



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

Edición crítica integral de la obra para guitarra sola del guitarrista-compositor José Paredes (La Rioja, 1958)

Maestrando

Amorós Oscar Iván

Directora

Dra. Fátima Graciela Musri

San Juan, 2018



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

Edición crítica integral de la obra para guitarra sola del guitarrista-compositor José Paredes (La Rioja, 1958)

**MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX**

Maestrando

Amorós Oscar Iván

Directora

Dra. Fátima Graciela Musri

San Juan, 2018

A mis padres

Este trabajo ve la luz gracias a la guía de la Dra. Fátima Graciela Musri y el Prof. Juan José Olgún, gracias a ambos por el tiempo y conocimiento brindado

Debo agradecer también de manera muy especial al compositor, José Paredes, corazón palpitante de esta tesis, por su obra, tiempo y ayuda

ÍNDICE

	Página
Introducción	8
Estado del arte	9
Planteamiento del problema	10
Problema de investigación	10
Objetivo general y específicos	10
Justificación del tema seleccionado	11
Hipótesis de trabajo	12
Marco teórico	12
Metodología	14
CAPÍTULO 1. Biografía del compositor y catálogo de obras	16
1.1.- Biografía de José Paredes	18
1.2.- Catálogo de obras	34
CAPÍTULO 2. Estudio de las fuentes musicales del repertorio consignado y elección de los textos óptimos para la edición	38
2.1.- <i>Chonay</i> [La Rioja, 1975]	40
2.2.- <i>Minué en Re mayor</i> [La Rioja, 1976]	41
2.3.- <i>Minué en Mi mayor</i> [San Juan, 1976]	42
2.4.- <i>Manantiales</i> [San Juan, 1986]	43
2.5.- <i>Cosmogonía</i> [San Juan, 1986]	45
2.6.- <i>Manantiales (segunda versión)</i> [Córdoba, 2007]	47
2.7.- <i>Latitud celeste (zamba)</i> [Córdoba, 2012]	47
2.8.- <i>Nuevo futuro (zamba)</i> [Córdoba, 2013]	48
2.9.- <i>Cuadros místicos</i> [Córdoba, 2013]	48
2.10.- <i>Andrómeda en el infinito</i> [Córdoba, 2015]	50
CAPÍTULO 3. Definición del estilo musical del repertorio para guitarra sola de José Paredes	51
3.1.- Análisis musical de cada texto óptimo seleccionado	
3.1.1.- <i>Chonay</i> [La Rioja, 1975]	54
3.1.2.- <i>Minué en Re mayor</i> [La Rioja, 1976]	57
3.1.3.- <i>Minué en Mi mayor</i> [San Juan, 1976]	59
3.1.4.- <i>Manantiales</i> [San Juan, 1986]	62
3.1.5.- <i>Cosmogonía</i> [San Juan, 1988]	
3.1.5.1.- <i>Angelus</i>	66
3.1.5.2.- <i>Abismos</i>	71

3.1.5.3.- <i>Final</i>	78
3.1.6.- <i>Manantiales (segunda versión)</i> [Córdoba, 2007]	84
3.1.7.- <i>Latitud celeste (zamba)</i> [Córdoba, 2012]	86
3.1.8.- <i>Nuevo futuro (zamba)</i> [Córdoba, 2013]	89
3.1.9.- <i>Cuadros místicos</i> [Córdoba, 2013]	
3.1.9.1.- <i>Soledad sonora</i>	92
3.1.9.2.- <i>Estado profundo</i>	96
3.1.10.- <i>Andrómeda en el infinito</i> [Córdoba, 2015]	101
3.2.- <i>Apreciación del estilo musical del repertorio analizado</i>	106
CAPÍTULO 4. Edición crítica del repertorio estudiado	114
4.1.- <i>Criterios generales</i>	115
4.1.1.- <i>Chonay</i> [La Rioja, 1975]	123
4.1.2.- <i>Minué en Re mayor</i> [La Rioja, 1976]	128
4.1.3.- <i>Minué en Mi mayor</i> [San Juan, 1976]	131
4.1.4.- <i>Manantiales</i> [San Juan, 1986]	134
4.1.5.- <i>Cosmogonía</i> [San Juan, 1988]	
4.1.5.1.- <i>Angelus</i>	140
4.1.5.2.- <i>Abismos</i>	143
4.1.5.3.- <i>Final</i>	148
4.1.6.- <i>Manantiales (segunda versión)</i> [Córdoba, 2007]	152
4.1.7.- <i>Latitud celeste (zamba)</i> [Córdoba, 2012]	156
4.1.8.- <i>Nuevo futuro (zamba)</i> [Córdoba, 2013]	160
4.1.9.- <i>Cuadros místicos</i> [Córdoba, 2013]	
4.1.9.1.- <i>Soledad sonora</i>	163
4.1.9.2.- <i>Estado profundo</i>	170
4.1.10.- <i>Andrómeda en el infinito</i> [Córdoba, 2015]	176
4.2.- <i>Aparato crítico</i>	
4.2.1.- <i>Chonay</i> [La Rioja, 1975]	181
4.2.2.- <i>Minué en Re mayor</i> [La Rioja, 1976]	182
4.2.3.- <i>Minué en Mi mayor</i> [San Juan, 1976]	184
4.2.4.- <i>Manantiales</i> [San Juan, 1986]	187
4.2.5.- <i>Cosmogonía</i> [San Juan, 1988]	
4.2.5.1.- <i>Angelus</i>	191
4.2.5.2.- <i>Abismos</i>	193
4.2.5.3.- <i>Final</i>	197
4.2.6.- <i>Manantiales (segunda versión)</i> [Córdoba, 2007]	200
4.2.7.- <i>Latitud celeste (zamba)</i> [Córdoba, 2012]	203
4.2.8.- <i>Nuevo futuro (zamba)</i> [Córdoba, 2013]	205

