

**Adaptación para dúo de guitarras  
"Sonatina boyacense" (C.G-V 53)  
de A. M. Valencia\***

*Adaptation for guitar duo "Sonatina  
boyacense" (C.G-V 53) by A. M.  
Valencia*

**Gustavo Adolfo Niño Castro**

\* Antonio María Valencia: Reconocido músico nacido en Santiago de Cali (Valle del Cauca), 10 de noviembre de 1902 - 22 de julio de 1952.

## Resumen

Por lo general, la mayoría de las ediciones musicales solo presentan la publicación de la partitura de la obra finalizada; cuando el intérprete enfrenta la acción de su montaje y si no cuenta con la suficiente información que lo contextualice sobre el estilo compositivo y de su autor, da pie a probables desaciertos interpretativos. Este texto conjuga la mayoría de estos aspectos, con el fin de lograr una interpretación más cercana a lo escrito, a través del desglose del contenido musical.

**Palabras Clave:** *adaptación instrumental, Sonatina boyacense, dúo de guitarras, partituras.*

## Abstract

In general, most musical editions only present the publication of the score of the finished work; when the performer faces the action of its assembly and if he or she does not have enough information that contextualizes it about the compositional style and its author, it gives rise to probable interpretative mistakes. This text combines most of these aspects, in order to achieve a closer interpretation to what has been written, through the breakdown of the musical content.

**Keywords:** *instrumental adaptation, Sonatina boyacense, guitar duo, scores.*

## Aspectos contextuales

**E**n Colombia, a finales del siglo XIX y comienzos del XX se fundaron instituciones especializadas en la enseñanza musical como el Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Santa Fe de Bogotá (1882), Bellas Artes en Cartagena (1889), el Conservatorio del Tolima en Ibagué (1906) y el Conservatorio Antonio María Valencia en Santiago de Cali (1932), todas enmarcadas en el modelo *conservatorio*, surgido en Europa a mediados del siglo XVIII.

Holguín (2017) cuenta al respecto:

La creación de los conservatorios de música en Europa durante los siglos XVIII y XIX generó un modelo de enseñanza profesional que también se trasladó a Latinoamérica junto con los textos y su idiosincrasia. A fines del siglo XIX y XX se crean los primeros conservatorios, los cuales hacen parte de una nueva migración, que en este caso es de latinoamericanos que estudian en dichos centros europeos y gestan la creación de la institución musical al regreso a sus países de origen. El

objetivo de los conservatorios es tomar el mismo currículo del Conservatorio de París e implementarlo fielmente para formalizar la instrucción musical y de nuevo establecer la jerarquía de los siglos anteriores.

Para estos músicos, al igual que en siglos anteriores, la idea de música se relaciona con el dominio de la notación musical, la partitura y, por lo tanto, la predominancia del método como factor esencial en el aprendizaje. Lo anterior denota un significado que se le atribuye a la música y está relacionado con la partitura y, por ende, las habilidades musicales se miden en relación con este; la transcripción y la lectura serán entonces indispensables para desarrollar las altísimas habilidades interpretativas que deberá poseer el intérprete. El intérprete es quien domina el lenguaje musical desde la lectura de la partitura, generando otra clasificación en los músicos: los letrados (“evolucionados”) y los iletrados (“primitivos”). Este modelo generó que el lenguaje musical escrito fuese indispensable para hacer música y para crearla, con el propósito de incrementar su complejidad en este sistema de enseñanza-aprendizaje (Musumeci, 2000). El desarrollo de las habilidades auditivas

estuvo sujeto a una idea de oído musical que se sustentaba en métodos creados para este propósito, que no tenían mayor relación con el hecho musical en tanto acto social. El desarrollo del oído se apoyó en postulados que se organizaron según la cantidad de elementos teóricos como sinónimo de desarrollo de habilidades complejas (pp.10-11).

Al hacer una mirada global de la enseñanza formal de la guitarra, clásica o solista, a nivel de pregrado en estas instituciones y otras de igual importancia en todo el país, desde la década de los noventa hasta la fecha de elaboración de este documento, se puede apreciar un aumento notable, que se puede constatar por el alto número de inscritos.

La mayoría de sus programas de estudios están fundamentados en la ejecución e interpretación de métodos y repertorios consolidados entre los siglos XVI y XIX, elaborados en su gran mayoría por compositores, intérpretes y profesores europeos. Esto se evidencia en los repertorios que los guitarristas presentan en sus conciertos de grado y en los eventos nacionales relacionados con el instrumento (concursos, festivales, encuentros, seminarios, etc.). Es indudable que la práctica de estos materiales es base fundamental en el desarrollo técnico

instrumental y del entendimiento de su evolución a través de la historia; pero dichos programas académicos, en su gran mayoría, carecen de la implementación de métodos y obras de compositores nacionales, lo cual muestra una lastimosa desconexión y desacople con el conocimiento y la práctica del repertorio que se ha producido y produce en Colombia (hablando incluso de la música en general). Esto puede ser el reflejo del desconocimiento de la existencia de este tipo de documentos o de que las mismas instituciones no se preocupen por la incentivación y apoyo a estos desarrollos imprescindibles para esta deficiencia, por lo que resulta indispensable hacer una reflexión periódica sobre el por qué, para qué y el cómo se plantean y se realizan los múltiples procedimientos pedagógicos en la formación musical en el país.

## Breve recuento histórico

Al hacer una retrospectiva sobre la música escrita original para la guitarra en Colombia antes de la primera mitad del siglo XX el resultado resulta desolador. En el periodo Neo-granadino<sup>1</sup> se conocen unas cuantas piezas

---

1. Periodo histórico comprendido entre los años 1819 y 1831.

musicales escritas en aires netamente europeos como valeses, contradanzas, polacas, entre otros, de compositores como Francisco Londoño<sup>2</sup> y Santos Quijano<sup>3</sup>, así como una colección de pequeñas obras recopiladas en un cuadernillo con el nombre de Música de guitarra de mi S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Carmen Cayzedo<sup>4</sup>.

En Europa, en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, el piano se constituyó como el instrumento musical que suplía y cumplía con las necesidades sociales de la época; este fenómeno,

a nivel histórico, no exceptuó a Colombia. La guitarra, después de gozar una «Época de Oro» a finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, aunque interpretada por excelentes guitarristas y compositores de gran parte de Europa fue considerada, especialmente de Italia, como un instrumento de acompañamiento popular, netamente, y no como un instrumento de concierto.

Esta consideración es quizá uno de los factores más relevantes que pudo haber determinado que su enseñanza formal (profesionalización)

no haya sido tomada en cuenta en los programas académicos que ofrecían las instituciones recién formadas en Colombia. Santos Cifuentes (2012) así lo reseña:

(...) como lo fue la Academia Nacional de Música, fundada en Bogotá en 1882 por Jorge Wilson Price<sup>5</sup>, que debido a la consecución de la Guerra de los Mil Días (1889-1902) fueran suspendidas sus actividades académicas retornando a mediados del año 1905; esta misma academia se consolidaba como el futuro Conservatorio Nacional de Música en el año 1910<sup>6</sup>.

---

2. Francisco Londoño: Contradanza en Mi mayor y Valse en Mi mayor para guitarra. Recopilación hecha por Ellie Anne Duque.

3. Santos Quijano (c.1807 – c.1892): Contradanza N°1 en La mayor, Contradanza N°2 en La mayor y Polca en Sol mayor para guitarra. Recopilación hecha por Ellie Anne Duque.

4. Doña María del Carmen Cayzedo y Jurado (Santa Fe de Bogotá, 28 de diciembre de 1818 – 9 de septiembre de 1874).

---

5. Price Castello, Jorge Wilson. Bogotá (Colombia), 20 de mayo de 1853 – 1953.

6. Cifuentes, S. (1893). Sinfonía Albores Musicales (trozo sinfónico). Edición, estudio introductorio y nota crítica por Egberto Bermúdez. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de investigaciones estéticas. Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012.

En la primera mitad del siglo XX son reconocibles las obras «Variaciones para guitarra op.5», de Santos Cifuentes<sup>7</sup> y la «Pequeña suite» para guitarra op.80 N°1, de Guillermo Uribe Holguín. Solo después de la primera mitad del siglo XX, se reconocen los nombres de Gentil Montaña<sup>8</sup>, Clemente Díaz<sup>9</sup> y Silvio Martínez<sup>10</sup>, quienes, además de cumplir con el papel de intérpretes adoptaron con igual importancia la labor compositiva, supliendo la carencia en Colombia de un repertorio escrito originalmente para la guitarra.

Desde el siglo XVI y hasta la primera mitad del XX se hace necesario implementar dicho repertorio, a través de la adaptación de obras escritas, para otros formatos instrumentales, de compositores de diferentes partes del país. Esto terminaría enriqueciendo, en cierto modo, el repertorio general para la guitarra de compositores colombianos, además de ilustrar la música de diferentes épocas y estilos musicales.

Después de la década de los 80 ha crecido el interés de compositores y guitarristas nacionales por generar obras originales para el instrumento basadas por lo general en aires tradicionales de diferentes regiones del país.

