza, integrando alturas, texturas y contornos como elementos de apoyo que reflejan esta conexión cultural entre el sur y el norte de América Latina. La obra también emplea recursos de percusión para enriquecer la paleta de sonidos de la guitarra y enfatizar su exploración rítmica y melódica en un viaje sonoro a través del continente.

Los recursos compositivos están centrados en una investigación profunda de los ritmos y estructuras folklóricas de América Latina, especialmente la milonga pampeana y el son cubano. Estos elementos se transforman y se adaptan en la obra, donde el ritmo juega el rol central. Los demás elementos musicales, como las alturas y las texturas, se integran para enriquecer el carácter rítmico de la pieza.

La obra toma la estructura rítmica de la "clave cubana" (3-3-2) y la fusiona con la arpegiación típica de la milonga pampeana (Figura 10). Este esquema se transforma a lo largo de la pieza mediante variaciones métricas y cambios de compás (de 2/4 a 4/4, por ejemplo) para establecer una conexión continua entre las culturas del sur y del norte del continente.



Figura 10. Fuente: Solo XI apunte, páginas 1 y 2. a) clave cubana, b) arpeggio de milonga.

¹² La siguiente información está basada en un resumen del apunte que contiene la partitura proporcionada por el propio compositor (Bellusci, 2018)

Bellusci emplea un proceso de rearmonización para neutralizar el aspecto tonal del folklore latinoamericano y enfocar la obra en el aspecto rítmico. Para lograr esto, aplica secuencias cromáticas y elimina algunas notas para crear un contexto armónico-melódico “neutro”, en el cual la atención se centra en el ritmo. Este recurso permite generar una complejidad armónica sin que el protagonismo del ritmo se vea afectado (Figura 11).

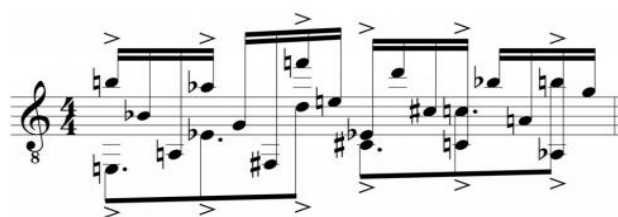


Figura 11. Fuente: Solo XI apunte, página 3.

Además, se utiliza golpes percutidos sobre la tapa de la guitarra y otras técnicas de percusión para generar una paleta sonora más rica y diversa. Esto también ayuda a fragmentar la línea melódica de la milonga, dándole un carácter subyacente, es decir, que la milonga se escucha parcialmente, como un eco en la estructura rítmica de la obra (Figura 12).



Figura 12. Fuente: partitura original, página 1.

Bellusci alterna y superpone materiales de la milonga y del son cubano a lo largo de la pieza, creando una integración de ambos géneros. A medida que estos elementos se combinan, surge una “música brasileña” que evoca el samba o la bossa nova, reflejando el viaje imaginario desde el sur al norte de América.

Los motivos rítmicos y melódicos originales de cada género se modifican continuamente. Por ejemplo, se eliminan ciertos ataques o se añaden silencios en los

patrones del son para crear una nueva textura. También, algunos de los elementos melódicos de la milonga se aceleran o desaceleran, lo cual introduce una variación rítmica que Bellusci utiliza para construir un clímax y resolver en secciones contrastantes.

En la obra también se introducen cambios de tempo que reflejan las influencias de géneros latinoamericanos más modernos, como la salsa puertorriqueña. Estos cambios de tempo contribuyen a una experiencia dinámica que mantiene la fluidez entre los estilos musicales, dando un sentido de progresión geográfica y temporal en la pieza (Figura 13).

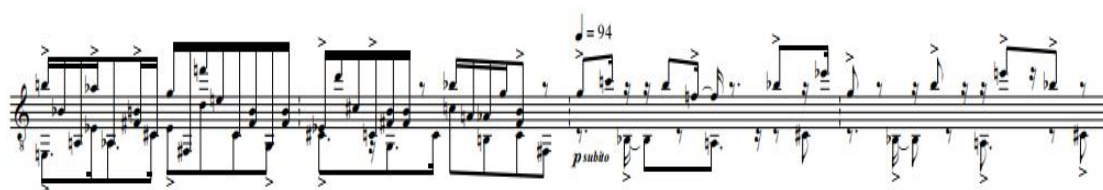


Figura 13. Fuente: partitura original, página 4.

En conjunto, los recursos compositivos utilizados en *Solo XI* permiten que la obra vaya más allá de una simple fusión de estilos. En cambio, ofrece una reinterpretación contemporánea de las tradiciones musicales latinoamericanas, en la cual el ritmo actúa como el vínculo fundamental que une los paisajes sonoros del continente.

Solo XI “Sur-Norte-Sur” está dedicada a Javier Bravo, guitarrista y docente invitado, quien la estrenó en la 8va Edición de la Semana de la Música Contemporánea el 15 de diciembre del 2018 en el Microcine de la Municipalidad de Mendoza¹³.

¹³ Video: <https://www.youtube.com/watch?v=5plI9I8AGBQ>

Tramas (2019)¹⁴

Sol Marianetti

para guitarra

“Tramas” es una obra de cinco pequeñas piezas. A su vez, la misma fue compuesta a fin de ser presentada durante la “Semana de la música contemporánea” dedicada al repertorio de guitarra.