4.2.9.- <i>Cuadros místicos</i> [Córdoba, 2013]	
4.2.9.1.- <i>Soledad sonora</i>	207
4.2.9.2.- <i>Estado profundo</i>	209
4.2.10.- <i>Andrómeda en el infinito</i> [Córdoba, 2015]	213
CONCLUSIONES	215
BIBLIOGRAFÍA	219
APÉNDICE	224
A.- Facsímiles de manuscritos de la obra para guitarra sola de José Paredes	226
B.- Entrevistas referidas al autor	294
C.- Programas de mano de conciertos de José Paredes	328

INTRODUCCIÓN

Dentro del cursado de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX encontramos el marco ideal para avocarnos al propósito del presente escrito, realizar una edición crítica integral de la obra para guitarra sola de José Paredes, guitarrista y compositor nacido en la provincia de La Rioja en 1958, cuya obra musical, se encuentra completamente desconocida incluso en el mismísimo Departamento de Música de la Universidad Nacional de San Juan, institución donde se forjó como músico.

Consideramos que es una valiosa oportunidad de difundir de manera expansiva una música sumamente interesante, consubstanciada con ricos conceptos que buscan una reflexión interna, matizada con novedosos despliegues técnicos.

Editar críticamente, por otro lado, implica alcanzar una interpretación personal de la obra como un todo, es decir, debemos esforzarnos en interrelacionar el contexto social e histórico del compositor con el estudio de las fuentes musicales.

Por ello, este trabajo se articula en cuatro capítulos, los tres primeros tratan temáticas muy puntuales en torno al compositor como la reconstrucción del contexto en el cual el autor concibió sus obras, el estudio específico de cada una de las fuentes manuscritas preservadas y el análisis musical de las obras seleccionadas para la edición. En el último capítulo elaboramos, a partir de la información recabada en los tres anteriores, los criterios generales que cimientan la edición del repertorio en su conjunto.

De esta manera, pretendemos ofrecer en dos tipos de registros musical –escrito en partitura y grabado en fonograma– formato escrito (partitura) y audio (grabación) una interpretación del repertorio lo más amplia posible, contemplando la rica interacción de los textos con el contexto.

ESTADO DEL ARTE

Constatamos la existencia de tres antecedentes inherentes a nuestra investigación. El primero es el trabajo de tesina de José Paredes,¹ que refiere al análisis técnico-instrumental y morfológico de su propia obra *Cuatro estudios para guitarra*.

El segundo antecedente es la investigación de Fátima Graciela Musri titulada “José Paredes”, elaborada en el marco del proyecto *Compositores contemporáneos sanjuaninos*.² El escrito centra la mirada en la permanencia del compositor en San Juan y representa el principal punto de partida de nuestra investigación.

Por último tenemos la tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX de Pascual Ángel Crichigno,³ quien profundiza en la obra *Momentos* para flauta y guitarra de José Paredes, como parte de un repertorio latinoamericano y contemporáneo desconocido de este orgánico.

Como antecedentes directos al tratamiento de una edición crítica para guitarra sola, debemos mencionar la tesis de posgrado del Magister Ricardo Jeckel,⁴ referente a la obra guitarrística de María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. Igualmente significativo resultó para nosotros el trabajo del guitarrista francés Frédéric Zigante,⁵ concerniente a la edición crítica de los *Doce estudios para guitarra sola* del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos.

¹ PAREDES, José. *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*. Tesina de grado de la carrera Profesorado en Guitarra, Departamento de Música, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1986).

² MUSRI, Fátima Graciela. “José Paredes”, *Compositores contemporáneos sanjuaninos*. Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1999), pp. 184-196.

³ CRICHIGNO, Pascual Ángel. *La música de cámara para flauta y guitarra en Argentina (desde 1950)*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo (inédito, 2008).

⁴ JECKEL, Ricardo Jorge. *María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo (inédito, 2010).

⁵ ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Douze études pour guitare seule* (París: Durand/Salabert/Eschig, 2008).

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Problema de investigación

Nuestro problema de investigación radica en determinar los criterios generales que guiaran el proceso editorial y nos permitan, a su vez, fundamentar las intervenciones a los textos musicales de la obra para guitarra sola de José Paredes. Para desentrañar esta problemática, centraremos la mirada en el contexto donde emergieron los textos de las piezas a editar junto al análisis inmanente de los mismos.

Por lo tanto, nuestros cuestionamientos son ¿en qué contexto histórico-social surgieron los textos musicales de las obras para guitarra sola del guitarrista – compositor José Paredes?, ¿en qué estado se encuentran? y ¿qué relación guardan con el contexto mismo?

Luego, inquirir sobre cuáles son los rasgos musicales particulares de las obras indagadas, y a partir de esto último, cuáles son las características musicales de los estilos empleados por del autor.

Finalmente, ¿cuál es la mejor manera de presentar el texto de cada obra seleccionada?

Objetivo general

Nuestro objetivo general es poner en valor el repertorio para guitarra sola del compositor José Paredes por medio de una edición crítica.

Objetivos específicos

Objetivo específico 1: Generar conocimientos respecto al contexto social – histórico del autor, del cual emergió el *corpus* de obras seleccionadas.

Objetivo específico 2: Inferir, a partir del análisis musical del repertorio escogido, los estilos musicales presentes en el compositor.

Objetivo específico 3: Explicitar el conocimiento de cada obra en un aparato crítico que reporte y fundamente las decisiones tomadas.

