

Composición de seis versiones estilísticas de *La libertadora* para cuarteto de cuerdas frotadas

Por:

Jhon Sebastián Alzate Pacheco

Propuesta de trabajo de grado presentada para optar al título de
Profesional en Artes de la Grabación y Producción Musical

Facultad de Artes y Humanidades

Artes de la Grabación y Producción Musical



Institución Universitaria

Medellín, Colombia

2025

Composición de seis versiones estilísticas de *La libertadora* para cuarteto de cuerdas frotadas

Por:

Jhon Sebastián Alzate Pacheco

Asesor:

Juan David Manco

Resumen

Este proyecto de grado se centra en la producción de seis versiones de la pieza musical *La libertadora* para cuarteto de cuerdas frotadas. La versión de referencia es la adaptación realizada por Edgar Fuentes para este formato, a partir del cual se exploran estilos compositivos para aplicarlos a esta obra. Con esto se pretende demostrar la capacidad de la música para transformarse mediante procesos de intertextualidad estilística. Algunos de los estilos que se tienen en cuenta son los de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven que, además de demostrar su propia identidad compositiva, abarcan periodos históricos desde el barroco hasta el romanticismo. Seguidamente, se incluyen estilos más contemporáneos, como el bolero, el minimalismo y un estilo propio del autor.

El análisis compositivo de *La libertadora* brinda la oportunidad de identificar elementos clave para establecer un diálogo con diferentes estilos en el formato de cuarteto de cuerdas. Por ello se consideran algunas teorías musicales de intertextualidad en la música, así como el análisis formal y estilístico, al aplicar a la obra las características principales de composición de los compositores mencionados, como el contrapunto, las estructuras claras y la expresividad en la composición. Igualmente, se implementan el lirismo proveniente del bolero, los procesos de composición inspirados en el minimalismo para versiones más contemporáneas, y un estilo propio para representar la visión personal del autor.

Lo que se pretende con este proyecto es tener varias versiones de la obra *La libertadora*, las cuales incluyan variaciones a partir de los compositores y estilos mencionados. Con el presente proyecto no solo se busca resaltar nuevamente una obra que representa la historia nacional, sino también incentivar la creatividad del autor, a fin de contribuir al repertorio musical con una pieza

que dé cuenta de las posibilidades de la intertextualidad en la música a partir de las variaciones estilísticas.

Palabras clave

La libertadora, cuarteto de cuerdas, variación estilística, intertextualidad musical, producción musical.

Abstract

This degree project focuses on the production of six versions of the musical piece *La libertadora* for string quartet. The reference version is the adaptation made by Edgar Fuentes for this format, from which compositional styles are explored to be applied to this work. The aim is to demonstrate the capacity of music to transform itself through processes of stylistic intertextuality. Some of the styles to be taken into account are those of Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, which, in addition to demonstrating their own compositional identity, cover historical periods from the Baroque to Romanticism. Later, more contemporary styles such as bolero, minimalism and the author's own style are also included.

The compositional analysis of *La libertadora* provides the opportunity to identify key elements to establish a dialogue with different styles in the string quartet format. Some musical theories of intertextuality in music, formal and stylistic analysis are taken into account, applying to the work the main compositional characteristics of the aforementioned composers, such as counterpoint, clear structures and expressiveness in the composition. Likewise, lyricism from bolero is implemented, as well as composition processes inspired by minimalism for more contemporary versions, and a personal style for a personal vision of the author.

What is intended to achieve with this project is to have several versions of the work *La libertadora*, which include variations based on the composers and styles mentioned. With this project, we not only seek to highlight again a work that represents national history, we also intend to encourage the creativity of the author, contributing to the musical repertoire with a piece that accounts for the possibilities of intertextuality in music based on stylistic variations.

Keywords

La libertadora, string quartet, stylistic variation, musical intertextuality, musical production.

Tabla de contenido

Resumen.....	3
Palabras clave.....	4
Abstract.....	4
Keywords	5
Introducción	5
Objetivos.....	7
Objetivo general.....	7
Objetivos específicos	7
Planteamiento de la propuesta.....	7
Justificación	8
Antecedentes.....	9
Contexto histórico de <i>La Libertadora</i>	9
Versiones estilísticas.....	11
Referentes teóricos y artísticos	12
¿Qué se entiende por estilo musical?.....	12
Variación estilística.....	16
La intertextualidad musical.....	17
Johann Sebastian Bach.....	18
Wolfgang Amadeus Mozart.....	25
Ludwig van Beethoven	31
La música minimalista y Arvo Pärt	33
Bolero.....	37
Metodología del proceso creativo de las seis versiones de <i>La libertadora</i>	39
Versión al estilo de Johann Sebastian Bach.....	41
Versión al estilo de Mozart.....	43
Versión al estilo de Beethoven	46
Versión al estilo bolero	49
Versión al estilo de Arvo Pärt.....	52
Versión personal	53
Producción y posproducción del cuarteto de cuerdas con instrumentos virtuales.....	56
Conclusiones.....	63
Bibliografía.....	67

Índice de figuras

Figura 1. <i>Air</i> BWV 1068 (Johann Sebastian Bach)	21
Figura 2. <i>Air</i> BWV 1068 (Johann Sebastian Bach)	23
Figura 3. <i>Air</i> BWV 1068.....	24
Figura 4. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	27
Figura 5. Sinfonía N° 45 "Los Adioses" de Haydn.....	27
Figura 6. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	28
Figura 7. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	30
Figura 8. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	31
Figura 9. Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131 Mov. 7 Allegro.....	32
Figura 10. Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131 Mov. 7 Allegro.....	33
Figura 11. <i>Spiegel im Spiegel</i> de Arvo Pärt	36
Figura 12. <i>Spiegel im Spiegel</i> de Arvo Pärt	37
Figura 13. <i>La libertadora</i> - formato referente	40
Figura 14. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Bach.....	42
Figura 15. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Bach.....	42
Figura 16. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Bach.....	43
Figura 17. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Mozart	44
Figura 18. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	44
Figura 19. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Mozart	45
Figura 20. <i>String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465</i> de Mozart	46
Figura 21. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Mozart	46
Figura 22. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Beethoven.....	47
Figura 23. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Beethoven.....	48
Figura 24. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Beethoven.....	48
Figura 25. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Beethoven.....	49
Figura 26. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo bolero	50
Figura 27. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo bolero	51
Figura 28. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo bolero	51
Figura 29. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Pärt	52
Figura 30. Versión de <i>La libertadora</i> al estilo de Pärt	53
Figura 31. Versión personal de <i>La libertadora</i>	54
Figura 32. Versión personal de <i>La libertadora</i>	54
Figura 33. Versión personal de <i>La libertadora</i>	55
Figura 34. Versión personal de <i>La libertadora</i>	56
Figura 35. The Orchesta Complete	57
Figura 36. Joshua Bell Violin	57
Figura 37. As Tina Guo Legato	58
Figura 38. Todas las dinámicas del instrumento virtual al mismo nivel	59
Figura 39. EQ de la viola con sus respectivos cambios	60
Figura 40. Palone Studio Flex Reverb	60
Figura 41. Melodía de la viola con dos capas, una en legato y otra en staccato.....	61

Introducción

La música, al ser una forma de expresión artística y cultural, se ha transformado a lo largo de la historia bajo influencias de todo tipo, como los cambios en procedimientos compositivos, aludidos a épocas diferentes, e influencias culturales y, en gran medida, religiosas. En el presente proyecto se abordan diferentes estilos compositivos a través de la adaptación de una obra musical emblemática: el himno no oficial de Colombia, *La libertadora*. Esta obra, considerada una de las contradanzas más icónicas del siglo pasado, está dedicada a Simón Bolívar (González, 1990), cuyo creador se desconoce (De los Reyes, 2021). En esa medida, se buscó resaltar las victorias independistas en Colombia como una forma de himno nacional y como un acompañamiento al regreso victorioso del libertador a Santafé después de la Batalla de Boyacá.

La obra original, que es un símbolo de identidad y patriotismo, se adapta para un cuarteto de cuerdas y, posteriormente, se somete a cambios estilísticos para explorar las técnicas de composición de compositores históricos reconocidos; ello, al usar piezas famosas como referencia, para apreciar las diferentes formas en que esta obra puede pasar por procesos intertextuales a través de la variación estilística, y notar así la versatilidad con la que la música puede adaptarse a múltiples estilos sin perder su esencia.

Las variaciones estilísticas se aplican a partir de obras clásicas de los compositores Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. En ese sentido, *La libertadora* se adapta a piezas reconocidas de estos tres grandes artistas, al explorar cómo sus estilos compositivos pueden afectar la obra original. Además de esto, se incorporan estilos un poco más contemporáneos, como el bolero, la música minimalista y una versión personal.

El homenaje a *La libertadora* variada estilísticamente, se resalta la conversación con la historia que ha tenido la música, y se ilustra cómo un solo tema puede adaptarse a diferentes estilos y épocas, con lo que se demuestra la capacidad intertextual que tiene la música para transformarse y ofrecer nuevas posibilidades sin perder su identidad principal. En suma, el objetivo principal de este trabajo es resaltar la capacidad intertextual de la música a partir de la variación característica o estilística como estrategia para la construcción de versiones de una pieza musical en diálogo con diferentes estilos compositivos.

De acuerdo con lo anterior, este trabajo de grado se divide en varias secciones: en la primera de ellas se abordan el planteamiento, los antecedentes y los referentes teóricos y artísticos, los cuales fundamentan la propuesta a partir de componentes históricos, estilísticos y conceptuales. Al respecto, los referentes artísticos que permiten el desarrollo de las variaciones estilísticas son los siguientes: Bach, con su obra *Air BWV 1068*; Mozart, con su obra *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465*; y Beethoven, con su obra *String quartet No. 14 Op. 131 Mov. 7 Allegro*. Finalmente, con la integración del estilo bolero, el minimalismo y el estilo propio, se brinda una perspectiva contemporánea y personal de la obra. Posteriormente, como parte de la metodología, se expone todo el proceso de creación y producción de las seis versiones características de la contradanza *La libertadora*. Luego de esto, se finaliza con las conclusiones y referencias.

Estos enfoques no solo resaltan la flexibilidad de la composición musical, sino que también ofrecen una apreciación más profunda sobre cómo diversos estilos pueden influir en la percepción de una pieza musical. Con este proyecto se espera contribuir a la apreciación de la música como un medio de expresión que se transforma constantemente.

Objetivos

Objetivo general

Componer seis versiones de la contradanza *La libertadora* para un cuarteto de cuerdas frotadas al aplicar el procedimiento de variación característica con el fin de representar procesos intertextuales entre diferentes estilos musicales.

Objetivos específicos

1. Construir un marco de referencia que permita fundamentar los conceptos de estilo, intertextualidad y variación característica.
2. Analizar las obras de los compositores de referencia para identificar las características musicales que se deben tener en cuenta para las versiones de *La libertadora*.
3. Proponer seis versiones de *La libertadora* a partir de las características estilísticas de las obras analizadas.
4. Realizar un proceso de producción y posproducción donde se utilicen instrumentos virtuales que permitan la mejor calidad sonora posible para el producto creativo.

Planteamiento de la propuesta

El presente proyecto se basa en el desarrollo de seis versiones de la obra musical *La libertadora*, donde se toma como primera referencia la adaptación a cuerdas frotadas de Edgar Fuentes, y se realizan variaciones al explorar varios estilos compositivos, al pasar por las obras clásicas de Bach, Mozart y Beethoven, y por estilos más contemporáneos como el bolero, la música minimalista y un estilo personal. Esto, con el fin de demostrar la flexibilidad de una pieza musical y evidenciar la manera en que un tema puede, mediante un proceso intertextual, reinventarse a

partir de la aplicación de distintos enfoques estilísticos, con lo que se demuestra una vez más que la música siempre está en constante transformación. De este modo, se pretende trabajar en torno a la siguiente pregunta: ¿De qué manera se pueden componer versiones de *La libertadora* que representen procesos intertextuales entre diferentes estilos musicales?