En su estética responde al atonalismo libre, las búsquedas de ruptura propias del siglo XX en sus diversos elementos: lo formal, lo rítmico, armónico, textural, tímbrico, entre otros. Durante el comienzo de la composición empezó siendo una única pieza de mayor duración que más tarde derivó en cinco pequeñas piezas debido a cambios compositivos bien marcados. El nombre “Tramas” hace referencia a que en cada una de ellas aparecen elementos que dialogan entre sí de diversas maneras generando diferentes texturas, o bien, “tramas”.

La pieza número uno está construida en base a dos elementos: el acorde tenido y el elemento rítmico punzante, a su vez prioriza el intervalo de cuarta aumentada y disminuida. Comienza con acordes en dinámicas altas que el intérprete debe sostener e ir apagando las cuerdas cuya nota no está ligada (Figura 14). En el medio cambia su textura abruptamente al aparecer el elemento rítmico de la corchea, la semicorchea y la fusa, primeramente mediante acordes y más tarde con pequeños giros melódicos. Sobre el final, se combinan los dos elementos en registros diferenciados: acordes en el registro grave y ritmos más rápidos en el agudo, terminando con el acorde tenido al igual que en el comienzo de la pieza pero esta vez dividido en dos registros por influencia del segundo elemento (Figura 15).

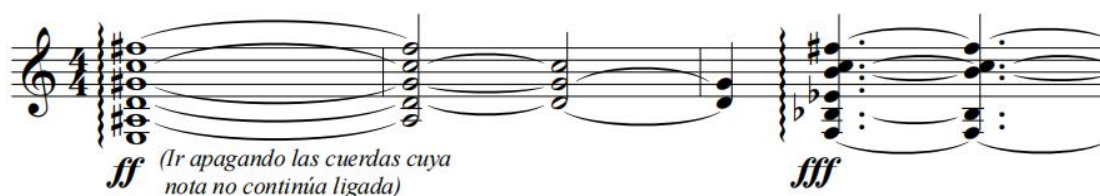


Figura 14. Fuente: partitura original, página 1.

¹⁴ S. Marianetti (comunicación personal 21 junio 2022)



Figura 15. Fuente: partitura original, página 1.

La segunda pieza está construida sobre giros melódicos con diversas acentuaciones aleatorias que quitan estabilidad, en su base aparecen cuerdas al aire, muchas de ellas con armónicos y/o acentuadas también (Figura 16). Ambas ideas dialogan y generan pequeñas influencias entre ellas asemejándose poco a poco. Aparece también el sforzato y el pizzicato Bartok, en el medio y en el final respectivamente, como evolución de los acentos del comienzo a fin de generar mayor tensión.



Figura 16. Fuente partitura original, página 2.

La pieza número tres se presenta con la nota mi al aire, la cuerda más aguda es repetida en diversas rítmicas y articulaciones a lo cual se superpone otra voz que se maneja con mayor libertad priorizando generar el intervalo de segunda (Figura 17). Esta idea va evolucionando, lo que en un comienzo aparecía bien junto en su registro y difícil de diferenciar, más tarde se separa haciéndose cada vez más notable. En la zona media la segunda voz ya mutó a un registro grave y comienza a ser ella la que genera la nota pedal ahora en diferentes registros, a su vez la que comenzó siendo pedal con la nota mi al aire ahora es la que genera giros melódicos y diversas interválicas (Figura 18). Todo esto por momentos es difícil de diferenciar y por otros

es bien notable, es un juego en el que se juntan y separan según el registro pareciendo por momentos un mismo elemento.

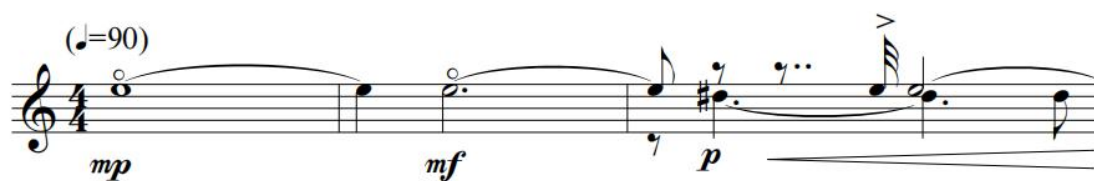


Figura 17. Fuente partitura original, página 3.



Figura 18. Fuente partitura original, página 3.

La cuarta pieza es quizás la más virtuosa ya que aparecen giros melódicos en fusas cada vez más largos. Retomo los armónicos pero esta vez en intervalos de séptima y novena (están indicadas las cuerdas correspondientes en números romanos). Aparecen también cuerdas al aire sobre las cuales apoyan los pasajes de fusas al igual que lo hacían con los intervallos armónicos del comienzo (Figura 19). Sobre el final los giros melódicos dialogan a dos voces en un registro medio y se van extinguiendo hasta ser una única fusa, la cual sirve de enlace para la última pieza que comienza sin interrupción.



Figura 19. Fuente partitura original, página 4.

La quinta pieza cierra con la idea primera de los acordes tenidos. Superpuestos a estos se suman los giros melódicos ahora con el elemento del arpeggio presentado explícitamente en el centro de la pieza (Figura 20). Finaliza con un acorde que queda

resonando hasta su extinción remitiendo de alguna manera al modo en que comenzó la obra (Figura 21).



Figura 20. Fuente partitura original, página 5.