Objetivo específico 4: Poner a disposición de la comunidad musical en general y de la comunidad de guitarristas en particular dicha edición crítica, junto con la interpretación del mismo en fonogramas (grabación de audio).

Justificación del tema seleccionado

Puesto que consideramos de suma importancia investigar, difundir y poner en valor la creación musical local contemporánea, entendiendo que ello es uno de los caminos más fecundos para la autoafirmación de nuestra identidad latinoamericana, centramos el interés en el estudio de la obra para guitarra sola del guitarrista-compositor José Paredes (La Rioja 1958). El músico tiene en su haber más de treinta piezas inéditas,⁶ cuya difusión parcial solo se ha dado dentro del círculo de guitarristas de San Juan, provincia que lo vio formarse como músico.

Encontramos oportuno llevar adelante esta empresa a través de la edición crítica del mencionado repertorio. Preferimos dicha metodología de estudio porque nos permite concentrar en un todo unificado el contexto, el texto y la interpretación de las piezas a investigar.

Seleccionamos, tanto para la edición crítica como para el concierto-tesis, el repertorio integral para guitarra sola,⁷ cuyo *corpus* quedó configurado de la siguiente manera:

- 1) *Chonay* [1975]
- 2) *Minué en Re mayor* [1976]
- 3) *Minué en Mi mayor* [1976]
- 4) *Manantiales* [1986]
- 5) *Cosmogonía* [1988]
- 6) *Manantiales (segunda versión)* [2007]
- 7) *Latitud celeste (zamba)* [2012]
- 8) *Nuevo futuro(zamba)* [2013]
- 9) *Cuadros místicos* [2013]
- 10) *Andrómeda en el infinito* [2015]

⁶ Solo una obra del autor fue publicada por motivo de ser premiada en un concurso de composición organizado por la revista *The Gendai Guitar*. PAREDES, José. *Cosmogonía*, *The Gendai Guitar Magazine* (Tokio: *The Gendai Guitar*, 1988), n° 266, vol. 22, n° 1, pp. 139-152.

⁷ El listado representa la obra del compositor hasta diciembre de 2015, año en que se aprueba el proyecto de la presente tesis y se da inicio a los trámites pertinentes. No obstante, debemos mencionar que José Paredes compuso tres obras más para guitarra sola: *Cabalgando (zamba)* [2016], *Danza trunca* [2017] y *Extrañeza (zamba)* [2018]. Puesto que el repertorio definitivo ya fue propuesto y aprobado en 2015, estas nuevas piezas quedan exceptuada del concierto tesis y de su tratamiento en el presente estudio.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Hipótesis general: Si la edición crítica exige considerar (conocer) el contexto de producción histórico – social, el análisis inmanente y el estilo musical del autor, este trabajo ayudará a definir cuáles serán los criterios más propicios para la edición de la obra para guitarra sola de José Paredes.

Hipótesis derivada: El *corpus* de piezas seleccionado se encuentra en textos manuscritos y/o ediciones informatizadas realizadas recientemente por el compositor, que surgen en tres contextos de creación diferentes que identificamos como La Rioja 1958-1975, San Juan 1976-1989 y Córdoba 1990-2016, y se corresponden, a su vez, a dos grupos estilísticos sucesivos cronológicamente que denominamos estilo inicial y maduro.

MARCO TEÓRICO

Para realizar la edición crítica del repertorio integral para guitarra sola de José Paredes, nos apropiamos de los conceptos teórico – metodológicos del musicólogo británico James Grier, vertidos en su libro *Edición crítica de la música*.⁸ Así mismo han influido en nosotros las reflexiones del musicólogo venezolano Juan Francisco Sans, en especial los artículos “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”⁹ y “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”.¹⁰

James Grier plantea, sin vacilación alguna, que el acto de edición conlleva una infinidad de decisiones –y por ende intervenciones– por parte del editor,¹¹ puesto que la edición es inmanente a la interpretación.¹² Al respecto, el musicólogo venezolano Juan

⁸ GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: AKAL, 2008).

⁹ SANS, Juan Francisco. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”, *Boletín de Música, revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, N°17 (Venezuela: Casas de las Américas, 2006), pp. 3-22.

¹⁰ SANS, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”, *Música e Investigación, revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, año XV, N° 23 (Buenos Aires: INMCV, 2015), pp.17-42.

¹¹ Incluso, llega a sentenciar en relación a las ediciones *urtext*, que “los defensores más fieles [de estas ediciones] reconocen que la intervención editorial es inevitable” (GRIER, J. *La edición crítica...* p. 14).

¹² Para Grier, la edición es análoga a la interpretación en el sentido de que tanto intérpretes como editores toman decisiones a partir del mismo estímulo (notación), cimentadas en los mismos criterios (conocimiento de la pieza y gusto estético). Varían sí los resultados: los intérpretes generan sonidos mientras que los editores, una página impresa (GRIER, J. *La edición crítica...* p. 15).