Entre ellos –y solo por ejemplarizar unos cuantos– se encuentran: el maestro Samuel Bedoya Sánchez<sup>11</sup>, con la obra *Tientos de la tierra llana*<sup>12</sup>, en la que toma diferentes aires de la región de la Orinoquía; el maestro Bernardo Cardona Marín<sup>13</sup> con la *Monografía y creación artística Estudios característicos, Estudios para guitarra sobre músicas colombianas*<sup>14</sup>, trabajo en el que desarrolla obras con carácter pedagógico para el conocimiento y reconocimientos de diferentes aires tradicionales del país. Para citar otro campo instrumental, se encuentra el maestro Jesús Alberto Rey con la

---

7. Santos Cifuentes. Bogotá (Colombia), 1870 Buenos Aires (Argentina), 1932.

8. Montaña, Julio Gentil Albarracín. Ibagué (Colombia), 24 de noviembre de 1942 – Santa Fe de Bogotá (Colombia), 27 de agosto de 2011

9. Díaz Sánchez, Clemente Arnoldo. Santiago de Cali (Colombia), 5 de agosto de 1938.

10 . Martínez Rengifo, Silvio. Palmira (Colombia), 11 de Julio de 1946.

---

11. Bedoya, Samuel. San Antonio de Prado (Colombia), 6 de marzo de 1947 – 1994.

12. Recuperado de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/partituras/tientos-de-tierra-llana-de-samuel-bedoya-reinaldo-monroy-camargo-academia-luis-a-calvo-universidad-d.html>

13. Cardona Marín, Bernardo. Medellín (Colombia), noviembre de 1965.

14. Recuperado de: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/Estudios-Characterísticos-Para-Guitarra-Monografía.pdf>

obra escrita para el piano titulada *De negros y blancos en blancas y negras*<sup>15</sup>, obra con el que obtuvo la beca de creación COLCULTURA en el año 1996.

## Aspectos generales de la obra

De acuerdo a la biografía, catalogación, edición y publicación de la obra del maestro Antonio María Valencia que presenta el compositor y pedagogo colombo-chileno Mario Gómez-Vignes<sup>16</sup> en *Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol. I-II*<sup>17</sup>, la «Sonatina boyacense» fue compuesta en Santiago de Cali a comienzos de 1935, siendo dedicada y estrenada por el pianista español Joaquín Fuster Guirao<sup>18</sup>, quien estuvo radicado un tiempo en la ciudad, convirtiéndose en fiel divulgador de la obra para piano del compositor. Su estreno se realizó en Santiago de Cali, en un

concierto en homenaje al maestro Valencia el día 13 de abril del mismo año, junto a la ejecución por parte del mismo intérprete, de otras obras para piano como el bambuco «Del tiempo del ruido» C.G-V42, «Aube estivale» C.G-V39, «Ritmos y cantos suramericanos» N°8 C.G-V36, y la «Chirimía y bambuco sotareño» C.G-V43<sup>19</sup>.

En cuanto a la concepción de la obra, con una corta exégesis, el maestro Gómez-Vignes (1991) relata:

Gracias a la amistad que unió a Valencia con Claudio Arrau<sup>20</sup>, va a nacer la idea de componer esta nueva pieza dedicada al piano, instrumento para el cual no componía desde 1930.

En efecto, en los primeros meses de 1935, hace su aparición en Cali el célebre pianista chileno. Viene de Caracas, a donde ha estrenado el año anterior una obra que le ha sido dedicada por su autor, el compositor Juan Bautista Plaza<sup>21</sup>, titulada «Sonatina venezolana».

15. Rey Mariño, Jesús Alberto. De negros y blancos en blancas y negras: 50 piezas breves para piano. UNAB, 2013.

16. Gómez-Vignes, Mario Eugenio Marcial. Santiago de Chile (Chile), 1934.

17. Gómez-Vignes, M. (1991). Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol. II. Cali, Colombia. Corporación para la Cultura.

18. Fuster Guirao, Joaquín. Rojasles (España), 3 de septiembre de 1894 – Chicago (Estados Unidos), 31 de marzo de 1953.

19. Gómez-Vignes (1991), p.330.

20. Arrau León, Claudio. Chillán (Chile), 7 de febrero de 1903 – Mürzzuschlag (Austria), 9 de junio de 1991.

21. Plaza Alfonso, Juan Bautista. Caracas (Venezuela), 19 de junio de 1898 – 1 de enero 1965.

Sin lugar a dudas Arrau mostró a Valencia la partitura de esta composición de su colega caraqueño; porque la elección del compás (3/8), el tempo: 'Allegro vivo' en Plaza, 'Vivo y entusiasta' en Valencia, la articulación, el tipo de ritmos binario contra ternario y aún la misma forma (plan binario simple, como en las Sonatas de Scarlatti<sup>22</sup> o de Soler<sup>23</sup>) con ritornellos limitando las dos grandes secciones: Sol-Sol/Sol-Do, en Plaza y Re-Fa sostenido/Fa sostenido-Re, en Valencia, con sus habituales codettas cerrando las secciones, dan a entender claramente que la idea inspiradora de la «Sonatina boyacense», arranca de la «Sonatina venezolana», de Juan B. Plaza.

Estos rasgos de identidad mucho más que casuales, en nada demeritan la obra de Valencia. Es una composición bien construida, ágil, pianística, aunque no del todo convincente como sonoridad y color pianístico. Recupera Valencia con esta creación ese ascetismo un tanto

desnudo que ya dijimos campea en este nuevo periodo creador que había sido temporalmente abandonado en aras de un estilo coral tendiente a un tonalismo demasiado evidente y claudicante (p.330).

Motivado por la visita a la ciudad de Santiago de Cali del afamado cuarteto español de laúdes<sup>24</sup>, el «Cuarteto Aguilar»<sup>25</sup>, que ofreció un concierto en el Teatro municipal el día 1 de julio del mismo año, el maestro Valencia realizó, para esa ocasión, una adaptación de la obra para este formato instrumental<sup>26</sup>(solo la sección de la exposición, por lo cual es posible que no se haya ejecutado) para este formato instrumental <sup>27</sup>.

22. Scarlatti, Giuseppe Domenico. Nápoles (Reino de Nápoles), 26 de octubre de 1685 – Madrid (Reino de España), 23 de julio de 1757.

23. Soler y Ramos, Antonio Francisco Javier José, «Padre Antonio Soler», bautizado en Olot (España) el 3 de diciembre de 1729 – San Lorenzo de El Escorial (España), 20 de diciembre de 1783.

24. En España el laúd es conocido como Bandurria o nuevo laúd. Instrumento que llegó a América en la época de la colonia (siglos XVI-XVIII), y que fue adaptado en Cuba como Laúd cubano y en Colombia como Bandola.

25. Cuarteto de laúdes (o bandurrias) español, conformado en 1923 por los hermanos Ezequiel Aguilar (laudín), Paco Aguilar (laudete), Elisa Aguilar (laúd) y Pepe Aguilar (laudón). Su fama mundial llevó a que reconocidos compositores españoles como Joaquín Turina Pérez (Sevilla, 9 de diciembre de 1882 – Madrid, 14 de enero de 1949), escribiera su reconocida obra La oración del torero para este formato instrumental. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto\\_Aguilar](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_Aguilar)

26. Gómez-Vignes, 1991, p.331.

27. Ibídem.

## Aspectos teóricos (contenido) generales

Para la adaptación para dúo de guitarras se tomaron como referencia la partitura para piano y la adaptación para cuarteto de laúdes realizada por el mismo autor, publicadas en el libro *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, Vol. II<sup>28</sup>, recopilación biográfica y catalogación de la obra, realizada por el compositor y pedagogo chileno Mario Gómez-Vignes.

El contenido musical de la «Sonatina boyacense» se desarrolla a través de la variación (modificación), derivación (desarrollo) y superposición de diferentes motivos (células rítmico melódicas) dentro de la estructura musical denominada «forma sonata o movimiento de sonata».

### Análisis

*Nota aclaratoria: todo el análisis está elaborado a través de la Adaptación para Dúo de Guitarras.*

## Motivo I

### Tabla 1

#### Motivo, c.1, guitarra I



-Contraproyección en arpeggio quebrado descendente. La sucesión de los intervalos va en secuencia consecutiva de 5<sup>ta</sup> justa descendente, seguido de 3<sup>ra</sup> ascendente.

-Se expone el acorde de *Fa mayor con séptima mayor y novena mayor (Fmaj7(9))*: inicia con la 9<sup>a</sup> (ix<sup>o</sup>) mayor (nota *sol*) y culmina en la Fundamental (nota *fa*).

-Agrupación rítmica de dos grupos de tres tiempos de semicorcheas.

-Se presenta en:

Guitarra I: cc.7, 11, 44, 79, 85, 89 y 119.

Guitarra II: cc.46 y 121

28. Ibídem.

---

**Variación I, c.2,  
guitarra II**



-Retrogradación del Motivo I. Variación por contraste.

-Proyección en arpeggio quebrado ascendente del acorde de *Mi menor con séptima menor y novena mayor (Em7(9))*: inicia con la Fundamental (nota *mi*) y culmina en la 9ª (ixº) mayor (nota *fa#*).