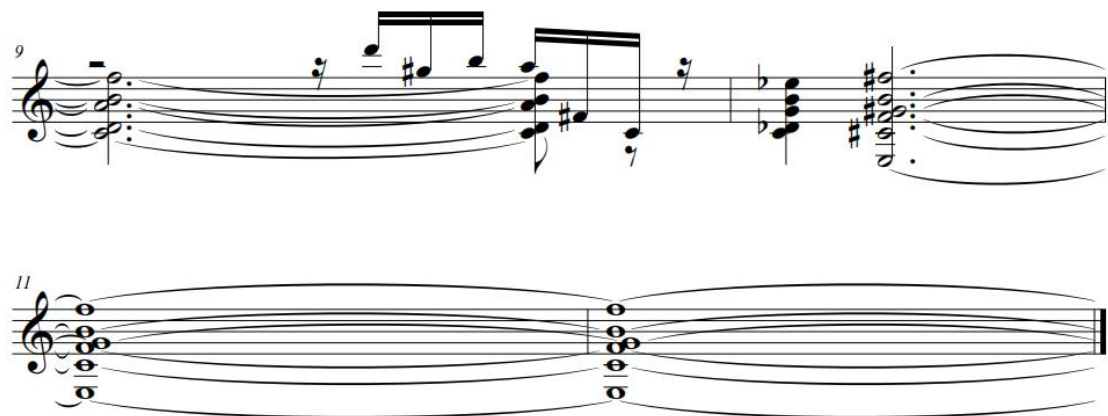


Figura 21. Fuente partitura original, página 5.

Para la revisión final la compositora solicitó la ayuda de la guitarrista Melisa Fiorentini, quien tocó la obra e hizo sugerencias sumamente enriquecedoras desde el profundo manejo que posee del lenguaje propio de su instrumento. Esta fue otra instancia de aprendizaje al igual que el intercambio durante la semana de la música contemporánea.

En cuanto a la interpretación, lo dinámico y articulatorio es muy importante ya que ayuda a comprender la intencionalidad de cada pasaje. La idea es que el guitarrista logre que las diversas piezas sean bien contrastantes entre sí, que encuentre un espíritu distinto para interpretar cada una de ellas guiándose por aquello a lo cual lo remita.

Para tres guitarras eléctricas, amplificador y mezcladora de 3 canales (mínimo)

La pieza fue creada específicamente para el cuarto año de la asignatura de composición. En este caso, el compositor mismo se encargó de llevar a cabo el proceso experimental, grabándose a sí mismo en lugar de recurrir a un intérprete. A partir de ahí, se exploró la idea de jugar con la materia sonora, procurando liberarla de los convencionalismos estéticos propios de la música tradicional o habitual. Este enfoque constituía uno de los principales pilares de trabajo en la asignatura, que abogaba por considerar el sonido como una entidad válida por sí sola para la composición musical. Bajo esta premisa, se sostenía que el sonido no requería de una altura específica o de un instrumento concreto para formar parte de una obra musical, sino que su valor residía en sí mismo. La exploración del timbre era fundamental en este proceso, con la idea central de crear un velo tímbrico alrededor del sonido de la guitarra. Por lo tanto, en un principio no se podía distinguir si se trataba de una guitarra distorsionada o de una composición electrónica. En un primer momento, la pieza presentaba una textura sonora más ruidosa, que más adelante revelaba su identidad como guitarra a través de la percepción de sus armónicos y la altura definida de su sonido (Figura 22).

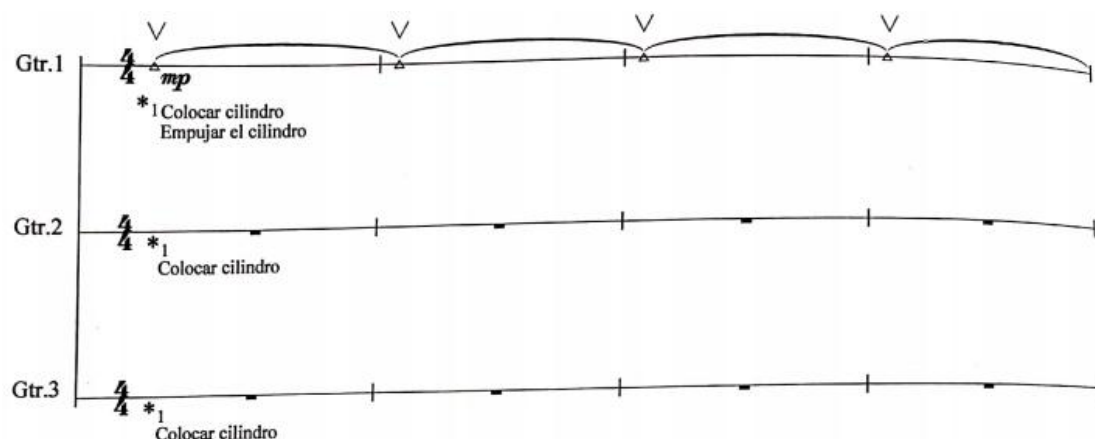


Figura 22. Fuente: partitura original, página 4.

¹⁵ G. Barea (comunicación personal, 2 agosto 2021)

Se emplean diversos accesorios para interpretar la pieza y las guitarras deben estar colocadas horizontalmente. También se juega un poco con la idea de que el instrumento se resignifica en la forma de tocarlo, desde la postura tradicional hasta el material sonoro. Por lo tanto, la técnica de tocar la guitarra de manera diferente va en esa dirección, en línea con la redefinición de los códigos sonoros hasta la forma de tocar, lo cual es muy característico de la música contemporánea. Se frota, se golpea, se rasca, es decir, cómo se produce el sonido. El slide sería una de las técnicas, se realizan golpes con el lápiz y otras acciones para buscar novedad en lo sonoro (Figura 23). En cuanto al tono, no tiene mucho sentido hablar de alturas aquí porque apenas hay alturas específicas excepto al final, es más bien un ruido si se quiere, son espectros no armónicos en su mayoría. Por lo tanto, en cuanto al lenguaje, sería como una obra de música electrónica sin ser música electrónica, algo así como música "electrónica en vivo", pero con el desafío de que no está procesada.