Francisco Sans es aún más contundente al reconocer sin ambages al editor como intérprete, y a la práctica editorial como un proceso hermenéutico pleno.¹³

En este sentido, ambos autores coinciden en concebir a la obra musical como un proceso y no como un producto. Entienden que dicho proceso se inicia en la actividad creadora del compositor, continúa a través de las intervenciones de los editores hasta llegar a los ejecutantes, quienes finalmente posibilitan que concluya en la audiencia.¹⁴

Desde esta óptica podemos suponer, entonces, que ninguna edición es definitiva, y además, que representa una fijación de un estadio particular del proceso de la obra.¹⁵

Con el objeto de orientar la tarea del editor de música, Grier sintetiza su pensamiento en cuatro principios genéricos, que nosotros tomamos como guías teóricas para la edición crítica de la obra para guitarra sola de José Paredes:

“1) La edición es una rama de la crítica. 2) Todas las formas de crítica son tareas históricas. 3) La edición comienza por la investigación crítica e histórica del significado semiótico del texto musical. 4) La comprensión crítica del estilo musical, en su contexto histórico, por parte del editor, proporciona un criterio final para determinar el texto musical”.¹⁶

En resumen, para Grier la comprensión del estilo musical de la obra a editar proporciona un criterio rector en la toma de decisiones editoriales, y dicha comprensión emanará a partir del estudio y análisis musical de las fuentes dentro del contexto donde fueron concebidas.

El enfoque adoptado en el presente trabajo, entonces, procura ser auto-reflexivo e interpretativo. Buscamos fundamentar críticamente, a partir del estudio del contexto socio – histórico del compositor, el análisis de las obras seleccionadas para la edición junto a la resultante comprensión estilísticas de las mismas, las decisiones que se efectúen durante el proceso editorial. Pretendemos, en definitiva, reflejar nuestra interpretación de la obra para guitarra sola de José Paredes en su mayor completitud.

¹³ SANS, J. “La edición musical...” p. 23.

¹⁴ Para una discusión sobre esta dicotomía conceptual de la obra musical en relación a la performance, véase el artículo de Nicholas Cook “Between process and product: music and/as performance”, donde sugiere el concepto de “guión” para interpretar la partitura. Sobre la misma problemática pero referido a la edición de música, consúltese BROUDE, Ronald. “Musical works, musical texts, and musical editions”, *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, N° 33, (Lincoln: 2012, ADE), <<http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>> [2-V-2016].

¹⁵ De hecho, Grier extrapola de la filología clásica los objetivos de reconstruir tanto el texto escrito como el contexto donde este se concibió, pero deja de lado el concepto filológico de voluntad última de autor, ponderando en su lugar un enfoque histórico social.

¹⁶ GRIER, J. *La edición crítica...* p. 39.

METODOLOGÍA

Consideramos que el estudio de una pieza musical no puede limitarse solo a la partitura, sino que, tal como afirma Juan Francisco Sans, “debe extenderse a todas las evidencias que percibimos en un texto que pueden dar cuenta precisamente de lo que denominaremos de manera general contexto”.¹⁷ Por ello, nuestro primer paso metodológico consiste en conectar los distintos textos (escritos) de las obras para guitarra sola de José Paredes con el contexto socio – histórico donde estas surgieron.

El siguiente paso radica en la aplicación de un análisis musical a las obras a editar con el objeto de pormenorizar los rasgos musicales generales de las mismas y así inducir los estilos compositivos presentes en dicho repertorio. Esta comprensión estilística será nuestra guía en todo el proceso editorial.

El último paso consiste en el procedimiento de edición crítica. Para ello debemos cimentar los criterios con los que se realizará la edición, buscando aunar los conocimientos adquiridos a lo largo de la investigación.

Por lo expuesto nuestra investigación se articula en cuatro etapas metodológicas:

1. Biografía del compositor y catálogo de obras. Para la elaboración del estudio del contexto biográfico partimos de los postulados teóricos de Leonardo Waisman vertidos en su artículo “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, los cuales son explicitados al comienzo del Capítulo 1.¹⁸
2. Estudio de las fuentes musicales del repertorio consignado y elección de los textos óptimos para la edición. Esta etapa se confeccionó a partir del procedimiento propuesto por James Grier,¹⁹ que consiste en la localización, revisión y descripción de las fuentes manuscritas disponibles del repertorio para guitarra sola. Este estudio sirve para determinar cuál es el manuscrito óptimo para la edición crítica, los que serán transcritos y la base sobre la cual se harán las enmiendas posteriores. Los procedimientos se detallan en el Capítulo 2.
3. Definición del estilo musical del repertorio para guitarra sola de José Paredes.

¹⁷ SANS, J. “La edición crítica...” p. 9.

¹⁸ WAISMAN, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, N° 23 (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 177-194.

¹⁹ GRIER, J. *La edición crítica...* pp. 50-59.

- 3.1.- Análisis musical de cada texto óptimo seleccionado. Esta sub-etapa se cimienta en la teoría analítica de Roig-Francoli²⁰ y en la metodología de análisis formal de Miguel Bellusci.²¹ Las mismas son detalladas en el comienzo del Capítulo 3.
- 3.2.- Apreciación del estilo musical del repertorio analizado. Esto se realiza a partir de los datos recabados en las etapas 1, 2 y 3.1. Buscamos inducir el estilo de las obras a partir de la recurrencia (o no) de los rasgos y técnicas compositivas empleadas por el autor.
4. Determinación de un texto escrito para cada obra del *corpus*.
- 4.1.- Texto óptimo enmendado. Su determinación y fundamentación se elabora en base a los conocimientos generados en las etapas anteriores.
- 4.2 Aparato crítico. Si bien se sitúa al final, es un proceso que se realiza desde el comienzo del trabajo investigativo de las fuentes, consiste en reportar todas las variantes de las fuentes y fundamentar las decisiones que se toman durante el proceso editorial, es eminentemente hermenéutico.

²⁰ ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding post-tonal music* (Boston: McGraw Hill, 2008).

²¹ BELLUSCI, Miguel. *Introducción al análisis formal* (inédito, 2014).