-La variación se reitera en el c.80.

---

**Variación II, c.3,**



-Contraposición a la Variación III en movimiento contrario.

-Inclusión del arpeggio descendente de dos acordes agrupados en dos grupos de semicorcheas:

1. El primer grupo de tres semicorcheas recapitula la idea de arpeggio quebrado descendente dentro del acorde de *La menor con novena mayor agregada (Am(add9))*.

2. El segundo grupo de tres semicorcheas modifica el arpeggio quebrado descendente y lo realiza de manera directa sobre el acorde de *Si menor (Bm)*.

---

**Variación III, c.3,**



-Contraposición de la Variación II.

-Se relaciona con la Variación I.

-Inclusión del arpeggio ascendente de dos acordes agrupados en dos grupos de semicorcheas:

1. El primer grupo de tres semicorcheas presenta el arpeggio en el acorde de *La menor con novena mayor agregada (Am(add9))*.

2. El segundo grupo de tres semicorcheas lo realiza sobre el acorde de *Si menor (Bm)*.

---

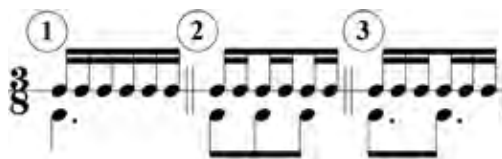
## Motivo II

### Tabla 2

---

-Complemento del Motivo I.

-La signatura, en compás ternario, con división binaria –como lo es la de la «Sonatina boyacense»–, puede generar diferentes figuraciones de pulso de acuerdo a la agrupación que se haga de su segunda división. En este caso, su segunda división genera un total de seis semicorcheas las cuales pueden ser agrupadas de la siguiente manera:



Motivo, c.2,



1. Relaciona la signatura de tres de ocho (3/8) en división de seis semicorcheas, con figura de pulso de negra con puntillo.
  2. Relaciona la agrupación de tres grupos de dos semicorcheas, con figuración de pulso ya sea de un pulso de negra con puntillo o de tres pulsos en figuración de corchea.
  3. Relaciona la agrupación de dos grupos de tres semicorcheas, con figuración de pulso de corchea con puntillo.
- 

Derivación I, cc.18-24,  
guitarra II



Se proyecta como bajo de la progresión armónica ascendente que conduce a la exposición del Grupo temático II (c.25).

---

**Derivación II, c.25,  
guitarra II**



-Recapitulación de la Derivación I del Motivo II expuesta en la voz superior (guitarra I), como parte del background del Grupo temático II.

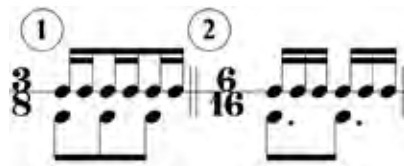
-Se presenta como appoggiatura inferior del iii° del acorde de Mi menor (de la nota fa sostenido a la nota sol).

-El desarrollo del motivo se expone entre los cc.25-31, 49-54, 96-100, 101-106 y 124-129.

## Motivo III

### Tabla 3

-El motivo conjuga una doble métrica que resulta de la agrupación de su segunda división:



**Motivo, cc.5-6**



1. Relaciona la signatura de tres de ocho (3/8) en división de seis semicorcheas, con figura de pulso de negra con puntillo.
2. Relaciona la signatura de seis de dieciséis (6/16), con figuración de pulso de corchea con puntillo.

-Este efecto rítmico se denomina como Hemiola (o sesquiáltera) horizontal.

-La segunda parte del Motivo III (c.6), se basa sobre las fórmulas rítmicas de las variantes de acompañamiento de la voz del bajo del aire *pasillo*, y de la parte superior del aire *bambuco*. El *pasillo* y el *bambuco* presentan relaciones rítmicas comunes.

-Algunas de las variantes rítmicas de acompañamiento que se ejecutan en el bombo andino:

### Tabla 4

PASILLO	BAMBUCO

-Algunas de las variantes de acompañamiento en diferentes instrumentos rítmicos y armónicos:

### Tabla 5

PASILLO	BAMBUCO

# Desarrollo del Motivo III

## Tabla 6

- Acordes en movimiento paralelo, en estado fundamental.
- c.12: la idea se reitera a la 8<sup>va</sup> baja.
- Reexposición de la idea en los cc.16, 84, 90 y 94.
- Cambio del acento agógico a través de la inclusión de acciaccatura.
- Desarrollo de la Derivación I:

### Derivación I, c.8



cc.40-41, 45, 64-68		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Inclusión de síncopa.</li> <li>-Figura rítmica con la que se realiza gran parte de la sección de Desarrollo (cc.64-68).</li> </ul>
cc.56-59, 61, 71-75 y 131-133.		Relación directa con uno de los esquemas rítmicos de acompañamiento del aire de bambuco.

---

-Modificación rítmica de la cabeza del motivo: se reemplazan las dos últimas semicorcheas por una corchea.

### Derivación II, c.18



-Cambio de posición agógica con sentido anacrúsico. Construcción básica del tema del Grupo temático II: cc.28-31, 51-54, 103-106 y 126-129.



-Reiteración de la idea en los cc.38-39, 42-43, 113-114 y 117-118

---

## Aspectos generales técnicos instrumentales

Un alto porcentaje del contenido musical de la obra está escrito en una textura a dos voces, cada una con estructuras rítmico-melódicas independientes. Esto hace que su adaptación a una sola guitarra sea demasiado compleja, se podría considerar inejecutable. Por esta razón se plantea la opción de su adaptación a dúo de guitarras.

Al inicio de la partitura original el autor escribe la indicación: *sobriedad en los pedales*, que advierte la necesidad de controlar la cantidad de resonancia del piano, a través del uso del recurso mecánico, por parte del intérprete. La guitarra, por sus características constitutivas permite a través del uso del *arpeggio* con la combinación de cuerdas al aire y/o pisadas, ser símil al efecto sonoro logrado en el piano con el uso de estos mecanismos. Esta característica sonora se toma en cuenta para la implementación de la digitación en toda la obra.

## Aspectos específicos teóricos y técnicos instrumentales

La obra original según la armadura que expone (*Fa sostenido-Do sostenido*) y de acuerdo al planteamiento armónico en la sección de la Exposición (cc.1-63), establecen *Si menor Dórico* como modo axial. Para la versión a dúo de guitarras se determinó transportar toda la obra un tono completo (segunda mayor) por debajo del original, estableciendo *La menor Dórico* como modo axial. Esto se describirá posteriormente con máximo detalle.

La forma general de la obra se enmarca dentro de lo que se denomina *sonata* o *movimiento de sonata*, que se muestra en la estructura de la Tabla 1:

### Tabla 7

#### *Sonata o movimiento de sonata*

		Grupo temático I	cc.1-17
		Transición	cc.18-24
<b>EXPOSICIÓN</b>	cc.1-63	Grupo temático II	cc.25-55
		Sección conclusiva	cc.55-63
<b>DESARROLLO</b>	cc.64-78	Desarrollo	cc.64-75
		Retransición	cc.76-78
<b>REEXPOSICIÓN</b>	cc.79-134	Grupo temático I	cc.79-95
		Transición	cc.96-100
		Grupo temático II	cc.101-130
		Sección conclusiva	cc.130-134
<b>CODA, cc.134-Final</b>			

# 1. EXPOSICIÓN, cc.1-63

## 1.1. GRUPO TEMÁTICO I, cc.1-17

La subsección se desarrolla principalmente en el modo *Dórico* sobre *La*.

cc.1-6. Exposición del planteamiento temático I (idea o esquema temático). Está subdividido en tres partes por compases pares, donde se exponen los tres motivos con los que se desarrolla la obra.

**Tabla 8**

Vivo y entusiasta (♩. = 55)

● **Aspectos teóricos:**

**Tabla 9**

cc.	ACORDE(S)	CARACTERÍSTICA(S)
1	Fa mayor con séptima mayor y novena mayor Fmaj7(9)	-Acorde del viº del modo eólico sobre La. -Se relaciona como acorde Napolitano del V (bII), del modo Dórico sobre La.

<b>2</b>	<p>Mi menor con séptima menor y novena mayor</p> <p>Em7(9)</p>	<p>-V del modo Dórico sobre La.</p> <p>-Su ix° (nota fa sostenido), es el sonido característico del modo dórico sobre La (modo menor natural con el vi° mayor).</p>						
<b>3</b>	<p>La menor con novena mayor agregada</p> <p>Am(add9)</p>	<p>Si menor</p> <p>Bm</p> <p>-Progresión cadencial completa sobre el modo Dórico sobre La:</p>						
<b>4</b>	<p>Mi menor con novena mayor agregada</p> <p>Em(add9)</p>	<table border="1"> <tr> <td>Am(add9)</td> <td>Bm</td> <td>Em(add9)</td> </tr> <tr> <td>I</td> <td>II</td> <td>V</td> </tr> </table>	Am(add9)	Bm	Em(add9)	I	II	V
Am(add9)	Bm	Em(add9)						
I	II	V						
<b>5-6</b>	<p>La menor con séptima menor, oncenava aumentada y trecena mayor</p> <p>Am7(+11,13)</p>	<p>-Se incluye la conjugación de los modos Dórico (vi° mayor) y Lidio (iv° aumentado).</p>						

-En el c.4, la Guitarra II expone el acorde de *Mi menor con novena mayor agregada (Em(add9))* con la fundamental del acorde (nota *mi*) en el bajo, siendo la nota que tiene el registro más bajo dentro de toda la obra

## ● **Aspectos técnicos instrumentales:**

### Guitarra I

-cc.1-2. La digitación de la mano izquierda se realiza en dos posiciones. Al comienzo se prepara la posición de la mano, con todos los dedos puestos sobre el diapasón de la guitarra, lo cual permite mayor *legato* y continuidad de la resonancia en la ejecución del arpeggio enunciado.