The image shows a musical score for three guitars, labeled Gtr. 1, Gtr. 2, and Gtr. 3. The score is divided into two systems. The first system includes staves for 'tr. 1', 'tr. 2', and 'tr. 3'. The second system includes staves for 'Gtr. 1', 'Gtr. 2', and 'Gtr. 3'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *mf*, and *pp*. Instructions in Spanish are written above the staves, such as 'Tomar lápiz preparándose para frotar', 'Tomar lápiz preparándose para golpear', 'Dejar lápiz', 'Tomar rectángulo metálico y ubicarlo sobre el traste 12', and 'Frotar con rectángulo metálico'. There are also asterisked notes like '*2 Frotando...' and '*3 Golpe con un lápiz'.

Figura 23. Fuente: partitura original, páginas 7 y 8.

*Zazen (2010)*¹⁶

Rodrigo Salomón

Obra para cuatro guitarras eléctricas

La obra consta de tres materiales diferentes, que representan los tres centros de conciencia que llevan a la iluminación. Son tres grupos de notas: Fa, La, Si, Re; representan el acorde de la mente. Sol b, Si b, Re b, Mi b; representan el corazón. Mi, Sol #, Do, Sol; representan el Hara o abdomen, entendido como el centro de energía vital y equilibrio corporal en diversas tradiciones filosóficas y espirituales.

El desarrollo de la obra se basa en dos aspectos centrales: las escalas resultantes de la superposición de los acordes antes mencionados y la evolución rítmica, de valores pequeños hacia valores más largos.

Las notas del acorde del Hara irán apareciendo de forma esporádica, y luego con mayor frecuencia, a medida que las notas de los dos primeros grupos (Mente y Corazón) empiezan a disminuir en cantidad de apariciones, debido a que va ganando fuerza el acorde del Hara.

Las escalas en posiciones cerradas empezarán en registros agudos; un poco mas abiertas en el registro medio; y totalmente abiertas en el registro grave.

Durante el desarrollo de la obra el aspecto rítmico irá en aumento hasta una zona cúspide, que será el clímax de la obra (Figura 24). Luego las figuras comenzarán a ser más amplias en duración hasta llegar a un estatismo total. También en este punto las alturas serán solo las del acorde del hara, para luego concluir en el unísono, que representará el estado de iluminación (Figura 25).

¹⁶ R. Salomón (comunicación personal 20 junio 2024)

38

E.Gtr. 1

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 2

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 3

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 4

f *ff* *Ps* *PD*

Figura 24. Fuente: partitura original, página 5.

57

E.Gtr. 1

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 2

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 3

f *ff* *Ps* *PD*

E.Gtr. 4

f *ff* *Ps* *PD*

Figura 25. Fuente: partitura original, página 7.

Capítulo 3. Catálogo

El modelo fue tomado del *Catálogo de obras de Roberto Julio De Vittorio* realizado por Magdalena De Vittorio (2011).

Nombre de la obra	<i>Agua que vive en el Aire</i>
Autor	Rodrigo Salomón
Tipo	
Año de composición	2016
Orgánico	4 contrabajos, 4 sopranos, percusión y guitarra eléctrica
Estreno	Sin estrenar
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Dodecaguitarrismo</i>
Autor	Francisco Rivera
Tipo	Dúo de guitarras
Año de composición	2019
Orgánico	2 guitarras
Estreno	Aula 1 Edificio Carreras Musicales FAD UNCuyo, Mendoza, 24 de octubre del 2019, guitarras: David Bajda y Julián Quiroga
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>El Sol en la sangre</i>
Autora	Daiana Calvo
Tipo	Música mixta
Año de composición	2019
Orgánico	Guitarra, electrónica, danza e iluminación
Estreno	Sin estrenar

Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Grises</i>
Autor	Mauro Echegaray
Tipo	
Año de composición	2019
Orgánico	10 guitarras
Estreno	Sin estrenar
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Opus B</i>
Autor	Marcelo Reinoso
Tipo	
Año de composición	2006
Orgánico	Guitarra y violoncello
Estreno	Sin estrenar
Grabación	No
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Rastros Oníricos</i>
Autor	Martín Gonzalez
Tipo	Música para instrumento solista
Año de composición	2018
Orgánico	Guitarra
Estreno	Sin estrenar
Grabación	No
Manuscrito	Sí

Publicación	Sin publicar
-------------	--------------

Nombre de la obra	<i>Solo XI</i>
Autor	Miguel Bellusci
Tipo	Música para instrumento solista
Año de composición	2018
Orgánico	Guitarra
Estreno	Microcine de la Municipalidad de Mendoza, 15 de diciembre del 2018, guitarra: Javier Bravo
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Tramas</i>
Autora	Sol Marianetti
Tipo	Música para instrumento solista
Año de composición	2019
Orgánico	Guitarra
Estreno	Aula 1 Edificio Carreras Musicales FAD UNCuyo, Mendoza, 5 de abril del 2024, guitarra: Marcelo Allende
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Nombre de la obra	<i>Tres</i>
Autor	Gabriel Barea
Tipo	Música electrónica
Año de composición	2009
Orgánico	3 guitarras eléctricas, amplificador y mezcladora de 3 canales
Estreno	Sin estrenar
Grabación	Sí
Manuscrito	Sí

Publicación	Sin publicar
-------------	--------------

Nombre de la obra	<i>Zazen</i>
Autor	Rodrigo Salomón
Tipo	Música electrónica
Año de composición	2010
Orgánico	4 guitarras eléctricas con puente flotante (Floyd Rose), pastilla sustainer, distorsión y pedal de volumen.
Estreno	Sin estrenar
Grabación	No
Manuscrito	Sí
Publicación	Sin publicar