CAPÍTULO 1

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR Y CATÁLOGO DE OBRAS

CAPÍTULO 1

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR Y CATÁLOGO DE OBRAS

Siguiendo el lineamiento planteado, nuestro primer paso metodológico fue indagar sobre el contexto en el cual emergieron las obras a editar. Por ello, en el presente capítulo realizamos una contextualización del músico José Paredes, con la mirada centrada en dos aspectos esenciales: biografía y catálogo de obras.

Para la confección de la biografía nos apoyamos en las reflexiones de Leonardo Waisman vertidas en su artículo “La biografía musical en la era post-neomusicológica”.²² En dicho artículo, Waisman destaca que puede entenderse al compositor como una suerte de mediador entre la obra musical por él creada y la sociedad que la recibe. En este sentido la biografía cobra importancia metodológica puesto que puede ayudar a comprender dicha mediación.²³ Además, afirmándose en el musicólogo alemán Hermann Abert, Waisman sentencia que “no es necesario dar con la verdad definitiva”,²⁴ puesto que una biografía nunca podría ser categórica dado que la interpretación de los datos recabados sobre el biografado está teñida del color particular de cada sociedad y época desde donde el biógrafo realiza la investigación. En otras palabras, quien elabora una biografía es una suerte de narrador «omnipotente» que decide qué va a narrar y qué no de su objeto de estudio.

Bajo la luz de esta premisa nos avocamos al estudio de la vida de José Paredes, ofreciendo en este capítulo la imagen que de él creamos a raíz de la interpretación de los datos obtenidos.

Nuestro punto de partida fue el trabajo de Fátima Graciela Musri titulado “José Paredes”, investigación que centra la mirada en los años en que el compositor permaneció en la provincia de San Juan.²⁵ Con el objeto de completar la biografía de José Paredes tanto en la etapa anterior como posterior a su estadía en San Juan, realizamos entrevistas al compositor y a colegas que, tiempo atrás, fueron sus compañeros de estudio: los profesores de guitarra Ricardo Moyano, Alejandro Dávila y Fernando Hidalgo. Por lo que la información que

²² WAISMAN, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, N° 23 (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 177-194.

²³ WAISMAN, L. “La biografía musical...”, p. 190.

²⁴ WAISMAN, L. “La biografía musical...”, p. 189.

²⁵ MUSRI, Fátima Graciela. “José Paredes”, *Compositores Contemporáneos Sanjuaninos*. Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1999), pp. 184-196. El lapso cronológico que el compositor vivió en San Juan se extiende desde su ingreso a la Universidad Nacional de San Juan en 1976 hasta el año en que abandonó la provincia en busca de una vida de desenvolvimiento espiritual en 1989.

presentamos es prevalemente oral. Además mantuvimos comunicación con el compositor vía e-mail desde el 21 de septiembre de 2014 hasta 31 de agosto de 2018.

Así mismo, los datos obtenidos en las entrevistas fueron corroborados a partir de una requisa en los archivos del Departamento de Música, del Centro de Creación Artística Orquestal y del Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales, dependientes todos de la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, donde se encuentran los contratos de trabajo, programas de conciertos y manuscritos referentes al compositor respectivamente.

En cuanto a la catalogación de las composiciones de José Paredes, primeramente solicitamos al autor la confección de un listado de su obra²⁶ y luego realizamos una exhaustiva revisión de los manuscritos archivados en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales (GEM) de la Universidad Nacional de San Juan. Este archivo alberga los textos manuscritos originales del compositor desde 1970 hasta 1988, representa el acervo más importante al respecto.

Descubrimos notables discrepancias entre el listado enviado por el compositor y los manuscritos consultados en el archivo del GEM. Ello se debe a dos razones: la primera es que los manuscritos archivados en el GEM llegan hasta el año 1988, y naturalmente las obras concebidas con posterioridad a esa fecha no se encuentran allí; la segunda es que el compositor desestimó piezas, sobre todo las creadas con anterioridad a 1975, por considerarlas “que eran más bien como pruebas, que poco o ningún valor musical tienen”.²⁷ Por tanto decidimos incluir en el catálogo sólo las piezas que figuran en el listado confeccionado por el compositor, junto a la necesaria revisión y confrontación con sus manuscritos para evitar duplicados, puesto que algunas obras fueron reelaboradas e incluso sus títulos cambiados.

1.1.- Biografía de José Paredes

José Adolfo Delfín Paredes, tal su nombre completo, nació en la capital de la provincia de La Rioja el 15 de marzo de 1958, en el seno de una familia culta y letrada. Sus padres, el poeta José Martiniano Paredes y la profesora de arte escénico Olga Santochi de Paredes,²⁸

²⁶ PAREDES, José. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

²⁷ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 24-VIII-2015. Vía e-mail.

²⁸ Sobre José Martiniano Paredes, véase el sitio electrónico <<http://www.poetajoseparedes.com.ar>> [07-IX-2016]. Sobre Olga Santochi consúltese la biografía realizada por la Lic. Marcela Mercado, disponible en

fueron importantes colaboradores de la actividad cultural y política de la provincia durante las décadas de 1960 y 1970,²⁹ por medio de tertulias literarias, exposiciones teatrales y conciertos de música. Cabe decir además, que junto a otros jóvenes artistas riojanos, bregaron enérgicamente por la difusión de la literatura y el arte en el llamado Grupo Calibar.³⁰



Imagen 1. De izquierda a derecha: Olga Santochi, José Martiniano Paredes y Daniel Moyano.