Justificación

La relevancia de este proyecto radica en ofrecer otra visión sobre la versatilidad y la flexibilidad de la música. Al recontextualizar *La libertadora* al formato de cuarteto de cuerdas y al explorar otros estilos de composición, el presente proyecto busca retomar una obra ya existente para conducirla hacia nuevos contextos mediante procesos de intertextualidad, con el fin de que esta se escuche por diferentes audiencias y se capte el interés de un público más variado.

El proyecto también cuenta con un valor académico, dado que explora los puntos de encuentro entre la tradición histórica y el constante desarrollo de la música. Al analizar y aplicar estilos de compositores famosos de la historia de la música que incluyen enfoques más contemporáneos, se promueve un interés inicial por la transformación constante de la música a lo largo de la historia, así como por su capacidad de adaptación a nuevos estilos existentes o por existir.

De esta manera, la reestructuración de *La libertadora* en formato de cuarteto de cuerdas que aborda estilos históricos y contemporáneos es un enfoque que, además de ofrecer una nueva interpretación de una obra original, también permite integrar una visión propia. Esta propuesta creativa no solo aporta al repertorio musical, sino que también contiene un valor académico para el estudio de la música y su evolución estilística.

La escogencia musical de esta investigación se cimentó bajo criterios tanto técnicos como históricos, con el objeto de realizar una adaptación estética viable al cuarteto de cuerdas. Para ello, se escogió a Bach, Mozart y Beethoven debido a la importancia de sus obras y su escritura contrapuntística. Por otro lado, el bolero contribuye una visión contrastante, pero poseedora de una abundancia armónica, llena de expresión melódica; asimismo, la decisión de apoyarse en los principios del minimalismo radica en que este brinda un panorama contemporáneo que recurre a la reutilización de materiales. De esta manera, la implementación y fusión de estos estilos resalta el carácter flexible y la versatilidad de *La Libertadora* como material adaptable. Adicionalmente, las obras en particular fueron escogidas, además de su reconocimiento público, por gusto propio del autor, esto último fue lo que finalmente determinó la elección de las obras que se utilizaron como referencia.

Antecedentes

Contexto histórico de *La Libertadora*

La Libertadora fue una de las contradanzas más famosas y emblemáticas del siglo XX. Esta se escribió para Simón Bolívar (González, 1990, p. 15), por parte de un compositor anónimo (De los Reyes, 2021). La versión más antigua de la que se tiene registro hoy día es su formato para guitarra, que se encuentra en el cuadernillo *Música para guitarra de mi S^a D^a Carmen Caycedo*, en el cual no se indica quién es el autor, pero se le otorgó al músico venezolano Silverio Añez en el ensayo *Historia de la música de Zulia* (1968). Esta obra se compuso como una pieza musical para conmemorar y celebrar los triunfos independentistas durante la época de la Independencia en Colombia, debido a que todavía no existía un himno oficial para la república, y se interpretó

numerosas veces en celebraciones por estos triunfos, así como en los festejos que acompañaron la entrada triunfal de Bolívar a Santafé luego de la Batalla de Boyacá.

Esta obra se compuso en un momento en el que Colombia luchaba para establecerse como una nación independiente. En ese sentido, *La libertadora* se compuso como una expresión de libertad e independencia, principios que caracterizaban la lucha de la época. *La libertadora*, junto a *La vencedora*, otra de las contradanzas que se publicó en el mismo periodo, se ha constituido como un emblema nacional aparentemente gracias a Joaquín Piñeros Corpas (1915-1958), quien, con la iniciativa de elaborar un cancionero noble de Colombia, popularizó estas y otras obras.

Un par de contradanzas llamadas *La vencedora* y *La libertadora* [...] de las que se dice, fueron interpretadas recurrentemente en las celebraciones republicanas de los triunfos independentistas. La primera, en el mismo puente de Boyacá, y ambas, en los festejos que acompañaron la entrada triunfal de Bolívar a Santafé luego de la batalla. (Ospina, 2009, p. 8)

Al respecto, se sabe que las partituras de *La libertadora*, junto con las de otra contradanza que también se utilizaba para las mismas ocasiones emblemáticas, se publicaron a mediados del siglo XX en el *Papel Periódico Ilustrado*, porque fueron protagonistas en las batallas de la Independencia y llegaron a tener un gran valor histórico.

Según Perdomo (1819, como se citó en Andrango, 2011), durante el periodo de Independencia se tenía como costumbre recibir a quienes se destacaban en sus batallas con música compuesta para rendir homenaje en su honor. De ese modo, la contradanza *La libertadora* cumplió un papel fundamental al interpretarse en la entrada triunfal de los libertadores a la ciudad de Santafé luego de vencer en la Batalla de Boyacá. Por consiguiente, tanto *La vencedora* como *La libertadora* llegaron a considerarse himnos nacionales no oficiales de la República de Colombia, porque se

tuvieron en alta estima, al asemejarse a otras piezas representativas para las luchas de otros países, como Francia, Cuba y Puerto Rico (Gonzales, 1988, citado por Andrango, 2011).

Asimismo, estas contradanzas tenían el objetivo de que las personas recordaran a sus héroes, así como su sacrificio y valentía en las luchas de Independencia. De esta manera, como mencionó De los Reyes (2021), “la publicación de las contradanzas *La libertadora* y *La vencedora* es una de las formas culturales de aludir y reforzar lo magno de la historia nacional que construyó la élite letrada para la identidad de la nación” (p. 71). Fue así como esta música comenzó a formar parte de la cotidianidad y la cultura de las personas, por lo que se adaptó a los momentos históricos y se presentó a lo largo del tiempo en diferentes formatos musicales.

Versiones estilísticas

La variación estilística en la música viene desde la necesidad o el gusto por la exploración en diferentes ámbitos estilísticos. El maestro Juan Francisco Sans, en su texto *La traducción de la música* (2002, p. 1), habló sobre diferentes tipos de variaciones y de la necesidad que surgió de que editoriales o arreglistas realizaran versiones facilitadas de obras grandes del repertorio donde se omitían pasajes técnicamente difíciles de interpretar por aficionados, para lo cual les quitaron notas “innecesarias” a las obras o las transportaron a tonalidades más “accesibles”. Esto ha permitido que muchas de las grandes obras que han existido en el repertorio musical puedan interpretarse por parte de aficionados de la música, y les ha permitido a los maestros utilizar dichas variantes para enseñar a sus estudiantes a lo largo de los años.

En el mismo orden de ideas, muchas de las obras escritas para un instrumento en particular o para un grupo de intérpretes, ya sea una orquesta o un coro, pueden reescribirse o adaptarse para un instrumento polifónico o un grupo de instrumentos más reducido. Cabe aclarar que, cuando se

realiza una adaptación a un instrumento polifónico, por lo general lo toma una persona con pleno conocimiento del instrumento, quien en muchas ocasiones es un intérprete hábil. Sans (2002) propuso un ejemplo de lo anterior: “No obstante, algunos compositores recurren a este expediente en el caso de instrumentos de amplio repertorio, cuando se trata de una obra muy popular, o en un caso especial, como cuando Johannes Brahms transcribe para piano –a modo de estudio para la mano izquierda– la célebre *Ciaconna* para violín solo de Johann Sebastian Bach” (p. 2).

De otra parte, algunos ejemplos de estas versiones en la música pueden ser compositores que han hecho variaciones estilísticas de una obra conocida al estilo compositivo de diferentes autores reconocidos de épocas anteriores. Uno de los primeros es Juan Lemann, quien realizó variaciones de *La vaca lechera* al estilo de Bach y Georg Haendel; luego imitó un minuetto al estilo barroco, el estilo de Mozart; y prosiguió con la marcha fúnebre de Beethoven. En estas variaciones, se nota cómo Lemann realizó un análisis de las obras base para realizar un proceso de intertextualidad al variar *La vaca lechera* en estos diferentes estilos musicales.

Otro personaje que también desarrolló procesos de intertextualidad sobre esta misma pieza musical fue el compositor Mario Gómez Vignes; y en el video *Variaciones estilísticas sobre un tema de índole láctea*, el pianista Juan David Mora interpreta cada una de dichas variaciones. Allí, al igual que en las variaciones de Lemann, se puede sentir cómo el motivo principal de *La vaca lechera* no se pierde en ninguna de estas versiones, y aun así la pieza toma el estilo de la denominada “música clásica”.

Referentes teóricos y artísticos

¿Qué se entiende por estilo musical?

La adaptación musical a diferentes versiones estilísticas ha sido un campo de estudio explorado por múltiples compositores, quienes han abordado la reinterpretación de obras musicales a diversos estilos de composición. Esto ha permitido analizar la capacidad de la música para transformarse, así como comprender que los parámetros de la música (melodía, armonía, ritmo, timbre, entre otros) pueden ajustarse y adaptarse en diferentes marcos contextuales, musicalmente hablando.

Cuando un compositor desea elaborar una pieza musical, por lo general debe tener en cuenta características importantes, como la melodía principal, la armonía que tendrá la instrumentación o el acompañamiento, el timbre en el cual estará pensada la música, y el ritmo. Este último, en muchos casos es fundamental para la posición estilística de la obra, y aunque va acompañado de la influencia de las otras bases, puede ayudar a deducir el género musical de la obra. No obstante, aunque los elementos básicos mencionados son clave para generar un estilo en la música, también se deben tener en consideración otros aspectos, como el tempo, la dinámica y la expresión.

En la historia de la música, cada compositor ha tenido que explorar de una u otra forma estos aspectos para entregar un producto final que atrape al oyente. Igualmente, cada cultura ha creado su propia música, donde se ven reflejados estos elementos mencionados; e, incluso, se pueden encontrar estilos en los que solo algunas de estas características se presentan. Por ejemplo, “la música de comienzos de la Edad Media y gran parte de la música de las culturas orientales no hacen uso de la armonía, y algunas composiciones del siglo XX no contienen melodías de ningún tipo” (Bennett, 1992, p. 4).

En ese sentido, cada compositor tiene la libertad de hacer uso de estas características básicas de la música a su manera. Por ejemplo, puede darse más énfasis al ritmo que a la melodía, se puede ser más creativo con la armonía, se puede decidir interpretar solo la melodía, o utilizar todas estas

funciones de una manera equilibrada. Al fin y al cabo, la combinación de estos elementos es lo que genera un estilo u otro, y hasta puede crearse un estilo propio para cada autor. Esto se evidencia con grandes artistas del pasado; por ejemplo, si se mira a Mozart, se observa que este componía de la manera en que se requería para la época en la que vivió, dado que estaba bajo el mando de personas superiores que le exigían componer de una manera específica. Aun así, Mozart salió de las reglas establecidas para componer su propio estilo, y se convirtió en el primer compositor en escapar del papel de sirviente a compositor independiente.

Por otro lado, si se habla sobre melodía, esta se puede construir de diferentes maneras. Puede ser en grado conjunto, con saltos entre las notas, con movimientos ascendentes o descendentes, con pequeños motivos que se repiten, y se pueden usar diferentes tipos de escalas musicales. La idea al construir una melodía es que esta sea atractiva y pegadiza, porque de esto depende que sea de fácil recordación o no. De esa forma, según el estilo musical que se quiera lograr, la melodía puede variar en su forma de construcción: cuando se escucha un bolero, se nota que, por lo general, en las canciones hay melodías lentas o con notas largas; y, en el trayecto de la canción, la mayor parte de la melodía se mueve conjuntamente, debido a que la letra del bolero es poética, romántica y melancólica. Si al bolero se le cambia su típica forma melódica y se le agregan muchos saltos con espacios amplios entre la nota más baja y la más alta, y además se añaden notas cortas para que la melodía suene rápido, la pieza puede sonar diferente a lo que se esperaría, puesto que se ve alterado su estilo musical.