Capítulo 4. Vínculo compositor - intérprete

En este capítulo se abordará el concepto de “colaboración interactiva”, previamente desarrollado en el Marco Teórico. Se describirá en detalle el proceso de aprendizaje experimentado con la obra *Tramas* de Sol Marianetti, fruto de una colaboración estrecha y enriquecedora con la compositora a través de la observación participante¹⁷. Exploraremos las profundidades de esta pieza, desentrañando las intenciones y técnicas que subyacen a su creación, y cómo estas influyeron y transformaron la percepción y el enfoque. También utilizaremos la entrevista directa para construir una breve historia de vida de la compositora y su contexto.

La compositora

Su arribo hacia la guitarra fue desde un ámbito de estética popular. Su papá, músico que se inclinó por los teclados, también tocaba guitarra desde ese lugar y fue quien le impartió sus primeras enseñanzas a los diez años. Comenzó aprendiendo y tocando rock progresivo compartiendo gustos con su padre. Luego tomó clases de guitarra con Mario Mátar, guitarrista de la banda de rock progresivo Zonda Projeckt. Cuando se planteó estudiar una carrera musical no se interesó tanto por la guitarra sino que eligió el piano. Siempre tuvo en su interior la sensación de que la carrera de composición era muy importante, pero por consejo de un profesor de la secundaria, quien le sugirió que comenzara estudiando primero piano y después composición, es que se inclinó por la Licenciatura en piano. Gracias a este consejo se enamoró del piano, pero una tendinitis crónica que sufrió después de seis años le impidió completar la carrera. En ese momento es cuando comenzó a estudiar composición y conoció la estética musical del siglo XX.

La obra

El proceso de composición de la obra *Tramas* coincidió con la Octava edición de la Semana de la Música Contemporánea, realizada del 10 al 15 de diciembre de 2018 en el Edificio de Carreras Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo. Esta

¹⁷ S. Marianetti (comunicación personal, 10 agosto 2022)

edición estuvo dedicada a la música para guitarra, reuniendo a compositores e instrumentistas con el propósito de presentar a los músicos el repertorio más actual de este instrumento, así como las herramientas analíticas y técnicas necesarias para su interpretación. Asimismo, se brindó a jóvenes compositores la oportunidad de trabajar estrechamente con los instrumentistas para perfeccionar la ejecución de sus obras. Aprovechando esa ocasión es que Sol comenzó a escribir partiendo de las posibilidades de la guitarra, a diferencia de tomar desde un lugar teórico una idea compositiva y forzar al instrumento a que responda a esa idea musical. Otra forma que se usa para componer es desde una idea musical, utilizar de la guitarra lo que sirva para esa idea y combinarla con otro u otros instrumentos por ejemplo. Pensando desde los sonidos de las cuerdas al aire, desde las articulaciones, desde el timbre y desde la resonancia que es capaz de dar o no el instrumento, es que se fue gestando la obra. La afinación de 4tas justas, propia de la guitarra, fue una de las cosas con las que tuvo que lidiar la compositora para utilizar cuerdas al aire y buscar que los intervalos sean de mayor disonancia.

Tramas surgió siendo una sola pieza pero como habían muchas ideas contrastantes, el profesor Bellusci le dio a Sol la idea de hacer piezas breves y separadas. En el proceso de segmentación, no se priorizó ningún parámetro compositivo en particular para diferenciarlas, más bien, cada pieza prioriza distintos parámetros. En algunas tenemos algo textural, en otra una nota permanente, lo acentual y rítmico también se puede percibir en la segunda pieza. La obra comienza y termina con el acorde tenido para darle unidad, pero no es lo único. La intención es que cada pieza genere algo al intérprete y por supuesto a quien escucha.

Colaboración

Al reflexionar sobre la complejidad de la obra, Sol señaló que más que compleja es diferente. Destacó, que uno como intérprete está acostumbrado a otras estéticas y esto nos saca de la zona de confort. Se trata de un modo distinto de explorar nuevas formas de expresión. La música tonal, con varios siglos de historia implica que los intérpretes estén acostumbrados a ese lenguaje. Enfrentarse a parámetros de la música, como por ejemplo lo rítmico, lo textural, lo tímbrico, obliga a expresarse desde otro lugar. Ese mismo es también el desafío para el compositor, aspecto que se trabaja

durante la carrera. Ya se sabe como es el modo de expresarse dentro de lo tonal, el desafío es buscar que otras posibilidades hay para superar las convenciones establecidas y descubrir nuevos caminos para la creación musical.

Además de partir desde las posibilidades propias de la guitarra, para facilitar la interpretación, Sol hizo revisar su obra por la guitarrista Meliza Fiorentín, quien le sugirió y agregó algunas digitaciones y acentuaciones.

El proceso de aprendizaje de la obra se vio facilitado por las libertades rítmicas y de tempo que la compositora otorgó en ciertos pasajes. Estas flexibilidades contribuyeron a que pudiera internalizar la pieza más rápidamente, tanto a nivel técnico como de memoria. A la compositora le parecía importante que tuviera cierta libertad interpretativa y no tantas ataduras, a pesar de que se considera bastante detallista en la escritura, estaba interesada mucho más en los aspectos gestuales que en las estrictas indicaciones técnicas.

La obra fue estrenada el viernes 5 de abril de 2024, durante mi examen final de instrumento, realizado en el Aula 1 de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo¹⁸.