Por ende, la casa de la familia Paredes recibía con asiduidad a diversos artistas, en este sentido, cabe destacar las visitas del escritor Daniel Moyano,³¹ quien tuvo una ardua labor cultural en la provincia tanto en las letras como en la música. Junto a Edith Fernández (piano), Luis Argañaraz (violín) y Celestino Palmieri (cello), Moyano formó a finales de la década de 1950 el Cuarteto Estable de la Provincia de La Rioja, que fue la semilla de la posterior Orquesta de Cámara de La Rioja, creada en 1968. La familia de José Paredes asistió a todos los conciertos de esta orquesta de cámara lo que contribuyó notablemente a que él se interesase por la música. El compositor compartió con nosotros aquella primera afable experiencia musical:

“Como mi padre era poeta y mi madre profesora de arte escénico, mi casa era frecuentada por artistas de teatro, músicos, pintores, poetas. Me parece que en el año 1968 se formó la Orquesta de Cámara de La Rioja, y los músicos iban a nuestra casa. Nuestra familia asistía a todos los conciertos de la orquesta, incluso a

<<http://callesdelarioja.com.ar/index.php?modulo=fichas&accion=ver&id=638&idlocalidad=1&PHPSESSID=caeaff26e9afa27f456fa6acc729dabd>> [07-IX-2016].

²⁹ Olga Santochi de Paredes fue candidata a intendente de la capital riojana por la Unión Cívica Radical.

³⁰ La labor del Grupo Calibar se extendía desde, por ejemplo, exposiciones de Antonio Berni, hasta lecturas de Gabriel García Márquez. Entre los poetas que pertenecieron a este grupo tenemos a Ariel Ferraro, Mario Aciar, Ramón Eloy López, Pedro Herrera, Daniel Moyano y Estanislao Guzmán Loza. Visítese el sitio electrónico <<http://www.culturalarioja.gob.ar/calibar/home.htm>> [07-IX-2016].

³¹ Integrante del Grupo Calibar, violinista e íntimo amigo de la familia Paredes. Consúltese el sitio web <http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/> [07-IX-2016].

los que se hicieron en una gira por el interior de la provincia. Y eso me encantó”.³²

Poco tiempo después de la conformación de la Orquesta de Cámara de La Rioja se creó, a instancia de los músicos de la misma, el Conservatorio Provincial de Música. Como era de esperarse, José Paredes comenzó sus estudios musicales en violín a los 11 años de edad en dicho conservatorio bajo la guía de Daniel Moyano. Sus estudios en el instrumento se prolongaron durante un par de años pero se vieron interrumpidos cuando la cátedra de violín cerró, permaneciendo varios meses sin estudiar música. Precisamente en ese momento de su vida es cuando se interesa por la guitarra. Paredes nos narró cómo nació dicha pasión por el instrumento de cuerda punteada:

“Ricardo Moyano [hijo del escritor e íntimo amigo de José Paredes] ya estudiaba guitarra en ese Conservatorio y una vez le escuché tocar un vals, del *Método de Guitarra* de Julio Sagreras, que me pareció hermoso y me entusiasmé para estudiar y poder tocarlo. Un poco invitado por Ricardo, y otro poco por iniciativa mía, lo acompañé un día al Conservatorio, donde conocí a Francisco Frega y comencé a estudiar con él. Como ya tenía la base del violín y cierto conocimiento de la música, adelanté más o menos rápido”.³³

Francisco Frega era pianista y compositor bonaerense, radicado desde la década de 1950 en La Rioja, fue un referente musical en la provincia durante casi medio siglo. En cuanto a la docencia era un caso excepcional puesto que fue maestro de guitarristas sin saber tocar el instrumento.³⁴



Imagen 2. De izquierda a derecha: Ricardo Moyano, Francisco Frega y José Paredes (gentileza de Ricardo Moyano).

³² PAREDES, José. Entrevista con el autor, 27-II-2015. Vía e-mail.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Sobre Francisco Frega consúltese la web <<http://www.larioja.gov.ar/portal/component/content/article/2-uncategorised/239-simbolos-provinciales-biografia-de-los-autores>> [2-II-2015].

El 31 de mayo de 1974 el Conservatorio Provincial de Música se transformó en el Centro Polivalente de Arte Estanislao Guzmán Loza, donde Paredes continuó sus estudios musicales con Francisco Frega, trabajó con él dos métodos esenciales del instrumento, el *Metodo per chitarra* de Mauro Giuliani y el *Metodo completo per lo studio della chitarra* de Fernando Carulli.

Resta mencionar, según nos comentó el guitarrista Ricardo Moyano, que el primer concierto “serio” de José Paredes fue en noviembre de 1974 bajo las enseñanzas de Frega.³⁵



Imagen 3. Ricardo Moyano y José Paredes actuando en su primer concierto (gentileza Ricardo Moyano).

Con la intención de hacer de la guitarra su profesión, durante los dos últimos años del bachillerato viajó una vez por mes a San Miguel de Tucumán para tomar clases con el guitarrista Martín Ventura.³⁶ Paredes nos expresó que Martín Ventura “era un excelente guitarrista, muy consubstanciado con la escuela de Francisco Tárrega”.³⁷ Con él trabajó los métodos para guitarra de los clásicos españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado además de estudiar obras como la *Serenata española* de Joaquín Malats, *Capricho árabe* de Francisco Tárrega, y *Asturias* de Isaac Albéniz.³⁸

En cuanto a la composición, en un lapso de seis años (de 1970-76) creó de manera autodidacta tres obras para violín y diecisiete para guitarra. Sobre aquellas primeras piezas, Paredes nos comentó que:

³⁵ MOYANO, Ricardo. Entrevista con el autor, 28-I-2015. Vía e-mail. Sobre el guitarrista Ricardo Moyano véase el sitio electrónico <<http://www.ricardomoyano.org/>> [07-IX-2016].