A pesar de lo anterior, hay que tener en cuenta que la percepción de lo melódico es relativa, porque cada persona, desde su subjetividad, termina por experimentar diferentes sensaciones y emociones, que es lo que el autor desea plasmar en su obra. Lo anterior concuerda con lo que Bennett (1992) expuso en su libro *Investigando los estilos musicales*: “Aquello que para un oyente

posee sentido musical, puede ser interpretado por otro como un montón de notas sin sentido alguno. Una melodía que una persona percibe como de gran poder expresivo puede no conmover a otra en absoluto” (p. 4).

Ahora bien, cuando se decide hablar de ritmo, es necesario adentrarse en lo que bien podría ser lo más importante de algunos estilos musicales: el ritmo. Muchas veces el ritmo determina si la música es de un estilo o de otro, y este juega un papel muy importante en la melodía al momento de componerse, dado que esta se dirige por el estilo rítmico que se le asigna a la obra en cuestión. Un ejemplo de lo anterior es el vals, un estilo musical compuesto por tres cuartos (tres negras por compás) y la melodía adjunta. Por lo general, y sin tener en cuenta posibles síncopas que agregue el compositor, la melodía tiene ciertos puntos fuertes o notas con énfasis, en donde pega el tiempo fuerte del compás, que generalmente es en el primer tiempo (UNO, dos, tres, UNO, dos, tres). Así las cosas, si al vals –que lleva una melodía con sus acentuaciones en el primer golpe de cada compás de tres cuartos– se les cambia el ritmo a cuatro cuartos (cuatro negras por compás), la melodía sonaría fuera de lugar en el ritmo, debido a que la mayoría de los acentos no estarían en el primer golpe del ritmo, como se había pensado desde el principio.

De acuerdo con lo expuesto, si algún arreglista quiere cambiar el ritmo de la obra, este debe hacerle modificaciones a la melodía para que encaje con el nuevo ritmo que se va a proponer. Al respecto, el papel del ritmo lo puede tomar casi cualquier instrumento, aunque por lo general es un instrumento de percusión el que lo lleva, pero también puede adueñarse del papel una guitarra o un chelo o un contrabajo. En todo caso, el ritmo marca el tempo en la música: si en un concierto en vivo el instrumentista que lleva el ritmo se acelera o desacelera, el resto de sus acompañantes lo harán con él, por cuanto es este quien dirige la música. Por esta razón, para un oído entrenado es sencillo percibir el ritmo de la música que se escucha; pero, para alguien que ignora el tema, esto

también se puede sentir en su interior, fuerte como en el caso del rock o más equilibrado como en el caso del bolero.

Variación estilística

La variación estilística es la forma en la que el compositor altera o modifica el estilo en el que se presenta un tema originalmente. Esto se hace sin alterar de una manera significativa la melodía o armonía del tema principal; más bien se modifica la forma en la que se presenta para dar un estilo diferente, como al reinterpretar el tema original al estilo de una marcha, una danza, un adagio u otros estilos, por lo que el tema se ve embellecido al adicionar notas o figuras, al simplificar la melodía o al alterar el ritmo, sin modificar su estructura básica.

Tal variación puede ser por ornamentación, por simplificación, por ampliación, por figuración o de forma contrapuntística. En muchas ocasiones, al realizar una variación, se utiliza la imitación del tema acompañado de un entorno cambiante. Este método puede usarse para darle otras sensaciones al tema original, así lo mencionó Clemens (2003): “El tema en sí no se modifica desde el punto de vista externo. Se alteran las circunstancias que lo acompañan. Claro está que en la perspectiva cambiante de la observación influye en lo que se contempla: el tema tiene efectos siempre distintos” (p. 227).

La variación estilística ha sido comúnmente utilizada en diferentes géneros musicales y épocas, desde la música clásica hasta la música contemporánea. Por ejemplo, en la música barroca, los compositores elaboraban variaciones con adornos y figuras ornamentales; y, en el clasicismo, las variaciones podían ser desde simplificaciones a cambios estilísticos, como el rondó, el minueto o la marcha. En la música contemporánea se pueden encontrar variaciones estilísticas de compositores que unen dos o varios géneros musicales, como el jazz, el rock, el hip hop o la música

electrónica. Con lo anterior, se afirma que los compositores pueden experimentar con nuevas técnicas musicales, al variar el timbre, los instrumentos o las texturas sonoras. Estas variaciones han permitido a los compositores explorar una amplia gama de expresiones musicales dentro de una misma composición, con lo que crean una multiplicidad de contrastes estilísticos que mantienen el interés del oyente. Por ello, dichas variaciones incluso pueden utilizarse para reforzar el sentimiento con el que se pensaba originalmente la obra.

La intertextualidad musical

Julia Kristeva es una lingüista, filósofa y teórica literaria búlgara-francesa, conocida por su trabajo en la teoría de la intertextualidad; esta propuso que ningún texto es completamente original, sino que cada uno tiene influencias o se construye a partir de otros textos. “Si se admite que toda práctica significativa es un campo de transposiciones de varios sistemas significantes (una intertextualidad), se entiende entonces que su ‘lugar’ de enunciación y su ‘objeto’ denotado nunca son únicos, completos e idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentados, susceptibles de ser tabulados” (Kristeva, p. 111).

Esta intertextualidad también se aplica en la música, dado que es común escuchar cómo canciones llevan dentro de sí semejanzas de otras o, incluso, de obras musicales de épocas anteriores, ya sea porque se está tomando como referencia la canción u obra en cuestión o porque se está realizando una cita literal de un fragmento de la pieza. Sea cual sea la razón de la similitud, “todos estos fenómenos son casos de ‘referencias musicales’, es decir, de cómo momentos o partes de una obra específica, remiten a fragmentos o momentos de otras obras. Estos procedimientos son conocidos como intertextualidad musical” López (2007, p. 2).

El autor López Cano, en su texto *Música e intertextualidad*, habló sobre cinco tipos de intertextualidad, pero aquí solo se mencionan los dos más importantes para el proyecto: el tópicos y la transformación de un original. Cuando López (2007) mencionó el tópicos, este hacía referencia a la “remisión desde una obra escrita en determinado estilo, a un estilo, género, tipo o clase de música diferente” (p. 6). Por último, el autor también comentó que compositores como Haydn, Mozart o Beethoven incluían en sus obras diferentes tópicos musicales de forma intencionada.

Por otro lado, al hablar de transformación de un original, López (2007) comentó que se trata de la revisión, el arreglo, la versión o la reescritura que sufre una obra, ya sea por parte del mismo autor u otro compositor (p. 5). Estas transformaciones se dan porque el autor o arreglista realiza correcciones de la pieza para subsanar errores, o porque se debe hacer la reescritura para algún formato diferente. Al respecto, López tomó como ejemplo a Stravinsky, quien realizó varias versiones de *El pájaro de fuego* o de *Petrushka*, con la que se hizo una versión para piano a cuatro manos.

En este proyecto, la intertextualidad musical se entiende como el proceso por el cual una obra se relaciona estilística, temática o estructuralmente con otras músicas. La exploración de cómo una obra se puede recrear y transformar mediante variaciones estilísticas, sin perder su esencia original, al adaptarse a las características y estructuras de diversos enfoques estilísticos, permite a la pieza tener una conversación con otras prácticas musicales sin llegar a imitaciones exactas, sino a una reinterpretación que refleja la versatilidad de una pieza musical.

Johann Sebastian Bach

Debido a que gran parte de la vida de Bach estuvo dedicada al servicio de la Iglesia, la mayoría de su música es religiosa. Las obras de Bach se caracterizan por tener un amplio uso del

contrapunto, y en sus piezas es normal ver y escuchar líneas melódicas independientes que interactúan entre sí de una manera armoniosa para crear estilos contrapuntísticos, como los cánones y fugas, con lo que se demuestra la artesanía compleja con la que este componía sus obras. Además del contrapunto, Bach mantenía progresiones armónicas que atribuían riqueza y sofisticación, y a ello se le sumaba su entorno lleno de voces que interactuaban. Santa Cruz (s.f.) mencionó:

Se podría decir que Bach casi no sabía expresarse en otra forma, que por medio de las voces individualizadas del estilo contrapuntístico que lo conduce a sorprendentes y proféticos avances y lo hace ser la figura cumbre de la polifonía posterior al Renacimiento. (p. 1)

Esta afirmación, aunque bien podría ser cierta, no representa la destreza que llegó a tener Bach: en su música se nota un claro equilibrio entre el contrapunto y la armonía, en tanto que, si alguno de los dos predomina, el otro puede perderse. Pero a la música de Bach además hay que atribuirle la época en la que surgió, el llamado periodo barroco. La música del barroco era, por decirlo de una manera, densa, llena de capas, múltiples voces teniendo una conversación contrapuntística de preguntas y respuestas que conducían a un tema principal; y Bach, con un amplio conocimiento del tema, utilizaba su sentido de economía o reutilización de recursos.

En una fuga ha encontrado un vehículo apropiado para el desarrollo, lo mantiene hasta el fin de la obra, lo [sic] da vueltas, lo combina, y procura mantener la unidad con la mayor variedad posible... Para todo tema hay cien maneras de desarrollo, uno debe escoger las mejores, o la mejor y no hacer un muestrario. Para esta técnica Bach recurría a todas las argucias del contrapunto: inversión a diversos intervalos, cánones, alteraciones rítmicas, etc., el resultado es brillante, pese al sistema de las progresiones, tan en boga en tiempos de Bach, como desacreditado en nuestra inquieta época actual. (Santa Cruz, s.f., p. 55)

Esto demuestra que, aunque el estilo de composición barroca decantaba unas normas estructurales, Bach siempre plasmó su propio estilo de composición en su música. En muchas ocasiones se le nombra a este compositor como el maestro del contrapunto y, aunque en el periodo barroco era muy común la polifonía de las voces, Bach, en vez de utilizar líneas melódicas independientes sin más, utilizaba el contrapunto para entrelazar las voces, realizaba una función armónica clara. Pero este compositor no solo se destacó por esto, porque otras de sus virtudes se encontraban en la reutilización de los recursos; de hecho, Bach exploraba al máximo un motivo, lo presentaba en distintas voces, le daba vueltas, lo combinaba y transformaba a lo largo de la obra.

En la Figura 1 se muestra el fragmento inicial del movimiento *Air* de la *Orchestral suite No. 3 in D major BWV 1068*, de Bach. En los primeros dos compases se nota un motivo que consta de una nota larga, una redonda ligada a una corchea, y una activación rítmica en semicorcheas. Más adelante se nota cómo de este motivo salen reutilizaciones en los primeros cinco compases.

De esa manera, se marca con color amarillo la idea activada rítmicamente, que consta de una galopa junto a cuatro semicorcheas, seguidas de una negra, dado que existen reutilizaciones de este motivo rítmico en los compases señalados; por ejemplo, el violín dos lo repite en el c. 4 ligeramente variado, en tanto que, en vez de terminar en una nota negra, lo hace en corchea. Al respecto, se asume que esta decisión se pudo tomar para otorgar espacio al violín uno para continuar con su motivo melódico. Igualmente, en el c. 5 se ve este mismo motivo en el violín, uno a partir del tercer golpe, donde se nota el mismo motivo rítmico de la activación, pero con un ligero cambio de una nota adicional.

De la misma forma, con el color naranjado se señala el motivo inicial, una nota larga seguida de activación rítmica, la cual se repite en varias ocasiones y, aunque con notas más cortas,

se visualiza la misma intención rítmica. El violín uno lo muestra en los cc. 3 y 4, y el violín dos desde el tercer golpe del c. 2, que se extiende hasta el c. 3.

Adicionalmente, se señala con color azul el acompañamiento del bajo, y se puede notar cómo va este con un motivo rítmico constante de salto por octava y un cromatismo descendente. Este mismo motivo se repite en todo el movimiento. En cuanto a esto, se mencionó que Bach se destacaba por reutilizar un mismo motivo, al presentarlo en distintas voces, combinarlo y transformarlo. Esto se refleja en la parte inicial de su obra, donde se nota que cada motivo es funcional y tiene una notable conversación contra la melodía.