-cc.3-4. Se incluye el armónico natural sobre el XII traste de la 5<sup>ta</sup> cuerda, como alternativa de resonancia de la nota *la*. La digitación se realiza sobre la 3<sup>ra</sup> posición del diapasón de la guitarra (IX-XII traste), con la inclusión de la 1<sup>era</sup> y 2<sup>da</sup> cuerda al aire, lo cual permite una mayor resonancia en el arpeggio enunciado y en la comodidad del desplazamiento de la mano izquierda hacia la 2<sup>da</sup> posición del diapasón de la guitarra (V-VIII traste) en la que se ejecutan los dos siguientes compases (c.5-6).

### Guitarra II

Toda la subsección se amolda adecuadamente a la guitarra, pudiéndose ejecutar sobre la 1<sup>era</sup> posición del diapasón. Su adaptación resulta *idiomática* al instrumento, en la que se incluyen posiciones fijas con cuerdas al aire.

La partitura para piano, transportada en la nueva tonalidad, queda de la siguiente manera:

## Tabla 10

Transposición un tono bajo	Reducción a un solo pentagrama
<p>La menor con séptima menor, oncena aumentada y trecena mayor, Am7(+11,13)</p> 	

Como adaptación literal para las guitarras se realizaría de la siguiente manera:

## Tabla 11



A pesar que su adaptación es realizable sobre ambas guitarras, la ejecución de la primera voz (que en este caso se refiere a la guitarra I) es compleja para la mano izquierda, por el movimiento que realizaría el dedo 4, de saltar entre la segunda y primera cuerda. Para solventar esto, se propone redistribuir la ejecución del acorde de la siguiente manera:

## Tabla 12



-Distribuir el intervalo de segunda mayor (notas sol-la) de la voz superior entre las dos guitarras.

-Distribuir el intervalo de segunda aumentada (notas re sostenido-mi) de la voz inferior entre las dos guitarras.

-Establecer posiciones fijas en ambas guitarras con el fin de lograr la articulación planteada.

-cc.7-10. Desarrollo por asociación de los diferentes motivos. Se presenta y desarrolla en el modo *Dórico* sobre *La*.

## Tabla 13

The image shows a musical score for guitar duo, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (circled numbers). Dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *mf* are indicated. There are also some performance markings like 'XII' and 'V' above the staves. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and fingerings.

## ● Aspectos teóricos:

## Tabla 14

cc.	CARACTERÍSTICAS
7	<p>-Superposición del Motivo I sobre la Variación I del mismo.</p> <p>-Exposición del acorde de La menor con séptima menor y trecena mayor (Am7(13)), el cual se establece como I (primer grado) en el modo Dórico sobre La.</p> <p>-La última nota del arpeggio en ambas partes, hacen de entrada anacrúsica a la exposición de la Variación del Motivo III en el c.8.</p>
8	<p>Exposición de la Variación I del Motivo III.</p>
9-10	<p>-Derivación en contraste en movimiento contrario de la Derivación III del Motivo I, expuesta en la guitarra I.</p> <p>-En la guitarra II se incluye movimiento por grados conjuntos (escala). ascendente y descendente en el modo La Dórico, partiendo de la nota la (fundamental del modo) hasta la nota sol (vii°). Se contrapone a la figuración en arpeggio descendente expuesto en la guitarra I.</p> <p>-En la guitarra I en el c.9, el arpeggio se conduce a la proyección ascendente de la escala presentada a la 8ª alta de la expuesta en la guitarra II en el mismo compás, que a la vez conduce a la reiteración de la idea en los cc.11-14.</p>

## ● Aspectos técnicos instrumentales:

### Guitarra I

-c.10. La partitura para piano presenta una textura a dos voces en movimiento paralelo ascendente en intervalos de tercera que, al realizarla literalmente sobre la guitarra, presenta una alta dificultad técnica instrumental, tanto por el *tempo* de la obra como por el movimiento de la mano izquierda sobre el diapasón, por lo que se propone ejecutar solo la voz superior. Sin embargo, se plantea la siguiente propuesta de digitación incluyendo la textura a dos voces:

### Tabla 15



### Guitarra II

-cc.9-10. Inclusión de cuerdas contiguas y cuerdas al aire (efecto de *campanela*). Por lo general, para realizar este tipo de diseño melódico (escala) sobre la guitarra, se busca abarcar el mayor número de notas en una sola cuerda, lo cual genera una sonoridad más pareja, principalmente en su aspecto tímbrico. Con la inclusión del efecto de *campanela* y, en específico, por las características sonoras del estilo en que está escrita la obra, simula la sensación acústica de mayor resonancia, a través del uso del pedal de *sustain* del piano.

-cc.11-17. Reexposición del desarrollo temático expuesto en los cc.7-10, con transposición de registro y amplificación conclusiva.

cc.11-12. Transposición a la 8<sup>va</sup> baja de los cc.7-8, excepto la guitarra II en el c.11.

## Tabla 16

Musical score for guitar duo, Table 16. It shows two staves with guitar-specific notation including fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and dynamics (p, m). The music is in 4/4 time and features a melodic line with a circled first ending and a bass line with a circled second ending.

cc.13-17. Amplificación conclusiva de la exposición del Grupo Temático I

## Tabla 17

Musical score for guitar duo, Table 17. It shows two staves with guitar-specific notation including fingerings (1-5), dynamics (p, m), and articulation (accents). The music is in 4/4 time and features a melodic line with a circled first ending and a bass line with a circled second ending. A box labeled 'A' is present at the beginning of the first staff.

-La guitarra II se transpone a la 8<sup>va</sup> alta, para encuadrar el diseño completo de la idea acorde al registro posible que ofrece el instrumento.

## Tabla 18

cc.	CARACTERÍSTICAS
13-15	Reexposición amplificada de los cc.9-10.
16-17	<p>Superposición cordal:</p> <p>-La guitarra I expone el arpeggio del acorde de Re menor con séptima menor (Dm7), que cumple la función de II de Do mayor, tonalidad en la que se expone la Transición (cc.18-24).</p> <p>-La guitarra II expone parte del arpeggio del acorde de Sol mayor con bajo en Si (G/B), que cumple la función de V de Do mayor.</p> <p>-La superposición de ambos acordes es la extensión diatónica del acorde de Sol mayor con séptima menor, novena mayor y oncenava justa (G7(9,11)), que cumpla la función del V de Do mayor.</p>

-cc.14-15 y 17. Guitarra I. La partitura para piano presenta una textura a dos voces en movimiento paralelo ascendente en intervalos de tercera (cc.14-15) y cuartas justas (c.17) que, al realizarla literalmente sobre la guitarra, presenta una alta dificultad técnica instrumental, tanto por el *tempo* de la obra como por el movimiento de la mano izquierda sobre el diapason, por lo que se propone ejecutar solo la voz superior.

-c.16. Contraproyección del acorde *Re menor con séptima menor* sobre el acorde de *Sol mayor*, que cumplen la función de II y V de *Do mayor*, tonalidad en la que comienza la subsección de la TRANSICIÓN (cc.18-24).

Para la realización de la voz superior (guitarra I) en la versión a dúo de guitarras, se tomó lo escrito por el propio autor en la parte del laudín (voz superior, 1<sup>er</sup> pentagrama) de la versión de la obra para cuatro laudes<sup>29</sup>.

29. Gómez-Vignes, M. (1991). Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol.II. Cali, Colombia. Corporación para la cultura. p.388.

## Tabla 19

PARTITURA ORIGINAL PARA PIANO	VERSIÓN PARA CUARTETO DE LAUDES	PROPUESTA PARA DÚO DE GUITARRAS
(Transportado un tono bajo)	(Transportado un tono bajo)	

## 1.2. TRANSICIÓN, cc.18–24

### Tabla 20

-Contraposición por movimiento contrario entre la Derivación II del Motivo III (voz superior-guitarra I) y la Derivación III del Motivo II (voz inferior-guitarra II). La Derivación II del Motivo III, se construye a través de la subdivisión

ternaria (subdivisión en corcheas) del compás, en movimiento descendente por grado conjunto en intervalos de segunda mayor. La Derivación III del Motivo II, se construye por la subdivisión binaria (figuración de corchea con puntillo) del compás, en movimiento ascendente por grado conjunto en intervalos de segunda mayor.