³⁶ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor, 12-V-2015. Vía e-mail.

³⁷ PAREDES, J. Entrevista citada.

³⁸ *Ibidem*.

“Con Ricardo Moyano componíamos pequeñas piezas para violín, para guitarra, para dúos, etc. Eran obras muy sencillas y simples, pero al ver el resultado sonoro me sentía entusiasmado para seguir adelante”.³⁹

En marzo de 1976 las actividades del Grupo Calibar y las gestiones culturales de las familias Paredes y Moyano cesaron por la irrupción de la dictadura militar. El compositor compartió con nosotros como vivió aquella penosa realidad de la historia argentina:

“En el año 1976 se disgregó todo nuestro grupo [familias Paredes y Moyano]. En el mes de marzo fui a estudiar a San Juan. Se produjo el golpe de estado el día 24. Posteriormente, Daniel Moyano fue detenido por unos días en La Rioja. El diario *El Independiente*, cuyo director y dueños eran unos tíos míos, fue intervenido. El resultado de todo esto fue que la familia Moyano emigró a Madrid, mis tíos también se fueron a España, otra familia amiga (los Viñals) se fueron [sic] a Buenos Aires, jóvenes de mi barrio que yo conocía desaparecieron. Fue una época de muchas despedidas y de cambios inesperados”.⁴⁰

La formación musical e instrumental adquirida hasta entonces le permitió al joven guitarrista continuar sus estudios de guitarra en la Universidad Nacional de San Juan bajo la guía del profesor Omar Atreo Buschiazzi, distinguido discípulo de la guitarrista María Luisa Anido y titular de la cátedra de guitarra del Departamento de Música desde 1974 hasta 2012, año en que se jubiló en el cargo.⁴¹ Como requisito previo para ingresar a esta casa de altos estudios rindió, en marzo de 1976, un examen de ingreso evaluado por el propio Omar Atreo. Sobre aquel examen de ingreso, Omar Atreo explicó que:

“[José Paredes] ingresó luego de un examen de nivel, creo que al tercer año del ciclo pre-universitario. O sea que su formación en La Rioja no era del

³⁹ En relación con esta cita, es interesante, al menos mencionar, que existe una pieza del autor titulada *Suite n° 1 Valle de la luna*. Fue escrita entre 1973 y enero de 1975 a instancias de un viaje que organizaron las familias Moyano y Paredes a Ischigualasto (provincia de San Juan). La obra consta de cinco movimientos cuyos títulos alegóricos refieren a los diversos parajes de Ischigualasto (1. *Valle pintado*, 2. *El submarino*, 3. *Copa de champagne*, 4. *Cerro morado*, 5. *Barrancas del colorado*). El manuscrito autógrafo se encuentra en el Archivo Documental Musical del Gabinete Musical de Estudios Musicales. Si bien el autor desestimó la obra como parte de su repertorio final, nos comentó cómo surgió la idea de escribir esta *suite*: “Nosotros (Ricardo y yo) quedamos fascinados con toda la travesía [a Ischigualasto]. Cuando regresamos a La Rioja estuvimos de acuerdo con escribir cada uno una *suite* con las remembranzas del valle. También, en algún momento, surgió la idea de hacer esa obra en conjunto: integrando las partes que cada uno compusiera. Esta idea, al final la olvidamos”. PAREDES, J. Entrevista citada.

⁴⁰ PAREDES, J. Entrevista citada.

⁴¹ Véase la web oficial de Omar Atreo <<http://www.omaratreo.com.ar/>> [07-IX-2016].

todo precaria [...] Estudios de guitarra tocaba bastante. Inclusive al poco tiempo de ingresar a nuestro Departamento de Música participó en conciertos”.⁴²

Sin terminar el nivel pre-universitario ingresó, a comienzos de 1978, a la carrera universitaria de Profesorado en Guitarra.⁴³ A partir de entonces desarrolló una plena dedicación al estudio del instrumento. Según Omar Atreo, José Paredes era una persona sumamente perfeccionista:

“Amante de la guitarra, gran estudioso de la guitarra, muy respetuoso desde ya, de las observaciones que el profesor le hacía, llegó a tener una auto-exigencia grande”.⁴⁴

Esta cualidad de Paredes lo llevó a participar en certámenes y seminarios de altísimo nivel. Con el fin de conseguir una beca para asistir al *10º Seminario Internacional de Violao* en Porto Alegre, participó en 1978 del certamen realizado en la ciudad de Buenos Aires que otorgaba las becas para viajar. Tras ganar la beca, viajó en julio de ese año a Brasil, donde se perfeccionó durante diez días en el seminario menor donde tomó clases de guitarra con Miguel Ángel Gilloret y de música contemporánea con Enrique Belloc. José Paredes nos comentó respecto a Miguel Ángel Gilloret lo siguiente:

“Tengo recuerdos muy buenos de él. Sus clases, sus enseñanzas, una serie de ‘toques’ en mano derecha que nos enseñó, su forma de tocar, su trato afable con todos. Lamenté ver en internet, hace algunos años, que había fallecido”.⁴⁵

Valiéndose de las visitas que al país hacían guitarristas internacionales, trabajó durante dos días la suite para laúd BWV 995 de Juan Sebastián Bach con el guitarrista mundialmente conocido Abel Carlevaro en la ciudad de Rosario (Santa Fe) en 1980.