Figura 1. *Air* BWV 1068 (Johann Sebastian Bach)

22

Air

Violino I

Violino II

Viola

Continuo
Cembalo
Violoncello
Violone

4

1.

2.

Nota. Cc. 1-7. Imagen tomada de la partitura de *Orchestral Suite No. 3 in D Major, BWV 1068* de Johann Sebastian Bach. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/912175>.

Por otra parte, en la siguiente Figura 2 también se nota cómo Bach reutilizaba los mismos motivos rítmicos: una nota larga seguida de la activación rítmica y, en otros casos, solo la

activación. Estos se pueden ver incluso invertidos y variados rítmicamente en el transcurso del movimiento *Air*.

Figura 2. *Air* BWV 1068 (Johann Sebastian Bach)

The image displays a musical score for the piece 'Air' (BWV 1068) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, covering measures 7 through 14. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes a first violin part (top staff), a cello part (middle staff), and a bass line (bottom staff). The first system begins at measure 7, marked with a '7' above the first staff. The second system begins at measure 11, marked with an '11' above the first staff. The music is characterized by long, flowing melodic lines in the upper parts and a rhythmic accompaniment in the lower parts.

Nota. Cc. 7-14. Imagen tomada de la partitura de *Orchestral Suite No. 3 in D Major, BWV 1068* de Johann Sebastian Bach. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/912175>.

Esta obra lleva una métrica de cuatro cuartos, cual le brinda una estructura estable con divisiones claras en cada compás de cuatro tiempos. Asimismo, la melodía lleva notas largas, como las blancas y redondas, las cuales aseguran un ritmo lento y pausado en la línea superior mientras se mantiene la base armónica. El patrón rítmico de corcheas en el chelo contrasta con los valores largos de la melodía y crea un balance de movimiento ágil en el bajo contra un pasaje lento en la línea superior. El violín dos, aunque lleva una voz independiente, juega un papel contrapuntístico importante junto con el violín uno, porque se aprecia una clara conversación entre estos dos instrumentos, y la viola complementa el acompañamiento del chelo al llevar notas del acorde y, en ocasiones, sin variar su ritmo.

La melodía principal de *Air BWV 1068* está en re mayor, la lleva el primer violín y se compone de frases largas que ocupan varios compases, las cuales se componen de movimiento conjunto, notas de pasos y bordaduras. De la misma manera, en ciertos lugares se encuentran

pequeños saltos que van desde terceras hasta saltos de octava que otorgan variedad y dinamismo a la melodía. Bach utilizaba grados de tónica, dominante y subdominante, con lo que daba una base tonal clara; además, las frases se componían entre 4 y 8 cc. y, por ejemplo, al final de una de las frases de la segunda parte de la pieza, en el c. 11, esta termina en el sexto grado. Con esto, podría entenderse que la intención de este acorde es funcionar como subdominante por las notas en común con la tónica, sin sentir necesariamente un reposo, para dar continuidad a la obra (Figura 3).

Figura 3. *Air* BWV 1068

The image shows a musical score for the piece 'Air' (BWV 1068) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, covering measures 9 through 13. Each system consists of four staves: two for the treble clef (violin and flute parts) and two for the bass clef (viola and cello parts). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, ties, and accidentals, illustrating the melodic and harmonic structure of the piece.

Nota. Cc. 9-13. Imagen tomada de la partitura de *Orchestral Suite No. 3 in D Major, BWV 1068* de Johann Sebastian Bach. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/912175>.

Por otro lado, Bach utilizaba una estructura binaria con dos secciones claramente delimitadas que se podrían representar como A y B, y cada una de estas se repite, lo cual es común en las suites

barrocas y contribuye a una estructura simétrica. La textura de la obra es polifónica con una melodía principal en el violín uno y líneas que, aunque independientes en las otras voces, llevan un sentido armónico rítmico, con un detallado contrapunto con respecto a la melodía principal. En ese sentido, cada instrumento contribuye activamente al desarrollo de la obra. Por ese motivo, Bach llegó a destacarse por sus muy bien pensadas obras; y, aunque algunas podrían sonar simples al escucharlas por primera vez, si se analizan, sale a la luz una gran cantidad de complejas estructuras musicales contrapuntísticas.

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart fue una pieza clave del clasicismo y su estilo de composición era acorde a su época, pero este siempre plasmaba su propio estilo compositivo. En muchas ocasiones su música tenía una clara distinción de la melodía y el acompañamiento, una melodía bien marcada que se soportaba con un acompañamiento constante. Esto le daba a la pieza una sensación de equilibrio y claridad. Además, en contraste con la música barroca, que exploraba la forma de implementar una gran cantidad de emociones, en sus obras –con sus muchas interacciones melódicas– la música del clasicismo se centraba más en piezas elegantes y formales con una estructura organizativa. Mozart componía mayormente con melodías y frases claras, generalmente divididas en compases pares, por ejemplo, de a cuatro compases. Este empleaba una armonía en la cual se preparaban las disonancias, y estas resolvían de una manera suave y de forma cadencial. Aunque se pretendía tener obras formales y elegantes en “busca de la belleza”, también es cierto que las dinámicas, como el crescendo y el diminuendo, llegaron a tomar un papel clave.

De esa manera, Mozart llegó más allá de lo que las meras y frías normas de composición permitían, hasta afectar al escuchante al desarrollar su inteligencia mediante el llamado “efecto

Mozart”, fruto de una mente prodigiosa que superó ampliamente las limitaciones de su tiempo, al ser considerado, a la vez, el primer músico en escapar del papel de sirviente para inaugurar el periodo del artista creador independiente (Benlloch, s.f., p. 174).

Analizando la obra *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Wolfgang Amadeus Mozart (Figura 3), lo primero en destacarse es su introducción, donde se pueden notar “enfrentamientos” a lo comúnmente esperado en una obra del clasicismo. Un ejemplo de esto es que las introducciones en el clasicismo, por lo general, tienden a ser breves y con una tonalidad clara y directamente funcional al motivo principal de la obra. Por el contrario, Mozart desafiaba esto al llevar dicha introducción a una duración más larga de lo esperado; asimismo, al comenzar la obra, después de esta entrada, los oyentes podían confundirse, porque no había similitud alguna con la introducción. Además de la longitud inusual, Mozart mantenía un ambiente tenso, porque retrasaba la resolución tonal para aprovechar la longitud de la introducción y experimentar con disonancias y armonías inestables, que no presentaban una tonalidad clara. Si se compara, por ejemplo, una introducción de Haydn, como el de la *Sinfonía N° 45 "Los adioses"* (Figura 4), se puede notar que esta es mucho más corta y directa, dado que establece el tono de la obra y pasa rápidamente a la sección más ágil en forma de sonata.

Figura 4. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

6

Nota. Cc. 7-11. Imagen tomada de la partitura de *Cuarteto de cuerdas en Do mayor, KV 465* de Wolfgang Amadeus Mozart. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/482556>.

Figura 5. *Sinfonía N° 45 "Los Adioses"* de Haydn

Allegro assai

Joseph Haydn

Oboi
Corno I in A
Corno II in E
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Nota. Cc. 1-5. Imagen tomada del video *Simfonía Núm. 45 "De los adioses" en Fa sostenido menor - Haydn (Partitura)* de Roc Vela, publicado en YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cYvjr86_aJY.

En la introducción Adagio para *Dissonance*, Mozart llevó una métrica de tres cuartos, lo cual genera fluidez y continuidad en la obra; además, esto va acompañado de un tempo lento, que es crucial para generar la tensión que Mozart pretendía plasmar en su introducción. En el caso del chelo, este lleva un pulso constante de corcheas, por lo general en una misma nota del acorde, lo que contribuye a la generación de tensión.

Por otro lado, cuando se termina la introducción, se cambia a Allegro, también en tres cuartos, lo que ofrece un mayor dinamismo y agilidad a la obra, al igual que una constante sensación de movimiento rítmico. Al comienzo del movimiento en Allegro, se puede notar cómo Mozart utiliza una melodía que se compone de notas largas seguidas de una melodía rítmica en corcheas. A esta melodía la acompañan el violín segundo y la viola con corcheas continuas, lo que brinda una sensación de marcha y continuidad (Figura 6). En suma, aunque Mozart realizaba su música con una melodía y un acompañamiento claros, también es cierto que se puede notar una continua conversación entre la melodía del violín uno y el resto de los instrumentos.

Figura 6. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

146

Allegro

23

Nota. Cc. 23-28. Imagen tomada de la partitura de *Cuarteto de cuerdas en Do mayor, KV 465* de Wolfgang Amadeus Mozart. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/482556>.

De ese modo, Mozart lleva un contrapunto rítmico entre el violín uno y el violín dos, donde se intercambian figuras rítmicas que por lo general son corcheas y semicorcheas, mientras la viola lleva, junto con el chelo, una base rítmica estable con corcheas y negras. Igualmente, Mozart utilizaba motivos melódicos que por lo general son de cuatro compases; además de esto, los motivos melódicos se ven reutilizados en sus otros instrumentos, como el violín dos y la viola.

En síntesis, esta obra presenta variaciones dinámicas, donde cada instrumento puede llegar a ser protagonista por un corto periodo, o para dar entrada a una nueva o reutilizada frase. En repetidas ocasiones, algunos instrumentos entran en un Forte antes que otros, y en el siguiente compás lo siguen el resto de instrumentos con esta misma dinámica, lo que da grandeza y cuerpo a la sonoridad (Figura 7). Esto genera otro tipo de variación, que puede cautivar la atención del oyente, sin mencionar la cantidad de adornos que hay en toda la pieza.

Figura 7. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. Each system includes a violin I part (top), a violin II part (middle), and a cello/bass part (bottom). The score is written in G major and 2/4 time. It features a variety of dynamic markings, including piano (*p*) and forte (*f*), which are highlighted in yellow in the original image. Trills are marked with 'tr' in red. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent rests, creating a sense of tension and release. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is identified as W.A.M. 465.

Nota. Cc. 122-145. Imagen tomada de la partitura de *Cuarteto de cuerdas en Do mayor, KV 465* de Wolfgang Amadeus Mozart. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/482556>.

Asimismo, Mozart agrega momentos de pausas o respiros en su obra al utilizar notas largas y figuras como tresillos. Al escuchar una melodía bastante rica en movimiento melódico con la utilización constante de semicorcheas y adornos como trinos que dan más dinamismo a la pieza, Mozart da al oído del oyente un descanso de toda esta activación rítmica (Figura 8).

Figura 8. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

Nota. Cc. 71-75. Imagen tomada de la partitura de *Cuarteto de cuerdas en Do mayor, KV 465* de Wolfgang Amadeus Mozart. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/482556>.

Ludwig van Beethoven

Beethoven también es reconocido por sus obras altamente emotivas, al lograr sentimientos de angustia, ira y calma con ayuda de las dinámicas. Beethoven era capaz de que un solo motivo musical presentado en toda la obra diera lugar a esta cantidad de emociones, sin precisamente cambiar dicho motivo. Obras que comienzan al unísono con todos los instrumentos, donde se utilizan dinámicas en fortísimo que seguidamente pasan a piano y saltan repentinamente de vuelta a este fortísimo, demuestran cómo Beethoven buscaba plasmar una emotividad sin igual en muchas de sus obras. Aunque el músico empezó con obras clásicas, por cuanto parte de su vida tuvo lugar en el periodo clásico, muchas de sus obras más reconocidas son estas, donde se deja llevar por la emoción con dinámicas.

En el Allegro, el séptimo movimiento del *Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131* de Beethoven (Figura 5), se aprecian estas transiciones dinámicas. En esta obra todos los instrumentos inician en fortísimo al tocar una introducción corta, a la cual le sigue una

melodía que, rítmicamente, se mueve igual a los instrumentos que la acompañan, con un movimiento que resuena como el galopar de un caballo, lo que hace que la pieza lleve una progresión interesante.