Edición Crítica

En este punto, nos permitimos interpretar y ajustar el texto musical de algunas de las piezas breves que componen la obra *Tramas*. De esta forma, tomamos algunas decisiones interpretativas asumiendo una autoría compartida junto con Marianetti.

En la primera pieza, *Trama I*, se otorga una intención diferenciada a los acordes que se prolongan a lo largo de los compases. El primer acorde se interpreta de manera arpegiada, el segundo con rasgueo y el tercero como plaqué. Esta dinámica particular se repite en los acordes subsecuentes hasta llegar al último acorde, ejecutado en fortísimo.

¹⁸ Video: <https://www.youtube.com/watch?v=G9GV93B81YQ>

Al trabajar con la segunda pieza, realizamos algunos ajustes en la notación y la articulación en el penúltimo compás.

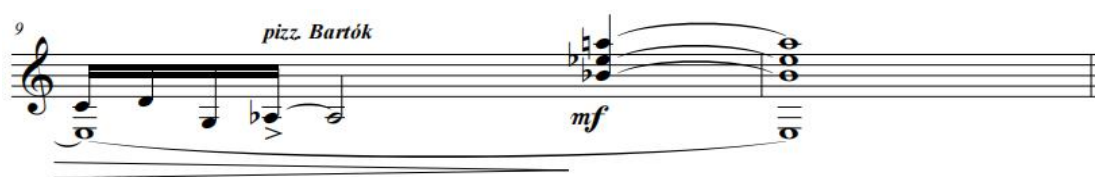


Figura 1. Compases 9 y 10 de *Trama II*, muestra la superposición de las notas mi y la bemol en la sexta cuerda. Fuente: partitura original, página 2.

Como se puede observar, la nota mi que se prolonga hasta el siguiente compás, debe ser interrumpida al tocar el la bemol, ya que ambas notas se articulan en la sexta cuerda. Debido a esto, es que no hay manera posible para que el mi se prolongue. La solución encontrada fue modificar la duración de la nota mi, cambiándola de redonda a corchea, y prolongar la nota la bemol como bajo hasta el siguiente compás (Figura 2).

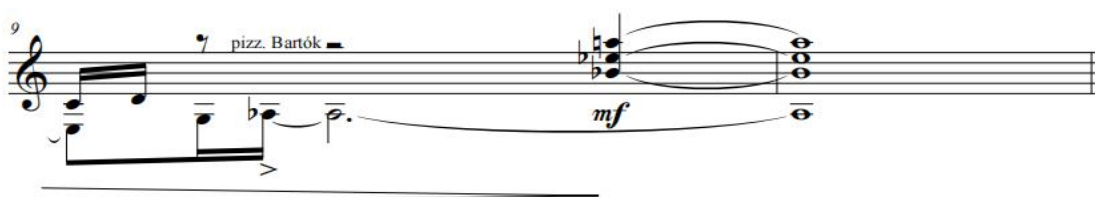


Figura 2. Ajuste propuesto para resolver la superposición en la sexta cuerda en *Trama II*. Fuente: partitura editada, compás 9 y 10.

En *Trama III*, se desarrolla un juego tímbrico variado. Este enfoque se aplica cada vez que aparece la nota mi, que predomina a lo largo de casi toda la pieza, excepto en los últimos compases. Algunos se realizan en la boca del instrumento, otros sul ponticello y otros sul tasto.

En *Trama IV*, no se realizaron ajustes en la partitura. El trabajo se centró exclusivamente en la digitación para facilitar una interpretación precisa, dado que es la pieza más virtuosa de la obra, destacándose por sus giros melódicos en fusas.

En la quinta y última pieza, se agregó un vibrato en la última semicorchea del compás 9. Además se incorporó un calderón que extiende la duración del primer tiempo del compás 10. Al acorde que se articula en ese primer tiempo del compás 10 se le añadió una indicación de arpegiado, al igual que al segundo acorde de ese compás (Figura 4).

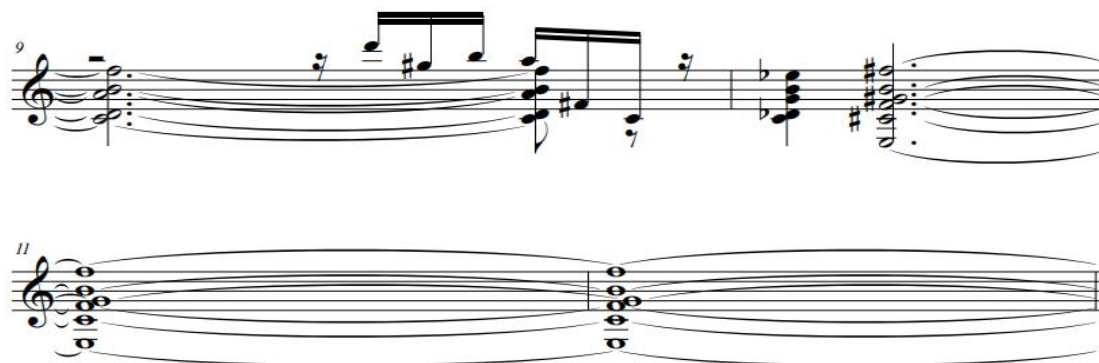


Figura 3. Compases 9, 10, 11 y 12 de *Trama V*, se observa la ausencia de las modificaciones en la articulación y duración de los acordes. Fuente: partitura original, página 5.



Figura 4. Modificaciones propuestas para *Trama V*. Se introduce un vibrato en la última semicorchea del compás 9, un calderón en el compás 10 y arpegiados en los acordes. Fuente: partitura editada, compases 9, 10, 11 y 12.