-Presenta una progresión armónica ascendente seccionada en tres partes, caracterizada por la inclusión de acordes mayores con séptima menor, comenzando en *Do mayor* y culminando en el acorde de *Mi mayor con séptima menor* como función del V de *La menor*, tonalidad en que se presenta el Grupo Temático II.

-Se caracteriza la inclusión de polimetría de 3:2. El ritmo armónico sucede en figuración de corchea con puntillo.

## Tabla 21

cc.	CARACTERÍSTICAS
18-20	-cc.18-19. La voz superior expuesta en la guitarra I, hace movimiento paralelo en intervalos de cuarta justa.
	-c.20. La voz superior conserva la figuración rítmica expuesta en los cc.18-19, pero cambia su relación de intervalos: quinta disminuida (do sostenido-sol) seguida de segunda mayor (mi bemol-fa).
	-cc.20-21. En el último tiempo los sonidos se relacionan como vii <sup>o</sup> y Fundamental de los acordes expuestos.
21-22	Movimiento armónico ascendente por grados conjuntos.
23-24	La inclusión de los acordes Re mayor con séptima menor y novena mayor y Mi mayor con séptima menor, se relacionan como IV y V de La menor sobre el modo menor melódico.

-cc.18-19. El desarrollo se basa sobre reiteración de la ornamentación en disminución rítmica del planteamiento armónico de los acordes *Do mayor con séptima menor* y *Re menor* consecutivamente:



## Tabla 24

CC.	PROGRESIÓN ARMÓNICA		CIFRADO
18-19	Do mayor con séptima mayor	Re menor	Cmaj7-Dm
20	La mayor con séptima menor con quinta disminuida en el bajo	Fa mayor con séptima menor	A7(b5)/Eb-F7
21	La mayor con séptima menor y novena mayor		A7(9)/G-A7
22	Si mayor con séptima menor y novena mayor	Do sostenido mayor con séptima menor	B7(9)-C#7
23-24	Re mayor con séptima menor y novena mayor	Mi mayor con séptima menor	D7(9)/G-E7

-cc.21-24. El pentagrama superior de la partitura original para piano presenta una *textura homofónica* cordal a tres voces. Imagen de la partitura transportada un tono bajo:

## Tabla 25



En la guitarra I, para favorecer el desplazamiento de la mano izquierda sobre el diapasón, se propone ejecutar solo las dos primeras voces desplazando la tercera voz a la guitarra II.

## Tabla 26

---

---

## 1.3 GRUPO TEMÁTICO II, CC.25-55

-Se desarrolla a través de la derivación de los tres motivos.

## Tabla 27

---

### Derivación II, c.25, guitarra II

---

-Derivación del Motivo II.

-Se expone como *background* en:

Guitarra I: cc.49-54

Guitarra II: cc.25-31

---

Derivación II, c.18, guitarra I



-Derivación del Motivo III.

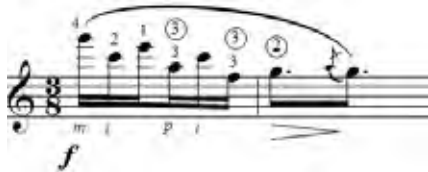
-cc.28-32. Planteamiento temático II.



-Cambio de posición de entrada: pasa de entrada *crúsica* a *anacrúsica*.

-cc.51-55. Reexposición a la 8<sup>va</sup> baja sobre la guitarra II.

cc.1-2, Motivo I, guitarra I



cc.32-33, guitarra II. Derivación de los cc. cc.1-2.



Derivación I, c.8



-Derivación del Motivo III.

-c.41. Reexposición a manera de eco a la 8<sup>va</sup> baja.

-Se expone en el c.45.

-La subsección se divide en cuatro partes:

## 1.3.1. PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.25-35

-Se desarrolla sobre *Mi menor*, tonalidad del V de *La menor*.

-cc.25-27. La guitarra II expone la Derivación II del Motivo II como *background*. Sobre la guitarra I se expone la figuración rítmica del acompañamiento del aire de *Bambuco* (figuración rítmica que se expone en la guitarra II en el c.56) de manera percutida. Con la mano izquierda se imita el golpe del aro del bombo y con la derecha el golpe en el parche.

### Tabla 28

---

**Lejano**  
*percutir sobre el aro inferior con los nudillos de la mano izq.*

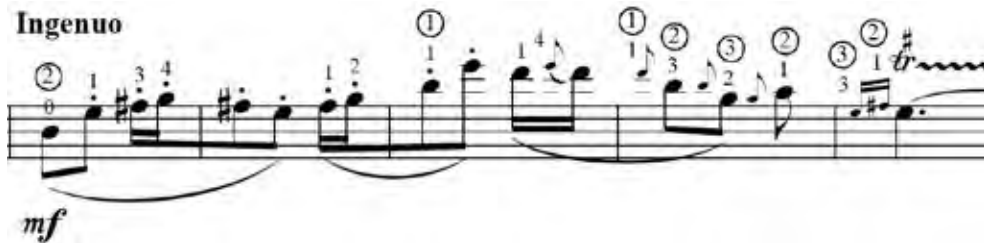


*mf* *percutir sobre el puente de amarre con el pulgar de la mano der.*

---

-cc.28-32. Planteamiento temático II. Derivación II del Motivo III.

## Tabla 29



-El planteamiento temático II se desarrolla sobre el modo *eólico* (*menor natural*) en Mi.

-cc.32–35. En la guitarra II se expone la derivación de los cc.1–2 con superposición de la Derivación II del Motivo II (c.25).

## Tabla 30

-cc.32 y 34. La voz superior expone la Derivación II del Motivo II (c.25), con cambio de figuración rítmica: pasa de figuración de corcheas con puntillo a figuración de corchea-negra.



-cc.32 y 34. El arpeggio consta de dos acordes: Mi menor con novena mayor (Em(add9)) y La menor con séptima menor (Am7). Relación de I y IV.

-c.33 y 35. Proyección ascendente del arpeggio del acorde Mi menor con séptima menor (Em7). La nota do en ornamento de acciaccatura hacia la nota si, se reexpone a manera de eco a una 8<sup>va</sup> alta.

-cc.32–37. Para la ejecución del ornamento *trino*, planteado sobre la guitarra I, se propone realizarlo en cuerdas contiguas, con el fin de lograr un mayor control en la proyección y contraproyección de la dinámica (dinámica de onda), como en la velocidad del batido de las notas que lo conforman.

## 1.3.2. DERIVACIÓN I DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.36-41

Tabla 31

The image shows a musical score for guitar duo, measures 36-41. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 36-37) features a melodic line in the upper staff with a circled '1' above it and a circled '3' below it, and a bass line in the lower staff with a circled '4' above it and a circled '5' below it. The second system (measures 38-39) has a circled '2' above the upper staff and a circled '1' above the lower staff. The third system (measures 40-41) includes dynamic markings: *f* (forte) in the first measure, *ff* (fortissimo) in the second, and *p* (piano) in the third. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

-cc.36-39.

### Guitarra I

-cc.36-37. Transposición a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente del final del planteamiento temático II (cc.32-33).

-cc.38-39. Exposición de la cabeza del planteamiento temático II (cc.28-29) a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente.



### Guitarra II

-Transposición a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente del *background* expuesto en los -cc.32-35.

-c.38. Se propone cambiar a una 8<sup>va</sup> baja lo expuesto en la guitarra II, con el fin de que no haya choque de registros con la guitarra I.

-cc.40–41. Derivación de la Derivación I del Motivo III (c.8). Exposición del acorde *Fa mayor con séptima menor y novena mayor (F7(9))* que se relaciona como V rebajado de *Si menor*. La nota *sol* (ix° del acorde implícito) complementa la exposición de la cabeza del planteamiento temático expuesta en los cc.38–39.

### Tabla 32

Planteamiento, cc.28–29 <sup>1er tiempo</sup>	Reexposición, cc.38–40
	

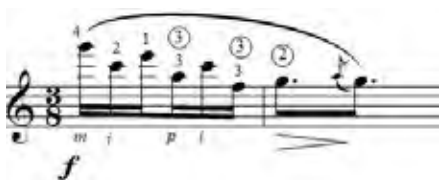
## 1.3.3. DERIVACIÓN II DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.42–48

-cc.42–44<sup>1er tiempo</sup>. Exposición del final del planteamiento temático II (cc.30–32) sobre el *background* realizado sobre la guitarra II en los cc.36–37. El pentagrama superior de la partitura original del piano presenta una textura homofónica, a dos voces, en intervallos paralelos de cuarta justa ascendente; por la dificultad de su realización textual sobre la guitarra, solo se tomó la primera voz.

-cc.>44–48. Derivación de diferentes ideas del planteamiento temático I (cc.1–17) y de la Transición (cc.18–24):

## Tabla 33

### Planteamiento, cc.1-2, guitarra I



-Inclusión del Motivo I y de la derivación del Motivo III.

-cc.>44:

1. La exposición del Motivo I está elidido con el final de la exposición del final del planteamiento II.

2. Exposición del acorde La mayor con séptima menor y novena mayor (A7(9)) que se relaciona como VII de Si menor y IV de Mi menor.