Figura 9. Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131 Mov. 7 Allegro

The image displays a musical score for the 7th movement of the String Quartet No. 14 in D major, Op. 131 by Ludwig van Beethoven. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by a strong, rhythmic gallop. The first system shows the beginning of the piece with a 'ff' dynamic marking. The second system starts at measure 9 and continues the rhythmic pattern.

Nota. Cc. 1-15. Fragmento del movimiento *Allegro* del *Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor*, *Op. 131* de Ludwig van Beethoven. Imagen extraída de la edición de Breitkopf und Härtel (1863), reimpressa por Dover Publications (1970). Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/4768>.

En consecuencia, Beethoven corta la continuidad de la obra al realizar un cambio drástico de dinámicas; esto, al pasarlas de fortísimo a piano junto con una melodía con notas más largas, donde se encuentran crescendos y diminuendos (Figura 10) que pueden dar una sensación de que todo el grupo sonoro está respirando. Todo lo anterior da lugar a una corta pausa para volver al

galopar. En suma, una de las características de este compositor era su intencionalidad de plasmar en sus obras emociones que cada oyente pudiera interpretar de manera subjetiva.

Figura 10. Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131 Mov. 7 Allegro

Nota. Cc. 16-29. Fragmento del movimiento *Allegro* del *Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor*, *Op. 131* de Ludwig van Beethoven. Imagen extraída de la edición de Breitkopf und Härtel (1863), reimpressa por Dover Publications (1970). Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/4768>.

La música minimalista y Arvo Pärt

La música minimalista se destaca por enfatizar la máxima sencillez posible en las piezas musicales, por lo que se rompe con el sentido del tiempo y la tonalidad mediante la constante repetición de patrones armónicos y melódicos. Los elementos musicales de estas piezas pueden llegar a repetirse incontables veces, con lo que se evitan las tensiones y cadencias propias de otros estilos compositivos. “Todo sentido de tiempo y tonalidad, se ve destruido por la repetición

constante de patrones melódicos y armónicos. La simpleza y sencillez que encontramos en los movimientos de estas obras, son la clave para la fuerza que contienen las mismas” (Lara, 2018, p. 9).

La música minimalista contiene células melódicas que se repiten reiteradamente en las obras con un ritmo sencillo y fácil de seguir. Pero, a pesar de esta repetición, dichas piezas musicales no tienden a ser aburridas, sino que más bien se utilizan para la relajación y la calma del oyente. Pero lo anterior no aplica para todos los casos: el estilo de composición minimalista también se usa por cineastas para crear tensión y una sensación de que en cualquier momento algo puede pasar, así lo mencionó Lara (2018, p. 1).

Al respecto, el concepto de terror y la atmósfera inquietante son características muy expuestas en la música minimalista. Muchos *soundtracks* de terror, como en la película *Halloween* de John Carpenter, o *El exorcista* de William Friedkin, presentan melodías sencillas y repetitivas que construyen un panorama de horror para la audiencia.

De ese modo, se puede afirmar que el minimalismo en la música se destaca por su sencillez, pues se evita al máximo la exageración. Por lo general, este se caracteriza por mantener estructuras tonales estáticas, al adicionar ritmos con una constante repetición temática. Este estilo musical puede llegar a los extremos de la ausencia de técnicas musicales, cadencias e, incluso, melodías o notas. Robert P. Morgan habló sobre esta técnica en su libro *La música del siglo XX* (1999):

Una característica que se suele atribuir a las piezas concebidas en este espíritu es su “contenido” severamente reducido [...]. El encuentro de John Cage con el budismo zen a finales de la década de 1940 no solamente influyó en su vuelta hacia la indeterminación, sino que reforzó su inclinación a limitar los materiales compositivos hasta un mínimo –

una limitación que alcanzó su forma más extrema en *4'33''* (una obra que carece de “contenido” musical). (p. 445)

Ahora bien, Arvo Pärt es un compositor que ha explorado el minimalismo en sus obras, como en *Spiegel im Spiegel* (Figura 11), donde se evidencian la reutilización, las notas largas y los movimientos lentos. En esta obra, Pärt utilizó un acompañamiento con arpeggios constantes de acordes que siempre se encuentran en primera inversión, y tal acompañamiento se encuentra en las notas agudas del piano, que tienden a subir y bajar de manera progresiva, pero siempre vuelven al punto inicial. El violín, que lleva la melodía, también tiende a subir y bajar constantemente de una manera lenta y suave, con notas largas (redondas), para no generar cambios bruscos y mantener la calma y la fluidez. De esa manera, se observa que Pärt utilizó frases de cuatro a cinco compases, donde siempre se tendía a volver a la tónica entre los compases tres y cuatro, y se enfatizaba este descanso con las notas graves del piano al tocar la tónica del acorde. En conclusión, la obra emite un ambiente sonoro tranquilo, donde no se esperan sorpresas.

Figura 11. *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt

spiegel im spiegel

arvo pärt
(1935)

♩ ≈ 100

Violino

anoforte

The image shows a musical score for the piece 'Spiegel im Spiegel' by Arvo Pärt. It is arranged for Violino and Piano. The score is in 4/4 time and features a tempo marking of approximately 100 beats per minute. The violin part consists of a simple melody of quarter notes. The piano accompaniment features a rhythmic arpeggiated pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The dynamic marking 'anoforte' is present. The score is divided into two systems, each containing measures 1-6 and 7-12.

Nota. Cc. 1-12. Fragmento de la partitura de *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt. Recuperado de <https://athenasdesk.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/spiegel-im-spiegel-final-score-dw-adapted.pdf>.

De otra parte, en los arpeggios se puede notar que la nota más alta siempre es la misma que está presentando el violín en la melodía; esto ayuda a tener una cohesión armónica entre la melodía y el acompañamiento. Así, la pieza abarca un amplio rango dinámico, en tanto que, con el piano, que ya emplea notas agudas para el arpeggio, se tocan notas por arriba, con lo que se llega

posiblemente a una de las octavas más agudas del piano (Figura 12). Esto da lugar a la claridad para cada instrumento: en el caso del violín, este no se ve interferido por el piano, porque se encuentra en un rango medio y siente el cuerpo de los bajos cuando Pärt llega a las notas más graves del piano al reposar en la tónica.

Figura 12. *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt



Nota. Cc. 7-12. Fragmento de la partitura de *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt. Recuperado de <https://athenasdesk.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/spiegel-im-spiegel-final-score-dw-adapted.pdf>.

Bolero

El bolero, nacido en Cuba a finales del siglo XIX, tuvo influencias no solo políticas y culturales, sino también musicales de diferentes países. Podestá Arzubiaga, en su investigación académica *Apuntes sobre el bolero*, mencionó que este género musical se construye estilística e instrumentalmente a partir de varias influencias. Por una parte, España aporta la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, las entonaciones, los “giros e inflexiones del cante jondo” y las influencias de la música gitana y flamenca. Otros países de Europa, como Francia y Austria, aportan la influencia de violines y piano, aunque también se ven implicados el canto lírico italiano y la canción napolitana. Finalmente, también se observa la influencia de África y de las comunidades autóctonas

del Caribe, donde se expresa con instrumentos de percusión, cantos y danzas festivas que se vinculan con la petición religiosa de mantener la memoria histórica de sus lugares de origen. Añadido a esto, el bolero mantiene una propuesta social que se centra en la “cultura del amor” (Podestá, 2007, p. 4).

El bolero, al igual que la música clásica, también se ha visto influenciado por las dinámicas sociales y culturales. Entre estos dinamismos se vieron involucrados las migraciones y los desplazamientos de pequeñas sociedades y grupos de personas, que a su vez mezclaban culturas y estilos musicales para contribuir a la difusión y la evolución del bolero. Además, en el bolero también se pueden encontrar letras que hablan sobre la lucha por la libertad, la injusticia social, el amor y la nostalgia. Según De la Espriella (1997, citado por Chaves, 2006):

En 1971, con la emigración que se produjo en Haití, muchos franceses se fueron con sus negros esclavos y libertos, unos para Nueva Orleáns y otros para el oriente de Cuba, revolviendo su música con la de los indios siboneyes y tainos, de donde surgió la contradanza cubana, la danza afrocubana, la danza, las habaneras, el danzón y luego nuestro bolero.

En otras palabras, el bolero, estilísticamente hablando, se conforma de varios elementos característicos: si se habla del ritmo, se puede escuchar que este es lento y armonioso, por lo que transmite sensaciones de una melodía suave y romántica que generalmente es escrita a cuatro cuartos. Por ello la melodía del bolero a menudo es emotiva y fácil de recordar, pues cuenta con progresiones armónicas cambiantes y generalmente consonantes; estas suelen ser las mismas que se usan para la música en general, como la famosa progresión I, IV, V, I; pero también se usan muchos otros, como la progresión I, VI, IV, V, con lo que se crea un ambiente emotivo que se ajusta bastante bien al estilo romántico.

En otras palabras, el bolero, al ser un género musical, cuenta con unos patrones rítmicos característicos; se caracteriza por su uso instrumental con melodías suaves, cantables y melodiosas, donde se buscan la belleza y la representación del amor. Asimismo, los patrones rítmicos son escritos en corcheas que, para ejemplificar este patrón, se representan con números de la siguiente manera: el número 1 es una nota o un sonido de percusión relativamente grave, y el número 2 es una nota o un sonido de percusión por lo general más agudo, por lo que la representación del ritmo, al recordar que este se mide en corcheas, se vería así: 1, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 2. Este ritmo puede ser levemente variado; y la segunda corchea, que responde con una nota aguda, se divide en dos semicorcheas, o si la segunda y la tercera se unen para formar una negra. Con este ritmo ya se tiene una base para la composición de un bolero acompañado de sus progresiones típicas.

Metodología del proceso creativo de las seis versiones de *La libertadora*

Para la realización de estas versiones, primero se hizo una búsqueda de un arreglo previamente hecho de *La libertadora* al formato de cuarteto de cuerdas. En el proceso, se encontró un video del canal Aulos Team, en el cual se presenta un arreglo de esta obra para formato de cuerdas, realizado por Edgar Fuentes.

Aulos Team, según su descripción, es un sitio web especializado donde se ofrecen servicios musicales y de arreglos de partituras, como transcripciones privadas o arreglos musicales personalizados. La versión que el arreglista Edgar Fuentes realizó fue la base de la que se partió para dar inicio a las versiones, porque de esta se sacó la melodía principal de la obra y su armadura. En el arreglo de Fuentes, se incluyen los siguientes instrumentos: violines uno y dos, viola, chelo y contrabajo, y es este último el que lleva la melodía; en cambio, el ritmo lo presenta el chelo. Por

ende, como se muestra en la Figura 13, se decidió omitir el contrabajo y dejar la adaptación en cuarteto de cuerdas. En la siguiente Figura 13 se resalta la melodía principal de esta obra, que es variada, adaptada y transformada en cada una de las versiones.

Figura 13. *La libertadora* - formato referente

Score

La Libertadora

Silverio Añez
Adaptación: Edgar Fuentes

Moderato ♩ = 85

The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) in 2/4 time, marked Moderato (♩ = 85). The key signature has one sharp (F#). The main melody is in Violin I, starting with a forte (*f*) dynamic. Violin II plays a supporting melody with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola and Cello provide harmonic support with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The chord progression in the lower strings is Em, B, Em, B, Em.

Violin I *f*

Violin II *mp*

Viola *mf*

Cello *mf*

6

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Nota. Cc. 1-11.

Igualmente, para las versiones de *La libertadora* se buscaron referentes de los compositores mencionados, especialmente obras en formato de cuarteto de cuerdas. Cabe resaltar que, aunque el tratamiento que se hizo de las versiones alude al compositor, lo hace más explícitamente a una de sus obras. Los criterios específicos aplicados a cada adaptación estilística estuvieron determinados por las condiciones estructurales de cada obra de referencia, como, por ejemplo, motivos melódicos

o rítmicos, otorgándole a cada pieza un carácter distintivo y singular que alude directamente a su referente directa.