La colaboración activa con Marianetti, junto con la revisión de la obra que realizó Melisa Fiorentini, enriquecieron la partitura. Este proceso colaborativo podría compararse a la interacción entre editor y compositor en el método de Grier, donde la partitura se ajusta para mejorar su legibilidad e interpretación, resaltando la creatividad conjunta entre compositor e intérprete.

Consideraciones finales

Durante el transcurso de la investigación, hemos tenido la oportunidad de encontrarnos con reflexiones profundamente significativas. Al comienzo de este viaje, nos planteamos la idea de aprender y ejecutar una obra para guitarra sola, creada por una de nuestras compositoras. Este desafío nos llevó a sumergirnos en un lenguaje musical hasta ese entonces desconocido. A pesar de contar con un conocimiento teórico de dichos lenguajes, adquirido a través de un estudio con enfoque historicista, enfrentarnos a los lenguajes no tonales, característicos de la cátedra de composición, representó un reto considerable.

La experiencia de realizar entrevistas se convirtió en un aspecto tremendamente enriquecedor para la investigación, principalmente debido al contacto directo con los compositores. Este intercambio permitió simplificar en gran medida la comprensión y apropiación de las obras. La posibilidad de dialogar, preguntar y repreguntar, ofreció una perspectiva inigualable que facilitó enormemente el proceso de aprendizaje. Esta travesía académica nos permitió no solo adentrarnos en nuevas dimensiones del lenguaje musical, sino también valorar la importancia del intercambio humano en el proceso de comprensión artística.

Es importante destacar que la tarea de componer obras académicas para guitarra en el ámbito local ha sido, hasta ahora, una actividad poco explorada. Sin embargo, la creación de la carrera de Composición abre un panorama prometedor y ofrece un terreno fértil para la experimentación y el desarrollo. En este contexto, el desafío principal es fomentar la producción de un repertorio propio, impulsado por una institución que apoya y promueve la creación y difusión de obras que contribuyen a definir una identidad artística. Este esfuerzo, además, busca promover el crecimiento de un instrumento que se ha visto un poco relegado en esta materia. De este modo, se presenta un escenario esperanzador, acompañado de una invitación a seguir trabajando en este apasionante camino lleno de posibilidades por explorar.

La investigación ha permitido identificar y catalogar un conjunto de obras que enriquecen el repertorio contemporáneo para guitarra, contribuyendo al desarrollo de

la música académica argentina y latinoamericana. Las obras recopiladas muestran una gran diversidad de estilos, que van desde el atonalismo hasta técnicas experimentales como las técnicas extendidas y la exploración tímbrica. Este catálogo no solo preserva la creación artística local, sino que también pone en valor la producción contemporánea de compositores vinculados a la Facultad de Artes y Diseño.

Uno de los puntos más significativos de la investigación es la importancia de la colaboración estrecha entre los compositores y los intérpretes. Esta relación ha sido crucial para superar las dificultades técnicas que plantean las composiciones atonales y experimentales, especialmente en la guitarra, un instrumento con desafíos únicos. A través de esta colaboración, se ha podido:

- Ajustar y perfeccionar las ideas musicales.
- Explorar nuevas sonoridades y técnicas extendidas.
- Innovar en la escritura para guitarra, creando obras que son técnicamente exigentes pero viables desde el punto de vista del intérprete.
- La música atonal contemporánea muchas veces deja espacio para la improvisación o la indeterminación en ciertos aspectos de la obra. En estos casos, el intérprete tiene mayor libertad para decidir cómo ejecutar ciertos pasajes, y la colaboración con el compositor permite acordar el nivel de libertad creativa.

La creación del catálogo de obras para guitarra evidencia el papel central que ha jugado la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo en el desarrollo de la música contemporánea para este instrumento. Desde la creación de la Licenciatura en Composición Musical en 2004, se ha generado un espacio fértil para la exploración de nuevos lenguajes musicales, integrando a compositores locales en una tradición de creación contemporánea que dialoga tanto con lo regional como con las corrientes internacionales.

Las obras incluidas en el catálogo demuestran un enfoque innovador en la utilización de la guitarra. Se han explorado desde técnicas tradicionales hasta la incorporación de afinaciones alternativas, utilización de procesos seriales, y técnicas percutivas y electrónicas. Este enfoque ha permitido la creación de obras únicas que destacan por:

- El uso de microtonalismo y texturas sonoras complejas, como se observa en obras como *Grises* de Mauro Echegaray.
- La integración de recursos electrónicos y el uso de guitarras eléctricas en obras como *Agua que vive en el Aire* de Rodrigo Salomón.

Esta investigación pone de manifiesto cómo la música contemporánea para guitarra es un punto de encuentro entre lo académico y lo experimental. Los compositores que participan en este catálogo han sabido integrar elementos teóricos (dodecafonismo, atonalismo) con un enfoque práctico y experimental, rompiendo barreras entre la tradición académica y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Esto abre nuevas posibilidades para futuros intérpretes y compositores, quienes pueden ver en este trabajo una fuente de inspiración y un recurso para continuar explorando los límites de la creación musical.

Las composiciones catalogadas no solo tienen valor desde una perspectiva técnica o académica, sino que también contribuyen a la construcción de una identidad musical latinoamericana contemporánea. Al incluir a compositores locales y permitir la interacción entre las tradiciones musicales latinoamericanas y las técnicas compositivas contemporáneas, estas obras reflejan un diálogo cultural entre lo local y lo global. Este proceso ayuda a fortalecer la presencia de la música mendocina y del país en el panorama internacional.