3. Al igual que los cc.40-41, la resolución de la idea se hace sobre el ixº del acorde implícito.

4. Por equivalencia de registro relacionado con la guitarra, se modifica el arpeggio cambiando su última nota a una 8<sup>va</sup> alta.

-c.45. La exposición del acorde Do mayor con séptima menor y once aumentada (C7(+11)) tiene las siguientes connotaciones:

1. Corresponde a la consecución de la secuencia de intervalos de tercera descendente relacionado con el arpeggio del c.44.

### Derivación, cc.>44-45, guitarra I



2. El acorde se relaciona como VI de Mi menor.

## Tabla 34

Planteamiento, cc.9-10, guitarra II



c.46, Derivación del c.10, guitarra I



## Tabla 35

Planteamiento, cc.21-23, guitarra II



Derivación, cc.47-48



-Inclusión de Hemiola. Signatura de tres por cuatro (3/4), como resultante de la suma de dos compases en signatura de tres por ocho (3/8).

-Progresión cromática paralela ascendente en acordes mayores con séptima menor en tercera inversión:

Do mayor con séptima menor con bajo en si bemol	Do sostenido mayor con séptima menor con bajo en si	Re mayor con séptima menor con bajo en do
C7/Bb	C#7/B	D7/C

-c.46. Superposición de la derivación del planteamiento expuesto en los cc.9-10 en la guitarra II, sobre el Motivo I.

### Tabla 36

---



- cc.47-48. La textura de las cuatro voces se distribuyó entre las dos guitarras de la siguiente forma:

### Tabla 37

---

**PARTITURA ORIGINAL,  
TRANSPOSICIÓN UN TONO BAJO**



**REDUCCIÓN  
A UN SOLO PENTAGRAMA**



## Tabla 38



-La sucesión de intervalos de los acordes es de: segunda mayor-tercera mayor-tercera menor.

-Por comodidad del desplazamiento de la mano izquierda sobre el diapasón en ambas guitarras, se distribuyeron las voces externas en intervalo de sexta a la guitarra I y las voces internas en intervalo de tercera a la guitarra II.



## 1.3.4. REEXPOSICIÓN DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.49-55

### Tabla 39

-Permutación en la exposición del planteamiento temático. El *background* se presenta en la guitarra I a una 8<sup>va</sup> alta (excepto el bajo que se expone a una 8<sup>va</sup> baja).

-Cambio del arpeggio del *background*. La disposición del acorde en los cc.25–31 es cerrada, en el cambio de registro a su 8<sup>va</sup> alta la distancia de la voz superior con la del bajo es muy amplia, por lo cual, para generar una sonoridad más compacta en el arpeggio, se cambia la reiteración de la nota *si* por la nota *sol* (iii<sup>o</sup> del acorde).

-cc.49–50. Sobre la guitarra II se expone el efecto rítmico planteado, por el mismo compositor, en su versión de la obra para cuatro laudes (cc.25–28)<sup>30</sup>.

-cc.51–55. Exposición del planteamiento temático II sobre la guitarra II a una 8<sup>va</sup> baja.

## 1.4. SECCIÓN CONCLUSIVA, cc.55–63

**Tabla 40**



-cc.55–57<sup>1er tiempo</sup>. Derivación del Planteamiento temático II.

30. Gómez-Vignes, M. (1991). Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol. II. Cali, Colombia. Corporación para la cultura (p. 388).

## Tabla 41

### Planteamiento temático II, cc.28-32



-Compresión temática: la proyección ascendente ornamentada del arpegio de la cabeza del tema se comprime de tres compases a un compás.

-Cambio en el planteamiento armónico en la cola del tema:

1. El planteamiento temático II presenta el arpegio descendente del acorde de Mi menor, con resolución sobre la fundamental (nota mi).

2. El planteamiento temático III presenta el arpegio descendente del acorde de Si mayor con séptima menor, relación armónica del V de Mi menor, con resolución al iiiº grado (nota sol) del acorde tónica.

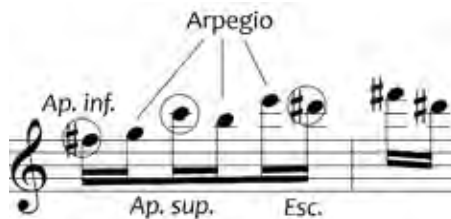
### Derivación, cc.55-57<sup>1er tiempo</sup>



#### MOTIVO I, c.1

#### DERIVACIÓN, c.55

-Proyección ascendente ornamentada del arpegio del acorde Mi menor.



-cc.57-59. Reexposición diferenciada de los cc.55-57<sup>1er tiempo</sup>. Reexposición parcial a la 8<sup>va</sup> baja.

## Tabla 42



-La guitarra II expone un *background armónico*, relacionado con la Derivación del Motivo III expuesta en los cc.40-41. La figuración rítmica corresponde a uno de los esquemas de acompañamiento del aire de *bambuco*. El plan armónico se basa en V-I, con la nota fundamental de tónica como nota pedal.

## Tabla 43

c.40

cc.56-57





## 2. DESARROLLO, cc.64-78

-Se divide en dos frases.

### 2.1. FRASE I, cc.64-70

Tabla 45

---

Musical score for Tabla 45, showing two staves of music for guitar duo. The score includes dynamic markings (p, mf, f) and fingering numbers (1, 2, 3, 4). A circled 'C' is in the top left. Roman numerals IV and VI are above the final measure.

---

-Se realiza a través del desarrollo de la Derivación I del Motivo III (c.8).

Tabla 46

---

Musical score for Tabla 46, showing two staves of music for guitar duo. The score includes a circled '2' and a Roman numeral V.

---

-Se divide en dos semifrases:

## 2.1.1. SEMIFRASE I, cc.64–67

Tabla 47

---

---

El planteamiento armónico sugiere una progresión que tiende a resolver hacia *Si mayor* (V de *Mi menor*, tonalidad en que se desarrolló principalmente el Grupo temático II y la Sección conclusiva de la EXPOSICIÓN, cc.25–63), a través de la progresión II (IV) –V7 con los acordes *Do sostenido menor con séptima menor con bajo en mi* ( $C\#m7/E$ ) o *Mi mayor con sexta mayor* ( $E6$ ), y *Fa sostenido mayor con séptima menor* ( $F\#7$ ) respectivamente, expuestos en los cc.64–65. Sin embargo, la resolución sobre la Frase II (cc.71–75) se hace sobre la tonalidad de *Si bemol mayor*.

-Planteamiento armónico:

## Tabla 48

cc.	64	65	66	67
CIFRADO	C#m7/E (E6)	F#7	C#m7/E	Bb7(9,+11)
FUNCIÓN	II – V de Si mayor			

-El acorde de *Si bemol mayor con séptima menor, novena mayor y onzena aumentada (Bb7(9,+11))*, tiene relación como acorde de dominante (o del VII en este caso) que surge del iii° del acorde de *Fa sostenido mayor con séptima menor. Si bemol = La sostenido*.

-Además del contraste en el planteamiento armónico y dinámico, la idea compositiva se realiza por el cambio de su registro sonoro, por lo cual se propone destacar estos aspectos intercambiando el peso sonoro de una guitarra a la otra.

## 2.1.2. SEMIFRASE I, cc.64–67 SEMIFRASE II, cc.68–70

Derivación de la Semifrase I:

-c.69. Derivación del c.68 por compresión de los cc.64–65 a un sólo compás. Reiteración en el c.70 a la 8<sup>va</sup> baja.

## Tabla 49

---



## 2.2. FRASE II, cc.71-75

Reexposición diferenciada de los cc.57-59 de la Sección conclusiva:

-Exposición en *Si bemol mayor*. Su enlace armónico se realiza a través de *mixtura enarmonizada*:

## Tabla 50

---



El acorde Fa sostenido mayor es enarmónico del acorde Sol bemol mayor, que se relaciona como VI menor de la tonalidad de Si bemol menor, tonalidad paralela de Si bemol mayor.

---

-cc.71-72. Cambio del planteamiento del *background*.

## Tabla 51

cc.56-57, GUITARRA II

cc.71-72, GUITARRA I



-Planteamiento armónico:

## Tabla 52



cc.	71	72	73
CIFRADO	Bb	F7(9)	Bbmaj7
FUNCIÓN	I- V-I de Si bemol mayor		

## Tabla 53



-cc.73-75. Debido a la extensión del registro de la guitarra, al pasar el planteamiento melódico sobre la guitarra I se entremezcla con el *background* expuesto sobre la guitarra II, por lo que se propone hacer una textura más simple de acompañamiento de lo propuesto en la versión original para piano:

**Tabla 54**

ORIGINAL PIANO TRANSPORTADO UN TONO BAJO	PROPUESTA
	

-Cambio del planteamiento armónico del *background*:

**Tabla 55**

cc.	73	74	75
CIFRADO	Bb	F/Bb	Gm/Bb
FUNCIÓN	I-V-VI de Si bemol mayor		

## 2.3. RETRANSICIÓN, cc.76–78

**Tabla 56**



-Se desarrolla sobre el modo *Dórico* en *La*. Proyección del acorde *La menor con séptima menor, onzena justa y trecena mayor (Am7(11,13))*, que cumple la función de IV de *Mi menor*, tonalidad en que se desarrolla el Grupo temático I de la Reexposición.