Versión al estilo de Johann Sebastian Bach

Para la elaboración de la versión de *La libertadora* al estilo de *Air BWV 1068* de Johann Sebastian Bach, se tomó como primer parámetro su continuidad rítmica en el bajo (Figura 1), que va ejecutándose en corcheas y, generalmente, por saltos de octava, que a su vez van en una escalera descendente. Además de esto, se tomaron en cuenta los motivos melódico-rítmicos que implementó Bach, los cuales se conforman por notas largas seguidas de una activación rítmica, y donde también se destaca el contrapunto que lleva el violín uno con el violín dos, seguidos del acompañamiento de la viola. Esto permitió desarrollar la primera parte, donde se siente el motivo que lleva Bach, pero donde también se mantiene la tonalidad que se utiliza para *La libertadora*, con sus notas y movimientos característicos.

En la Figura 14 se muestra una parte de la primera versión, la cual es la adaptación al estilo *Air* del compositor Johann Sebastian Bach. En ella se resaltan con color azul los motivos que utilizó Bach en su obra, las notas largas con activación rítmica; y con amarillo se resalta parte de la melodía que se sacó de *La libertadora*, variada al motivo rítmico de *Air*. De ese modo, se puede apreciar que, dentro de los motivos melódico-rítmicos tomados de Bach, se encuentra el movimiento melódico de *La libertadora*. Esto hace que el motivo principal de de ambas piezas musicales no se pierda y se perciba lo esencial de cada una.

Por otro lado, se puede ver un claro contrapunto melódico entre los violines primero y segundo, y se observa allí cómo la viola complementa el acompañamiento del chelo. Seguidamente,

se puede apreciar cómo en el c. 8 se hace una clara referencia en el chelo a Bach (Figura 1, c. 6) sobre su manera de terminar la frase.

Figura 14. Versión de *La libertadora* al estilo de Bach

Nota. Cc. 1-9.

Luego de finalizado este primer motivo, se decidió realizar un canon (Figura 15), dado que se trata de uno de los estilos que utilizaba Bach. Así, para la elaboración de este, se tomó como referencia el motivo inicial de la segunda sección de *La libertadora*, a cuya melodía se le hace una variación, de modo que el canon tenga sentido armónico.

Figura 15. Versión de *La libertadora* al estilo de Bach

Nota. Canon, Cc. 10-18.

Para finalizar la variación, se toma melódicamente la parte B de *La libertadora* presentada por el violín uno (Figura 16). Esta melodía se transforma al adaptarse al ritmo y la velocidad que lleva la pieza. Además de lo anterior, se encuentra un contrapunto entre el violín primero y el segundo, donde cada uno se responde para dar una sensación de fluidez a una melodía constante. De igual manera, la viola tiene colaboraciones en este desarrollo contrapuntístico al presentar una polifonía que al final termina por apoyar al violín dos, al acompañarlo en la melodía o al tocar notas más largas.

Figura 16. Versión de *La libertadora* al estilo de Bach

Nota. Desarrollo contrapuntístico cc. 25-32.

Versión al estilo de Mozart

Para la versión al estilo del *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465*, se consideró como primera instancia la introducción caracterizada por su tensión constante con acordes que evitan resolver y retrasan la entrada del motivo principal (Figura 4). Al igual que *Dissonance*, la variación lleva un uso gradual de las dinámicas con piano y crescendo al inicio, lo cual puede generar suspenso y preparar al oyente para el tema principal con el aumento progresivo de intensidad. El chelo mantiene una figura rítmica constante, que es similar al pedal elaborado por Mozart, con lo

que se crean una estabilidad y una base armónica con las que los otros instrumentos podrían generar tensión. Aunque en *Dissonance* las disonancias son más pronunciadas, en esta variación también se juega con tensiones y resoluciones que pueden capturar al oyente seguido de un tempo en Adagio, que es lo que Mozart propone en su obra (Figura 17).

Figura 17. Versión de *La libertadora* al estilo de Mozart

Adagio ♩ = 40

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 40 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems of four measures each. The dynamics are marked as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The Cello part features a consistent eighth-note accompaniment throughout.

Nota. Cc. 1-8.

Luego de esta introducción, en la obra de Mozart se nota una clara melodía con notas ligadas, seguidas de una corta melodía en corcheas que se mueven por grado conjunto con su respectivo acompañamiento en el violín segundo y la viola que ejecutan una nota del respectivo acorde, también en corcheas. Este recurso de notas rápidas se implementa en la variación de *La libertadora*, lo que posibilita un encadenamiento rítmico de modo recurrente, tal como ocurre en la pieza de este compositor austriaco (Figura 18).

Figura 18. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

Nota. Cc. 23-28.

Esto mismo se tomó en cuenta para la realización de la variación, la cual se realiza con el mismo motivo para la melodía y el acompañamiento, con la diferencia de que el acompañamiento lleva estacato para marcar en mayor medida la marcha que tienen los instrumentos acompañantes (Figura 19).

Figura 19. Versión de *La libertadora* al estilo de Mozart

Nota. Cc. 17-23.

Seguidamente, en otra sección de la variación, se cita un motivo rítmico que emplea Mozart y que consta de una negra ligada, seguida de tresillos (Figura 20).

Figura 20. *String quartet No. 19 "Dissonance" K. 465* de Mozart

Nota. Cc. 71-75.

Este motivo se desarrolla para dar fin a la variación. En esta parte final, el violín segundo, desde el c. 42 al c. 45, retoma la melodía inicial de *La libertadora* para traerla a recordación (Figura 21).

Figura 21. Versión de *La libertadora* al estilo de Mozart

Nota. Cc. 41-48.

Versión al estilo de Beethoven

Para la variación al estilo del séptimo movimiento del *Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131* de Beethoven, se cita, primeramente, su breve introducción; esto, con el objetivo de que el oyente familiarizado con la obra reconozca este movimiento del célebre compositor que, si bien se halla en la tonalidad de *La libertadora*, es fácil de reconocer, debido a

que emplea exactamente sus grados por movimiento conjunto y saltos de tercera menor y cuarta incrementada. (Figura 9). Seguidamente, se señala que Beethoven emplea un motivo melódico que va acompañado rítmicamente de los demás instrumentos, lo que se asemeja al galopar de un caballo. Este motivo melódico rítmico se compone de una corchea seguida de una negra, a lo que le sigue un silencio de corchea; esto se repite por varios compases. Asimismo, en la variación se aprovecha este motivo melódico, y el violín primero se enfoca en presentar la melodía de *La libertadora* adaptada a este ritmo (Figura 22).

Figura 22. Versión de *La libertadora* al estilo de Beethoven

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a measure rest (6) and continues for 12 measures. Violin I has a melodic line with eighth and quarter notes, including accents and hairpins. Violin II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Nota. Cc. 6-12.

Luego de esta presentación, se vuelve a implementar brevemente la idea principal de la introducción de Beethoven, pero esta vez con el motivo melódico inicial de *La libertadora*, el cual aparece en todos los instrumentos al unísono (Figura 23). Una vez se presenta esta melodía al unísono, se sigue el mismo patrón inicial rítmico-melódico, pero esta vez con un ritmo distinto (Figura 24).

Figura 23. Versión de *La libertadora* al estilo de Beethoven

21 1. 2. $\text{♩} = 100$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Nota. Cc. 21-25.

Figura 24. Versión de *La libertadora* al estilo de Beethoven

4 La Libertadora

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

Nota. Cc 26-33.

Aunado a lo anterior, en el séptimo movimiento del *Cuarteto de cuerdas No. 14 en do sostenido menor Op. 131*, Beethoven utiliza frases melódicas breves con respuestas inmediatas de las otras voces, con lo que realiza un contrapunto con la melodía. En esta versión de *La libertadora* se puede observar esta técnica con motivos cortos que se desarrollan y se imitan en las demás voces (Figura 25).

Figura 25. Versión de *La libertadora* al estilo de Beethoven

Nota. Cc. 50-62.

Finalmente, así como lo emplea Beethoven, esta versión se compone de dinámicas contrastantes, las cuales pueden llegar desde el piano hasta el fortísimo, con el propósito de generar un efecto de tensión y resolución, lo que también ayuda a enfatizar las respuestas melódicas de las voces.

Versión al estilo bolero

Para realizar la versión al estilo del bolero, se investigó primeramente el ritmo base que lleva este en la percusión. Los patrones rítmicos se escriben en corcheas que, para ejemplificarlas, se representan con números de la siguiente manera: el número “1” es una nota o un sonido de percusión, y el número “2” es una nota o un sonido de percusión más agudo, por lo que la representación del ritmo, recordando que es en corcheas, se vería así: 1, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 2. El ritmo

que lleva el acompañamiento es clave para que una melodía se sienta al estilo requerido. Un bolero, por lo general, lleva una melodía cantábil, con frases largas y ornamentaciones suaves, por lo que se usan intervalos pequeños. Para la variación se presenta inicialmente una breve introducción, la cual introduce el motivo melódico de esta versión y establece la tonalidad de mi menor (Figura 26).

Figura 26. Versión de *La libertadora* al estilo bolero

Andante: ♩ 80

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Conga Drums

Nota. Cc. 1-8.

Luego de esta introducción, continúa una melodía con notas largas, por lo que se cita el motivo principal de *La libertadora*, el cual varía y se transforma con la utilización de notas más largas, y al añadir o suprimir algunas notas (Figura 27). El violín segundo y la viola llevan un acompañamiento con el motivo rítmico del bolero, en su mayoría en pizzicato, aunque el violín dos tiene más protagonismo que la viola, dado que este presenta una melodía en arco en la parte B de la variación, mientras que la viola solo se dedica a llevar, con la técnica pizzicato, el motivo rítmico del bolero.

Figura 27. Versión de *La libertadora* al estilo bolero

Violin I: *f*

Violin II: *pizz.*, *mf*

Viola: *mf*

Cello: *f*, *mf*

Conga Drums: *f*

Nota. Cc. 13-18.

Por otro lado, el chelo lleva una melodía con notas largas que constantemente presenta notas del acorde; de esta manera, apoya el motivo melódico que lleva el violín primero, con lo que se brinda una base armónica estable. Igualmente, para dar un poco de variación, se le da una breve melodía en pizzicato al final de su presentación (Figura 28).

Figura 28. Versión de *La libertadora* al estilo bolero

Violin I: *f*, *mp*, *f*

Violin II: *arco*, *mp*, *pizz.*, *f*, *mp*

Viola: *mp*, *f*, *mf*

Cello: *mf*, *mp*

Conga Drums: *mp*

Nota. Cc. 27-33.

Versión al estilo de Arvo Pärt

En esta versión al estilo de *Spiegel im Spiegel* del compositor Arvo Pärt, se tomaron en cuenta su estilo minimalista con un constante arpeggio de acordes que se encuentran en primera inversión, una melodía con notas largas y un bajo que aparece en determinados casos para apoyar algún acorde o simplemente para destacar cuando la melodía descansa en la tónica. Por consiguiente, se escogió la tonalidad de Cm, distinta tanto a la pieza de Arvo Pärt como de *La libertadora*, a raíz de su correspondencia a suscitar sentimientos intensos y profundos, tal como ocurre en la Quinta Sinfonía del compositor alemán. Debido a su naturaleza pausada y continua, esta obra despierta emociones melancólicas e invita a la reflexión; en consecuencia, el tono Cm enfatiza esta capacidad de expresión (Figura 29).

Figura 29. Versión de *La libertadora* al estilo de Pärt

Andante ♩ = 80

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 6/4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 80. The music is characterized by a constant arpeggiated accompaniment in the lower strings and long, sustained melodic lines in the upper strings. Dynamics are marked 'p' (piano). The score shows the first five measures of the piece.

Nota. Cc. 1-5.