Finalmente, este trabajo abre la puerta a futuras investigaciones. Las conclusiones obtenidas dejan claro que este catálogo es un primer paso para:

- Profundizar en el análisis técnico y musicológico de estas obras.
- Fomentar su difusión a través de grabaciones, conciertos y eventos académicos que promuevan la interpretación de estas piezas.
- Comparación con la producción guitarrística en otras instituciones.
- Explorar la posibilidad de incluir en futuras investigaciones una mayor variedad de compositores e intérpretes, ampliando el repertorio y la comprensión de la música contemporánea para guitarra en un contexto más amplio.
- Desarrollo de nuevas composiciones inspiradas en los hallazgos del estudio.

Este trabajo ha logrado rescatar y catalogar un conjunto de obras significativas que reflejan la riqueza creativa de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo y el papel de la guitarra en la música contemporánea. Al hacerlo, esta investigación no solo ofrece una herramienta útil para los intérpretes, sino que también contribuye a la preservación y difusión del patrimonio musical contemporáneo de Mendoza y de Argentina.

Bibliografía

- Arias, O. (s.f.). *Catálogo [2000-2014] de obras para guitarra de compositores argentinos contemporáneos* (Tesis de grado no publicada). Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. Recuperado de <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/cat%C3%A1logo-de-obras-para-guitarra-por-compositores-argentinos-contempor%C3%A1neos>
- Bajda, D. (2020). *Panorama general de la guitarra clásica en Mendoza durante el siglo XX* (Trabajo monográfico no publicado). Universidad Nacional de Cuyo.
- Drago, J. (2019). *Eduardo Grau y su lenguaje guitarrístico* (Trabajo de fin de grado no publicado). Universidad Nacional de Cuyo.
- Fluixá, E. (1960). *Un siglo de música en Mendoza: Apuntes para un boceto histórico*. Mendoza: Asociación Filarmónica de Mendoza.
- Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. (2010). *Ordenanza sobre los planes de estudio de la Licenciatura en Composición Musical*. UNCuyo. <https://fad.uncuyo.edu.ar/upload/de6a055d8f82b24c68b810414348cd48.pdf>
- Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. (2014). *Ordenanza sobre los planes de estudio de la Licenciatura en Composición Musical*. UNCuyo. <https://fad.uncuyo.edu.ar/upload/63fc1ffadb6b752d47213084dd49c7ee.pdf>
- García, M. I. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza: De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música: Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Laiseca, M. (2011). *Tito Francia y la guitarra: un acercamiento hacia su estilo compositivo* (Trabajo de fin de grado no publicado). Universidad Nacional de Cuyo.

- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Olivencia de Lacourt, A. M. (1993). *La creación musical en Mendoza (1940-1990)*. Mendoza: Ediciones Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.
- Otero, H. (1979). *Música y músicos de Mendoza: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Persio, S. & Dabul, E. (2004). En búsqueda de nuestras raíces musicales: El proyecto “Raíces” y su vinculación con la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. *Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño*, n° 4, 48–54.
- Royo Abenia, A. (2006). El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. *Leeme: Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, n° 17. doi:10.7203/LEEME.17.9759
- Sacchi de Ceriotto, M. A. (2014). *La música, incansable viajera: Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza.
- Troyano, J. (2008). *Tito Francia: arreglos de tango para guitarra* (Trabajo de fin de grado no publicado). Universidad Nacional de Cuyo.
- Vicente, M. (2009). *La creación musical en la Mendoza contemporánea* (Trabajo de fin de grado no publicado). Universidad Nacional de Cuyo.

Referencias en formato PDF

- Barea, G. (2009). *Tres* [PDF]. Mendoza.
- Bellusci, M. (2018). *Solo XI* [PDF]. Mendoza.
- Bellusci, M. (2018). *Solo XI, Sur-Norte-Sur, para guitarra* [Manuscrito no publicado, PDF]. Facultad de Música, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Calvo, D. (2008). *El sol en la sangre* [PDF]. Mendoza.

- Echegaray, M. (2019). *Grisés* [PDF]. Mendoza.
- González, M. (2018). *Rastros Oníricos* [PDF]. Mendoza.
- Marianetti, S. (2019). *Tramas* [PDF]. Mendoza.
- Reinoso, M. (2006). *Opus B* [PDF]. Mendoza.
- Rivera, F. (2019). *Dodecaguitarrismo* [PDF]. Mendoza.
- Salomón, R. (2010). *Zazen* [PDF]. Mendoza.
- Salomón, R. (2016). *Agua que vive en el Aire* [PDF]. Mendoza.

Referencias de videos

- Allende, M. (2024, octubre 21). “*Tramas*” de Sol Marianetti. Guitarra: Marcelo Allende [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=G9GV93B81YQ>
- Bellusci, M. (2018, diciembre 18). *Solo XI, Sur-Norte-Sur, para guitarra* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5pII9I8AGBQ>
- Calvo, D. (2024, junio 7). *El sol en la sangre (2008), Maqueta sonora* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6iAr60J2RjU>
- Rivera, F. (2020, mayo 26). *Dodecaguitarrismo* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oobIM7C7hJM>

Trama II

Sol Marianetti

(♩ = 100)

mp

3

p

5

mf

f

7

ff

9

pizz. Bartók

mf

(Versión original).

Trama II

Sol Marianetti
Editada por Marcelo Allende

Guitar

mp

3 p

5 mf f

7 ff fff

9 pizz. Barikók mf

Trama V

Sol Marianetti

(♩=110)

f

ff

fff

(Versión original).

Trama V

Sol Marianetti

Editado por Marcelo Allende

Guitar

3

5

7

9

11

f

mf

mf

mf

mf

mf