-c.76. Se relaciona con los cc.60–64 de la Sección conclusiva:

**Tabla 57**

c.60	c.76	CARACTERÍSTICAS
	<p>Original transportado un tono bajo.</p>	<p>Por comodidad de la posición de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra I, se sugiere suprimir la segunda voz (nota mi).</p>
	<p>Propuesta.</p>	

-cc.77–78. Se relaciona con la Variación I del Motivo I expuesto sobre la guitarra II en el c.2:

## Tabla 58

c.2, GUITARRA II	PROPUESTA	CARACTERÍSTICAS
		<p>-c.77. Guitarra II: cambia la posición de entrada de crúsica a metacrúsica.</p> <p>ac.78. Guitarra I: ampliación de la idea con entrada en posición anacrúsica. Transposición a una 8<sup>va</sup> alta.</p> <p>-Compresión del número de grados del arpeggio:</p> <p>c.2: cinco grados, de la fundamental hasta el ix<sup>o</sup>.</p> <p>c.77: cuatro grados, de la fundamental hasta el vii<sup>o</sup>.</p> <p>-Cambia el orden secuencial de los sonidos del arpeggio:</p> <p>c.2: Fundamental (F)-v<sup>o</sup>-iii<sup>o</sup>-vii<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>-ix<sup>o</sup>.</p> <p>c.77: v<sup>o</sup>-iii<sup>o</sup>-F-vii<sup>o</sup>.</p> <p>c.ac.78: v<sup>o</sup> iii<sup>o</sup> F vii<sup>o</sup> v<sup>o</sup> F #vi<sup>o</sup>.</p>

## 3. REEXPOSICIÓN, cc.79-134

## 3.1. GRUPO TEMÁTICO I, cc.79-95

Tabla 59

-cc.79-84. Reexposición del planteamiento temático I, presentado en los cc.1-6, a una 4<sup>ta</sup> baja. Exposición en *Mi menor*.

### ● Aspectos teóricos:

Tabla 60

cc.	ACORDE(S)	CARACTERÍSTICA(S)
79	Do mayor con séptima mayor y novena mayor Cmaj7(9)	-Acorde del vi° del modo eólico sobre Mi. -Se relaciona como acorde Napolitano del V (bII), del modo Dórico sobre La.
80	Si menor con séptima menor y novena mayor Bm7(9)	-V del modo Dórico sobre Mi. -Su ix° (nota do sostenido), es el sonido característico del modo dórico sobre Mi (modo menor natural con el vi° mayor).

<b>81</b>	Mi menor con novena mayor agregada	Fa sostenido menor F#m	-Progresión cadencial completa sobre el modo Dórico sobre Mi:		
	Em(add9)				
<b>82</b>	Si menor con novena mayor agregada		I	II	V
	Bm(add9)				
<b>83-84</b>	Mi menor con séptima menor, onцена aumentada y trecena mayor		-Se incluye la conjugación de los modos Dórico (vi° mayor) y Lidio (iv° aumentado).		
	Em7(+11,13)				


● **Aspectos técnicos instrumentales:**

Guitarra I

-cc.79-80. Al igual que en los cc.1-2, la digitación de la mano izquierda se realiza en dos posiciones, anticipando la ubicación de ambas manos.

-cc.83-84. Redistribución de las voces:

**Tabla 61**

REDUCCIÓN A UN SOLO PENTAGRAMA	PROPUESTA
Mi menor con séptima menor, onцена aumentada y trecena mayor, Em7(+11,13)	

- cc.85-88. Relación directa con los cc.7-10. Se presenta y desarrolla en el modo *Dórico* sobre *Mi*.



## Tabla 62

### ● Aspectos teóricos:

## Tabla 63

cc.	CARACTERÍSTICAS
85	<p>-Superposición del Motivo I sobre la Variación I del mismo.</p> <p>-Exposición del acorde de Mi menor con séptima menor y trecena mayor (Em7(13)), el cual se establece como I (primer grado) en el modo Dórico sobre Mi.</p> <p>-La última nota del arpeggio en ambas partes, hacen de entrada anacrútica a la exposición de la Variación del Motivo III en el c.8.</p>
86	Exposición de la Variación I del Motivo III.

-Derivación en contraste en movimiento contrario de la Derivación III del Motivo I, expuesta en la guitarra I. Cambia la conformación del arpeggio con relación a lo expuesto en el c.9:

<p>c.9</p>  <p>La menor con novena mayor agregada vii°-v°-ix°-F-v°-ix°</p>	<p>c.87</p>  <p>Mi menor con séptima menor, novena mayor y oncena justa vii°-xi°-F-vii°-v°-ix°</p>
---	--

87-88

-En la guitarra II se incluye movimiento por grados conjuntos (escala), ascendente y descendente, en el modo Mi Dórico, partiendo de la nota mi (fundamental del modo) hasta la nota re (vii°). Se contrapone a la figuración en arpeggio descendente, expuesto en la guitarra I.

-En la guitarra I en el c.87, el arpeggio se conduce a la proyección ascendente de la escala, presentada a la 8<sup>va</sup> alta de la expuesta en la guitarra II en el mismo compás que, a la vez, conduce a la reiteración de la idea en los cc.89-92.

## ● **Aspectos técnicos instrumentales:**

### Guitarra I

-cc.87-88. La partitura para piano presenta una textura a dos voces, en movimiento paralelo ascendente, en intervalos de tercera que, al realizarlos literalmente sobre la guitarra, presentan una alta dificultad técnica instrumental, tanto por el *tempo* de la obra como por el movimiento de la mano izquierda sobre el diapasón, por lo que se propone ejecutar solo la voz superior. Sin embargo, se plantea la siguiente propuesta de digitación incluyendo la textura a dos voces:

## Tabla 64

---



---

-cc.89-95. Reexposición del desarrollo temático expuesto en los cc.85-88, con transposición de registro y amplificación conclusiva.

-cc.89-90. Transposición a la 8<sup>va</sup> baja de los cc.85-86, excepto la guitarra II en el c.90.

## Tabla 65

---



---

cc.91-96. Amplificación conclusiva de la exposición del Grupo Temático I.

## Tabla 66

-La guitarra II se transpone a la 8<sup>va</sup> alta, para encuadrar el diseño completo de la idea acorde al registro posible que ofrece el instrumento.

## Tabla 67

cc.	CARACTERÍSTICAS
91-93	Reexposición amplificada de los cc.87-88.
	<p>Superposición cordal:</p> <p>-La guitarra I expone el arpeggio del acorde de La menor con sexta mayor (Am6), que cumple la función de II de Sol mayor, tonalidad en la que se expone la Transición (cc.96-100). Se diferencia con la relación armónica planteada en el c.16 en el que se expone un acorde menor con séptima menor, específicamente Re menor con séptima menor.</p>
94-95	<p>-La guitarra II expone parte del arpeggio del acorde de Re mayor con bajo en Fa sostenido (D/F#), que cumple la función de V de Sol mayor.</p> <p>-La superposición, de ambos acordes, es la extensión diatónica del acorde de Re mayor con séptima menor, novena mayor y oncenava justa (D7(9,11)), que cumpla la función del V de Sol mayor.</p>

-cc.92–93 y 95. Guitarra I. La partitura para piano presenta una textura a dos voces en movimiento paralelo ascendente en intervalos de tercera (cc.92–93) y cuartas justas (c.95) que al realizarla literalmente sobre la guitarra, presenta una alta dificultad técnica instrumental, tanto por el *tempo* de la obra como por el movimiento de la mano izquierda sobre el diapasón, por lo que se propone ejecutar solo la voz superior.

-c.94. Contraproyección del acorde *La menor con sexta mayor* sobre el acorde de *Re mayor*, que cumplen la función de II y V de *Sol mayor*, tonalidad en la que comienza la subsección de la TRANSICIÓN (cc.96–100). Para su adaptación se tomó la opción planteada en el c.16.

## Tabla 68

---

**PARTITURA ORIGINAL PARA PIANO**  
(Transportado un tono bajo)

**PROPUESTA PARA DÚO DE GUITARRAS**



## 3.2. TRANSICIÓN, cc.96–100

Tabla 69

-Compresión por reducción de número de compases, relacionado con la EXPOSICIÓN (cc.18–24): pasa de un total de siete compases a cinco.

-Contraposición por movimiento contrario entre la Derivación II del Motivo III (voz superior–guitarra I) y la Derivación III del Motivo II (voz inferior–guitarra II). La Derivación II del Motivo III, se construye a través de la subdivisión ternaria (subdivisión en corcheas) del compás, en movimiento descendente por grado conjunto en intervalos de segunda mayor. La Derivación III del Motivo II, se construye por la subdivisión binaria (figuración de corchea con puntillo) del compás, en movimiento ascendente por grado conjunto en intervalos de segunda mayor.