Este proceso de acompañamiento constante por parte del arpeggio generaba un proceso repetitivo que podía hacer que el oyente se aburriera al escuchar la pieza, por esto se utilizó otra función que utilizaba Pärt en su obra: el rango completo de los instrumentos. A la obra también se

le agregó un movimiento ascendente de la melodía con un factor que empleaba Pärt: la nota que presentaba el violín es la más aguda en el acorde del acompañamiento, lo que da lugar a una mezcla armónica donde el arpeggio se vuelve parte de la melodía (Figura 30). Otra de las características de la obra que se tuvo en cuenta fue la falta de dinámicas de volumen en la obra de Pärt; así, aunque esta versión las posee, las variaciones no pasan de pianísimo y piano. Esto se hizo para darle un poco de variedad sonora a la pieza sin olvidar el referente.

Figura 30. Versión de *La libertadora* al estilo de Pärt

The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 12 is marked with a '12' above the staff. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'p' (pianissimo). The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Cello part has long notes with a 'p' dynamic marking below the staff.

Nota. Cc. 12-17.

Versión personal

Para la versión personal, se tomó un poco de algunas variantes anteriores, desde el contrapunto con preguntas y respuestas que implementaba Bach, un acompañamiento claro como lo mostraba Mozart, melodías con notas largas como las utilizaba Pärt, y un cambio constante de dinámicas como lo proponía Beethoven.

En ese sentido, para dar inicio a la variación, se presenta una introducción donde el chelo es el primer instrumento que aparece con notas largas. Cuatro compases después, lo sigue la viola, y luego se presenta el violín para dar una activación rítmica en forma de corcheas, que deben

desaparecer para convertirse en notas largas y generar un acorde con los tres instrumentos (Figura 31). Con esto, se finaliza la introducción, de la misma manera que Bach empleaba un motivo en corcheas en *Air* al finalizar una sección (Figura 1, c. 6).

Figura 31. Versión personal de *La libertadora*

Nota. Cc. 15-24.

Una vez finalizada la introducción, se procede con la sección A, donde la melodía principal, tomada por el primer violín, se presenta en compañía de todos los instrumentos. El violín dos juega un papel contrapuntístico contra la melodía del primer violín, el chelo lleva un acompañamiento con negras repetitivas y la viola complementa el acompañamiento del chelo.

Figura 32. Versión personal de *La libertadora*

Nota. Cc. 25-31.

Después de este primer motivo melódico, se presenta una pausa de todos los instrumentos, los cuales ya no se mueven rítmicamente, sino que se quedan estáticos para tocar las notas de los acordes, con lo que se termina por modular al relativo mayor. Luego de dicha modulación, el violín segundo presenta motivos melódicos a los cuales acompaña el violín uno con notas largas, con lo que se introduce la siguiente sección de la obra (Figura 33).

Figura 33. Versión personal de *La libertadora*

The musical score for Figure 33 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 41 with a first ending bracket and a second ending bracket. The dynamics are marked as *ff* for Violin I, *f* for Violin II, *f* for Viola, and *f* for Cello. The dynamics change to *mf* for Violin I, *mp* for Violin II, *mp* for Viola, and *mp* for Cello. The score ends at measure 52 with a final *mf* dynamic marking for Violin II.

Nota. Cc. 41-52.

En la última sección de esta versión se presenta la melodía de la segunda parte de *La libertadora*, ligeramente variada con notas largas. Esta se expone con el resto de instrumentos para presentar un acompañamiento en corcheas intercaladas con silencios de corcheas, los cuales traen a recordación una marcha. La obra finaliza melódicamente como lo hace la pieza original, con la diferencia de que en esta versión personal se utilizan notas más largas. Así, se utilizan las dinámicas de fortísimo para dar más presencia a la salida de la obra, y notas largas en el violín segundo y la viola para llenar armónicamente la melodía (Figura 34).

Figura 34. Versión personal de *La libertadora*

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 61. Violin I has a melodic line with a forte (ff) dynamic. Violin II plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and increasing to forte (ff) later. Viola and Cello also play rhythmic patterns, both starting with mf and increasing to ff. There are various musical markings including slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

Nota. Cc. 61-69.

Producción y posproducción del cuarteto de cuerdas con instrumentos virtuales

Al momento de tener todas las versiones finalizadas, se exportó el archivo MIDI de cada composición al DAW REAPER. Para la sonorización de estos MIDI, se utilizaron instrumentos virtuales de Kontakt, los cuales se repartieron de la siguiente manera:

Violines primero y segundo: Joshua Bell Violin.

Viola: The Orchestra Complete.

Chelo: As Tina Guo Legato.

La elección de estos instrumentos se basó en la sonoridad de cada uno. Primeramente, se había hecho elección de The Orchestra Complete para todos los instrumentos, pero la sonoridad de este *plug in* en los violines no era muy natural, las dinámicas no eran las mejores y su sonido se sentía muy metálico, a veces incluso se asemejaba a un instrumento de metal en muchas de sus notas. Al final se dejó este instrumento virtual para las violas, en tanto que, por ser notas más graves, se tenía una sensación distinta a la que otorgaban los violines (Figura 35).

Figura 35. The Orchestra Complete



Asimismo, se buscaron otras opciones para los violines; no obstante, se decidió utilizar el instrumento virtual Joshua Bell Violin, donde la sonoridad de los violines se sentía limpia y con dinámicas precisas (Figura 36).

Figura 36. Joshua Bell Violin



Ahora bien, para el chelo se decidió utilizar el instrumento virtual As Tina Guo Legato, pues este instrumento ofrecía un sonido limpio, sin reverberaciones exageradas e innecesarias; y, aunque podía fallar en las notas rápidas, porque no se sentía el golpe inicial, ello se pudo solucionar con varios ajustes dentro del propio VST (Figura 37).

Figura 37. As Tina Guo Legato



Al momento de la importación de los MIDI a estos instrumentos *plug in*, salieron a la luz varios problemas: a) las dinámicas, que no eran del todo correctas, por lo que no había fidelidad con respecto a lo escrito en la partitura; por ejemplo, los Forte no sonaban como la dinámica sugería, sino sin fuerza, o no llegaban a modular su nivel sonoro cuando llegaba el momento. b) Al tener tres instrumentos virtuales distintos, la interpretación y la sonoridad de las notas y dinámicas eran diferentes, por lo que la unión de estos instrumentos no sonaba homogénea. c) Cuando las melodías llevaban notas rápidas, como corcheas o semicorcheas, el instrumento virtual no podía interpretarlas de manera correcta, y la entrada de las notas no coincidía, más bien sonaba un pequeño eco que se perdía rápidamente con la entrada de la siguiente nota. d) Había un problema con algunos adornos, más específicamente, los trinos: aunque estos instrumentos virtuales están hechos para interpretar lo que la partitura recomienda, no siempre tienen la mejor sonoridad; por

ende, en muchas ocasiones se tuvo que separar estos adornos y agregarlos con la interpretación específica en el VST, y en otras ocasiones se encontró como mejor opción escribir el trino manualmente con notas cortas.

De ese modo, para solucionar los problemas mencionados, se realizaron las siguientes acciones: en primer lugar, para resolver el tema de las dinámicas, se optó por eliminarlas de los instrumentos virtuales y agregarlas manualmente en la mezcla, a fin de jugar con el nivel de volumen al que sonaba la melodía, según lo exigía la partitura.

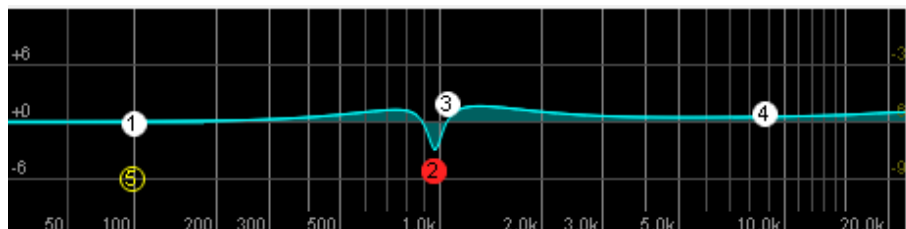
Figura 38. Todas las dinámicas del instrumento virtual al mismo nivel



En segundo lugar, con un EQ se intentó dar a la viola una sonoridad parecida a la de los violines junto a la viola, a fin de conseguir una presentación homogénea; ello, al ver las frecuencias más presentes en cada uno de los instrumentos. Al respecto, se evidenció que, en los violines, las frecuencias más presentes eran los medios y sus armónicos más agudos, por lo que para la viola se tomó la decisión de realzar un poco estas frecuencias medias y altas (de 500Hz en adelante). Asimismo, en los violines, se cortaron un poco las frecuencias altas para dar una sonoridad menos brillante, de forma que estas se parecieran a la sensación que brindaba la viola. En la siguiente Figura 39 se observa el EQ de la viola; además, se aprecia que las frecuencias alrededor de los

1kHz están reducidas. Esta acción se tomó porque justo en estas frecuencias los violines y la viola generaban una resonancia que era incómoda para los oídos.

Figura 39. EQ de la viola con sus respectivos cambios



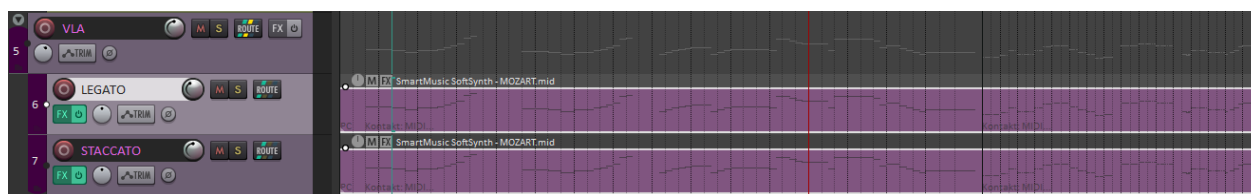
En suma, se utilizó un *plug in* de reverberación igual para todos los instrumentos con el objetivo de hacerle creer al oyente que cada instrumento pertenece a un mismo entorno. El *plug in* elegido para este proceso fue el Platone Studio Flex Reverb, cuyos parámetros modificados fueron los siguientes: el *size* se puso en 59 para simular un espacio abierto, como un teatro. El *width* se ajustó a 17 junto con el *pre-delay* en 37, para simular un poco de lejanía, pero algo focalizada en los instrumentos. Finalmente, el *damp* se puso en 81 para que los brillos se atenuaran rápidamente y no estorbaran a los demás instrumentos (Figura 40). Estos parámetros no son iguales para todos los instrumentos, porque cada voz es diferente en su espectro.

Figura 40. Platone Studio Flex Reverb



Para sortear el inconveniente que se presentaba al momento de interpretar notas rápidas, se probaron algunas medidas. Una de ellas fue separar la melodía con activación rítmica y utilizar la interpretación en staccato del instrumento virtual, pero a este procedimiento le surgía otro problema: aunque la nota atacaba de manera correcta, la melodía cambiaba completamente su intención; y, cuando las corcheas se convertían en negras o blancas, no se daba la esperada caída sonora de la nota, sino que esta terminaba en un abrupto silencio. También se vio la posibilidad de utilizar la interpretación en marcato de los instrumentos virtuales, pero también se generaba el conflicto de que cada nota sonaba con fuerza y perdía el sentido de cada dinámica. Al final se decidió utilizar dos capas para estas activaciones rítmico-melódicas, y se les agregó la interpretación en staccato y la interpretación en legato, con lo que se dio más prioridad sonora a este último. Esto funcionó porque, con el staccato, la nota obtiene su ataque inicial; pero, gracias a que la interpretación del legato tiene un ataque considerablemente lento, esta no estorba ni suma en el golpe inicial del staccato, pero sí beneficia a la nota para la duración requerida. Así se puede sentir la entrada de cada nota de manera correcta sin cortar su duración (Figura 41).