-Se caracteriza la inclusión de polimetría de 3:2. El ritmo armónico sucede en figuración de corchea con puntillo.

## Tabla 70

cc.	CARACTERÍSTICAS
96-97	-La voz superior expuesta en la guitarra I, hace movimiento paralelo en intervalos de cuarta justa. -Se relaciona con lo planteado en los cc.18-19.
98	-Se relaciona con los cc.20-21: 1. c.20: el mismo planteamiento armónico transportado a una 4 <sup>ta</sup> alta. 2.c.21: realiza la misma figuración rítmica en ambas guitarras. -En el último tiempo los sonidos se relacionan como vii <sup>o</sup> y Fundamental de los acordes expuestos.
99-100	-Derivación de los cc.23-24.

-El planteamiento armónico sucede de la siguiente forma:

## Tabla 71

cc.	PROGRESIÓN ARMÓNICA	CIFRADO
96-97	Sol mayor con séptima mayor    La menor	Gmaj7-Am
98	Mi mayor con séptima menor con quinta disminuida en el bajo    Do mayor con séptima menor	E7(b5)/Bb-C7
99-100	Si bemol mayor con séptima menor y Oncena aumentada    Re menor con quinta disminuida y séptima menor con bajo en Do	Bb7(+11)-Dm7(- b5)/C

## 3.3. GRUPO TEMÁTICO II, cc.101–130

-La subsección se divide en cuatro partes:

### 3.3.1. PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.101–107

-Se desarrolla sobre *Do menor*, tonalidad paralela del relativo (*Do mayor*) de la tonalidad inicial (*La menor*).

-cc.101–102. Compresión de compases con relación a lo expuesto en los cc.25–27: cambia de tres a dos compases.

-cc.103–107. Planteamiento temático II expuesto a una tercera baja con relación a los cc.101–102.

#### Tabla 72

cc.101–102



cc.103–107





-El planteamiento temático II se desarrolla sobre el modo *eólico* (*menor natural*) en *Do*.

-cc.107–110. Planteamiento temático II expuesto a una tercera baja, con relación a los cc.32–35. En la guitarra II se expone la derivación de los cc.1–2, con superposición de la Derivación II del Motivo II (c.25).

### Tabla 73

---

cc.32–33	
cc.107–108	

---

-cc.107 y 109.

La voz superior expone la Derivación II del Motivo II (c.25), con cambio de figuración rítmica: pasa de figuración de corcheas con puntillo a figuración de corchea–negra.

El arpeggio consta de dos acordes: *Do menor con novena mayor (Cm(add9))* y *Fa menor con séptima menor (Fm7)*. Relación de I y IV.

-c.108 y 110. Proyección ascendente del arpeggio del acorde *Do menor con séptima menor (Cm7)*. Cambio cromático del sonido del ornamento de *acciaccatura*, en su 8<sup>va</sup> alta (*La bemol–La natural*).

-cc.107–113. Para la ejecución del ornamento *trino* planteado sobre la guitarra I, se propone realizarlo en cuerdas contiguas, con el fin de lograr un mayor control en la proyección y contraproyección de la dinámica (dinámica de onda), como en la velocidad del batido de las notas que lo conforman.

## 3.3.2. DERIVACIÓN I DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.111-116

Tabla 74



-cc.111-114.

### Guitarra I

-cc.111-112. Transposición a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente del final del planteamiento temático II (cc.107-108).

-cc.113-114. Exposición de la cabeza del planteamiento temático II (cc.103-104) a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente.

### Guitarra II

Transposición a intervalo de 5<sup>ta</sup> justa ascendente del *background* expuesto en los cc.107-110.

-c.113. Se propone cambiar a una 8<sup>va</sup> baja lo expuesto en la guitarra II, con el fin de que no haya choque de registros con la guitarra I.

cc.115-116. Derivación de la Derivación I del Motivo III (c.8). Exposición del acorde *Re bemol mayor con séptima menor y novena mayor (Db7(9))* que se relaciona como V rebajado de *Sol menor*. La nota *Mi bemol* (ix<sup>o</sup> del acorde implícito) complementa la exposición de la cabeza del planteamiento temático expuesta en los cc.112-113.

Debido al cambio de 8<sup>va</sup> en el c.116 y, por cuestiones de registro en la *scordatura*<sup>31</sup> de la guitarra, el acorde no se podría ejecutar en el estado (inversión) escrito, por lo cual se sugiere transportar ambos compases a su 8<sup>va</sup> alta.

### 3.3.3. DERIVACIÓN II DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.42–48

-cc.117–118<sup>1er.tiempo</sup>. Exposición del final del planteamiento temático II (cc.105–107) sobre el *background* realizado sobre la guitarra II en los cc.111–112. El pentagrama superior de la partitura original del piano presenta una textura homofónica, a dos voces, en intervalos paralelos de cuarta justa ascendente; por la dificultad de su realización textual sobre la guitarra, solo se tomó la primera voz.

-cc.a119 123. Transposición de los cc.a44 48 a una 3<sup>ra</sup> baja. Derivación de diferentes ideas del planteamiento temático I (cc.1–17) y de la Transición (cc.18–24).

-Planteamiento armónico:

**Tabla 75**

cc.	c.a119	120–121	121–122
<b>CIFRADO</b>	F7(9)	Ab7(+11)	Ab7/Gb–A7/G– Bb7/Ab
<b>FUNCIÓN</b>	VII de Sol menor y IV de Do menor.	La bemol mayor con séptima menor y once aumentada	

31. Afinación de las cuerdas del instrumento.

### 3.3.4. REEXPOSICIÓN DEL PLANTEAMIENTO TEMÁTICO II, cc.124–130

Tabla 76



-Permutación en la exposición del planteamiento temático. El *background* se presenta en la guitarra I a una 8<sup>va</sup> alta (excepto el bajo que se expone a una 8<sup>va</sup> baja).

-Cambio del arpeggio del *background*. La disposición del acorde en los cc.101-106 es cerrada; en el cambio de registro a su 8<sup>va</sup> alta, la distancia entre la voz superior y la del bajo es muy amplia, por lo cual, para generar una sonoridad más compacta en el arpeggio, se cambia la reiteración de la nota *sol* por la nota *mi bemol* (iii<sup>o</sup> del acorde).

-cc.124-125. Sobre la guitarra II se expone el efecto rítmico planteado por el mismo compositor en su versión de la obra para cuatro laudes (cc.25-28)<sup>32</sup>.

-cc.126-130. Exposición del planteamiento temático II sobre la guitarra II a una 8<sup>va</sup> baja.

32. Gómez-Vignes, M. (1991). Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol. II. Cali, Colombia. Corporación para la Cultura, p.388.



-Planteamiento armónico:

**Tabla 79**

cc.	134	135
<b>CIFRADO</b>	C6/9	Fadd9
<b>FUNCIÓN</b>	I-IV de Do mayor	

-cc.136–137. Reiteración de los cc.134–135. A manera de contraste se sugiere en la guitarra I cambiar el registro sonoro a su 8<sup>va</sup> alta.

-cc.138–140 (FINAL). Proyección ascendente del arpeggio del acorde de *Do mayor*.

## Conclusión

La adaptación musical (o arreglo musical), en cierto modo, permite la divulgación de la obra en un formato instrumental diferente a su original. Esto tal vez pueda considerarse innecesario, como un atrevimiento o falta de respeto con la obra y su autor; sin embargo, y sin dar garantía de ello, la historia ha mostrado el acierto con algunas grandes obras como «Cuadros de una exposición» de Modest Mussorgsky, en el que se conoce más la versión orquestal hecha por Maurice Ravel, que su original para piano solo.

## Lista de referencias

- Berry, W. (1986). *Form in Music*. New Jersey Prentice Hall, Inc. 07632. Englewood Cliffs.
- Fernández, E. (2000). *Technique mechanism learning, an investigation into becoming a guitarist*. Montevideo, Uruguay. ART Ediciones.
- Gilbert, S.E. (1992). *Introducción al análisis Shenkeriano*. Barcelona. Editorial Labor.
- Gómez-Vignes, M. (s.f.). *Curso de Formas Musicales (Conferencias)*.
- Gómez-Vignes, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia, Vol. I-II*. Corporación para la cultura. Cali, Colombia.
- Holguín, P., Martínez, I. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. (*Pensamiento*), (*palabra*)... y *obra*, N°18, 2017.
- Mayorga, M.y Madrid, D. (2010). Modelos didácticos y Estrategias de enseñanza en el Espacio Europeo de Educación Superior. Universidad de Málaga. *Tendencias pedagógicas N° 15. Vol. 1*.
- Ocampo, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses. Manizales, Colombia.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid. Real Musical Editores.
- Zambrano, A. (2006). *Contributions to the comprehension of the science of education in France concepts, discourse and subjects (A Final Thesis Presented to The Academic Department of the School in Social and Human Studies in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor (Ph.D.) Major Education)*. Atlantic International University, Honolulu, Hawaii, United States.

..... Adaptación para dúo de guitarras "Sonatina boyacense"(C.G-V 53) de A. M. Valencia ●