Figura 41. Melodía de la viola con dos capas, una en legato y otra en staccato



Por otro lado, se humanizó un poco la interpretación para estos MIDI. Se sabe que, cuando una persona toca un instrumento, parte de la belleza de su sonoridad se encuentra en la “imperfección” de su interpretación. Cuando se habla de imperfección, no se alude a que el

instrumentista interprete una melodía de manera incorrecta, sino que se utiliza esta palabra para resaltar que, a diferencia de una máquina, un intérprete no siempre pulsará una nota en su tiempo exacto de aparición, sino un poco antes o un poco después. Para simular esto en los instrumentos virtuales, bastó con que muchas de sus notas se alargaran o recortaran; y que, al momento en que entraran diferentes notas al mismo tiempo, alguna de ellas se tardara un poco más o que, al contrario, se adelantara al resto.

Una vez que se tuvieron los instrumentos virtuales listos, con las dinámicas, las ornamentaciones, las técnicas interpretativas en los arreglos y las voces preparadas, se pasó a la fase de impresión, donde se realizó una ruta desde los grupos de canales MIDI a diferentes pistas de audio, una para cada instrumento, listas para grabación. Luego se dio la acción de grabar y todos los instrumentos empezaron a sonar mientras en las pistas de audio se iba imprimiendo cada una de las voces.

Para dar unos toques finales, se hizo el respectivo paneo de cada instrumento, teniendo en cuenta la disposición más común que los instrumentistas utilizan en los escenarios: violín uno paneado a la izquierda (entre -50 y -60), violín dos paneado ligeramente a la izquierda (entre -10 y -30), viola paneada ligeramente a la derecha (entre +10 y +30), y chelo paneado a la derecha (entre +40 y +60).

En suma, para producir las versiones estilísticas de la obra analizada, se emplearon herramientas digitales en condiciones destacables para realizar una interpretación aproximada al universo según el formato de cuarteto de cuerdas. Asimismo, se recurrió a librerías emblemáticas por ser fieles a las obras originales, como The Orchestra Complete para la viola, As Tina Guo Legato para el violonchelo y Joshua Bell Violin para los violines. A pesar de que no se hallaron datos vinculados con la frecuencia de muestreo y hondura en el bits, es común que estos locales

sofisticados se graben a 44.1 kHz y 24 bits, garantizando un dinámico rango elevado como mínimo, lo que asegura un amplio rango dinámico y una respuesta detallada a las variaciones de intensidad en la ejecución.

Durante la mezcla, se aplicó la ecualización sustractiva con el objeto de suprimir frecuencias poco útiles, así como de tener un entendimiento suave que pudiera conservar el balance fluctuante y la reverberación de sala de concierto, de modo que se recrease un ambiente acústico pertinente. Finalmente, el paneo se acopló de conformidad con la distribución tradicional del cuarteto, alcanzando un sonido, en términos estilísticos, realista y coherente.

Conclusiones

En este trabajo se presentan seis versiones de *La libertadora*, las cuales son variaciones intertextuales de esta obra que siguen el estilo compositivo utilizado en algunas obras reconocidas de diferentes compositores famosos. Esto se logró a través del cumplimiento de objetivos específicos: en primer lugar, se implantó un marco de referencia el cuál fue fundamental para aclarar conceptos como estilo, intertextualidad y variación característica, obteniendo así una base teórica con la cual se pudo sustentar el proceso de adaptación estilística. Para este proceso, fueron fundamentales los documentos *La traducción de la música* del maestro Sans (2002) y *Música e intertextualidad* de Rubén López (2007), entre otros. A partir de esto, se realizó un análisis detallado de las obras de los compositores que se usaron como referencia, lo que permitió identificar características estilísticas en cada obra abordada como motivos melódicos, rítmicos, armonía, métrica e, incluso, el uso del contrapunto.

En esa medida, los análisis posibilitaron la identificación de movimientos rítmicos y melódicos prevalecientes en estos artistas, los cuales se integraron en las variaciones de la obra analizada a modo de citas directas, lo que evoca al compositor y proporciona un cimiento fuerte a la reinterpretación. En tercer lugar, se comenzó con el proceso creativo, donde se utilizaron los motivos extraídos de las obras referentes al adaptar la melodía principal de la obra original a estos motivos rítmicos, melódicos o armónicos junto con algunas otras técnicas compositivas de los autores. Estas variaciones no solo reflejaron la versatilidad de la obra original, sino que también permitieron un diálogo entre diferentes lenguajes musicales a través de la variación y la intertextualidad. Una vez que se tuvieron listas las variaciones, se exportaron los archivos MIDI al DAW REAPER, donde estos se procesaron a través de instrumentos virtuales, los cuales, tras varios procesos de combinación, incluyendo ecualización sustractiva con el objeto de suprimir frecuencias indeseadas, compresión ligera para conservar un aire orgánico y reverberación de sala de concierto con la finalidad de adecuar un ambiente acústico pertinente, permitieron un sonido muy similar a la sonoridad en vivo. Empero, a pesar de que la calidad es excelente, estos instrumentos virtuales no alcanzan a ser exactos a los verdaderos.

En suma, este proyecto contribuiría a los futuros análisis sobre cómo una obra musical puede pasar por un proceso de intertextualidad, al transformarse y adaptarse a diferentes estilos. Además, al incluir obras clásicas y relacionarlas con estilos contemporáneos, se ofrece una visión teórica sobre las transformaciones estilísticas que ha sufrido la música en el tiempo. Asimismo, el proyecto logra demostrar cómo una obra musical puede llegar a reinterpretarse intertextualmente a través de diversos estilos musicales históricos y contemporáneos, con lo que se evidencia que la música puede ser un lenguaje universal y adaptable.

De esa manera, la adaptación de *La libertadora* al cuarteto de cuerdas permite la exploración de posibilidades para este formato, a fin de expresar diferentes estéticas musicales. El análisis y el uso de técnicas como las bordaduras, forma sonata, tensiones armónicas y técnicas de articulación refuerzan el objetivo de adaptación al pasar una obra musical a través de la intertextualidad musical. Este trabajo no solo ofrece un aporte creativo al repertorio musical con la reinterpretación de obras tradicionales, sino que también puede servir como referencia para futuros estudios de adaptación estilística, al resaltar la forma en que la música puede convertirse un puente entre tradiciones, culturas y modernidad.

En cuanto a las oportunidades de investigación que pueden surgir de este proyecto, estas van desde la exploración de diferentes estilos compositivos hasta los estilos históricos poco explorados; ello, al explorar la adaptación de estilos folclóricos o géneros populares al formato de cuarteto de cuerdas, los impactos de la adaptación estilística en la interpretación, y la evaluación de los cambios en la percepción pública de una obra al ser interpretada con un estilo intertextualmente distinto.

Por último, se recomienda a la persona que quiera iniciar un proceso creativo de esta índole obtener un arduo conocimiento del estilo que se quiere lograr, porque sin este se pueden presentar muchos problemas de composición estilística. Esto último fue un problema que se presentó en repetidas ocasiones ante la creación del proyecto, como al crear el canon de Bach. Aunque a simple vista parece sencillo de componer, existen ciertas características clave que no se pueden pasar por alto si se desea tener un producto óptimo. En este caso, no se contaba con el conocimiento necesario de estas características, por lo que el resultado final de este canon no llegó a ser del todo bueno. Al final, gracias a la instrucción del asesor que orientaba este trabajo y al análisis sobre diferentes cánones, se pudo llegar a una mejor comprensión de este estilo compositivo. De otra parte, hubo

un arduo trabajo de investigación detrás de cada estilo, porque no se tenía un conocimiento profundo sobre cada intervención musical, adicional a la complejidad que radicó en la construcción de un contrapunto convincente dentro de una textura idiomática para el cuarteto.

En consecuencia, cada versión supuso retos particulares en cuanto a la aplicación de la intertextualidad. En la barroca, se acopló la conducción de voces con el objetivo de alcanzar un contrapunto persuasivo en función de los métodos de Bach. La clásica implicó la simplificación de líneas melódicas sin renunciar a la fuerza de expresión, conservando un balance flexible semejante al del compositor austriaco. En el Romanticismo se atravesó por la complejidad de imitar una obra que emplea una escritura densa y contrastante con cambios abruptos en dinámicas y articulaciones adaptándose al formato de cuarteto de cuerdas sin llegar a presentar un producto excesivamente cargado o incoherente. Por otro lado, en el bolero, el acoplamiento al cuarteto de cuerdas se solventó a través de pizzicatos, acompañamiento percusivo y arpeggios rítmicos. Finalmente, la técnica minimalista impidió que hubiese una rutina monótona gracias a sus variaciones delicadas en timbre y articulación. Por lo tanto, es posible afirmar que estas alternativas robustecieron el proceso de composición y comprobaron el carácter versátil de *La libertadora*.

De acuerdo con lo anterior, queda claro que es importante el conocimiento previo para desarrollar un proyecto de intertextualidad musical, pues no basta con un conocimiento básico del tema. En ese sentido, es importante investigar a fondo sobre el estilo que se quiere lograr, analizar la música, señalar a los compositores reconocidos sobre el género y estar en constante comunicación con personas que conozcan el tema que puedan dar una orientación óptima. Esto, con el fin de entregar un producto fiel.

Bibliografía

- Andrango-Walker, C. (2011). *La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia*. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 13(25), 108–125. Universidad de Sevilla. <https://hermosa.us.es>
- Arqueros, D. (2011). *La vaca lechera variacions.mp4* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=d0NFUaPx_Qw
- Aulos Team. (2020). *Arreglo de "La Libertadora" para cuarteto de cuerdas por Edgar Fuentes* [Video]. YouTube. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=QP4z-tNXOSI>].
- Bach, J. S. (1731). *Orchestral Suite No. 3 in D Major, BWV 1068*.
- Beethoven, L. van. (1826). *String Quartet No. 14 in C-sharp Minor, Op. 131*.
- Benlloch Ramada, V. (2009). *Mozart y el clasicismo musical*. Conservatorio Profesional de Música de Almansa.
- Bennett, R. (s.f.). *Investigando los estilos musicales* (C. F. Rivarola, Trad.). Akal Ediciones.
- Chaves, B. (2006). *Lo que se baila en Costa Rica: Análisis musical de tres boleros*. Revista Música.
- De los Reyes Ríos, N. A. (2021). *La Libertadora y La Vencedora: Análisis musical y cultural de la música publicada en el Papel Periódico Ilustrado*. [Tesis de Maestría, Universidad de los Andes].
- González Henríquez, A. (1990). *La música del Caribe Colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la República*. Universidad de los Andes.
- grupointerdis. (2023). *MARIO GÓMEZ VIGNES: Variaciones estilísticas sobre un tema de índole láctea* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SJCZ1jwHxgw>
- Kristeva, J. (1986) *The Kristeva Reader*, editado por Toril Moi, Columbia University Press.
- Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical con ejemplos comentados*. Idea Books.
- Lara Alvarado, M. I. (2019). *Cuerdas minimalistas: Composición de dos temas de música minimalista para cuarteto de cuerdas, basado en el análisis melódico/armónico de los temas "In C" de Terry Riley y "Tubular Bells" de Mike Oldfield, aplicados en un recital final*. [Sin editorial].
- López Cano, R. (2007). *Música e intertextualidad*. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical 104.
- Márquez, A. (1994). *Danzón No. 2*.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Akal.
- Mozart, W. A. (1785). *String Quartet No. 19 in C Major, K. 465 Dissonance*.
- Ospina R., S. D. (2009). *Sonidos en la historia de Colombia: Notas sobre la música en la Independencia*
- Pärt, A. (1978). *Spiegel im Spiegel*.
- Podestá Arzubiaga, J. (2007). *Apuntes sobre el bolero: Desde la esclavitud africana hasta la globalización*. Revista de Ciencias Sociales (CI), 19, 95–117. Universidad Arturo Prat. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70801906>
- Sans, J. F. (2002). *La traducción de la música*. [Sin editorial].
- Santa Cruz W., D. (s.f.). *La fuga en la obra de Bach*. Revista Musical.