Un par de años después cruzó el atlántico para asistir a un curso integral de guitarra en Arthez-de-Béarn (Francia). Allí estudió música renacentista para vihuela con Javier Hinojosa, música latinoamericana con Jorge Cardoso, música clásica y contemporánea con Francisco Ortiz. Al final del cursado se realizó el *IX Concours International de Saubestre* donde obtuvo el primer premio y se lo distinguió como el mejor intérprete del certamen. Aquella experiencia del concurso fue recordada por Paredes de la siguiente manera:

“Fui a Arthez-de-Béarn para asistir a un curso integral de música para guitarra. Hacia allí fui con Ricardo Moyano, con quien me había encontrado en

⁴² MUSRI, G. “José Paredes”..., p. 185.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MUSRI, G. “José Paredes”..., p. 189.

⁴⁵ PAREDES, J. Entrevista citada.

Madrid. Durante esos días me enteré del concurso final y decidí prepararme para ello. El certamen se efectuó en una hermosa y pequeña capilla que data del siglo XII. Había numeroso público del pueblo y todos los guitarristas que habían asistido al curso. Muy bueno estuvo el silencio y la atención del público, la sonoridad de la sala, la organización en general. Y todo eso ayudó para que me sintiera a gusto. Toqué la *Sonata clásica* de Manuel Ponce”.⁴⁶

En esa misma visita al viejo continente estudió un mes entero en Génova con la guitarrista Elizabeth Tagore. Con ella trabajó una obra llamada *La Cascatella* de Federico Orsolino que tocó en conciertos organizados por Tagore en distintas localidades italianas.⁴⁷ La crítica periodística del diario *L’Eco* escribió sobre estas presentaciones lo siguiente:

“Notable suceso está obteniendo en Génova el joven guitarrista José Paredes que hará hablar desde ahora a Italia y a Europa por su sonido lleno, vigoroso y dulce, además de ser un músico completo; no solo un ejecutor, un conocedor de la música en general”.⁴⁸

Instalado nuevamente en la Argentina y tras retomar sus estudios en San Juan, su actividad artística se vio fuertemente ampliada. Una de las razones era el cursado de la materia Música de Cámara de la carrera universitaria donde conformó junto a los guitarristas Fernando Hidalgo y Alejandro Dávila dúos y tríos que prontamente trascendieron las paredes del aula transformándose en una labor profesional. La primera presentación formal fue en la ciudad de Mendoza el 10 de octubre de 1985, bajo la organización de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. A continuación citamos las palabras de Fernando Hidalgo respecto a aquella significativa labor concertista junto a José Paredes:

“Tocamos en la ciudad de Mendoza el primer concierto formal, y acá [en San Juan] éramos compañeros de música de cámara [...] Una vez hicimos un repertorio de música latinoamericana en la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes [...] además] tocamos muchas veces en Radio Nacional, tocamos en la cárcel, tocamos en concierto didácticos, tocamos en la ciudad de Jáchal [...] Una gran actividad concertista, muy intensa. Por lo menos de mi lado sí, junto con él muy intensa porque teníamos un dúo formal, una labor muy intensa realmente”.⁴⁹

⁴⁶ PAREDES, J. Entrevista citada.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *L’Eco*, reseña del Diario Genovés, en Programa de mano de concierto titulado *Julio: Mes de la guitarra en San Juan*, Centro de Creación Artística Orquestal, temporada N° 13 (CCAO: San Juan, VII-1987).

⁴⁹ HIDALGO, Fernando. Entrevista personal con el autor, 26-I-2017.

En cuanto al repertorio que frecuentó el dúo Paredes-Hidalgo podemos mencionar, según los programas de mano constatados, obras originales para el conjunto de autores como Fernando Sor, Jorge Martínez Zárate, John Duarte, Jorge Labrouve, Fernando Hidalgo, y por supuesto del propio José Paredes que fueron estrenadas por el dúo. Además realizaron arreglos de algunos números de las *Invenções a dos voces* y del *Clave bien temperado* de Juan Sebastian Bach, junto a transcripciones de autores Renacentistas.⁵⁰ El dúo Paredes-Hidalgo se ampliaba a trío con la participación de Alejandro Dávila,⁵¹ lo que marca lo profusa que fue la actividad concertística de José Paredes.



Imagen 4. Trío de Guitarras. De izquierda a derecha: José Paredes, Fernando Hidalgo y Alejandro Dávila (gentileza de Alejandro Dávila).

En 1987 el trío se transformó en cuarteto con el ingreso de Juan José Olgún.⁵² El Cuarteto de Guitarras San Juan desarrolló su actividad como tal hasta 1989, año en que José Paredes abandonó la provincia y fue reemplazado por la profesora Lucía Romero. Fernando Hidalgo comentó un poco sobre aquellas actividades del cuarteto:

“Fueron años muy intensos, yo participé con el cuarteto hasta el año 1993 cuando me fui al sur. Con José Paredes, el profesor Alejandro Dávila y el Profesor Juan José Olgún tocamos en el Salón Dorado del Teatro Colón en 1988 [...] Además tuve el privilegio de estrenar una obra que se llama *Canción de las esferas* dedicada al cuarteto de guitarras”.⁵³

⁵⁰ HIDALGO, F. Entrevista citada. En Apéndice C puede consultarse los programas de mano recabados.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² MUSRI, G. “José Paredes” ..., p. 186.

⁵³ HIDALGO, F. Entrevista citada.



Imagen 5. Presentación del Cuarteto de Guitarras San Juan. De izquierda a derecha: Juan José Olguín, Alejandro Dávila, Fernando Hidalgo y José Paredes (gentileza de Alejandro Dávila).

Según los programas de mano consultados el repertorio que frecuentó el Cuarteto de Guitarras San Juan consistió en arreglos para dicho orgánico, entre los cuales debemos mencionar la *Oración del torero* de Joaquín Turina y *Tres danzas* del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. También ejecutaron obras originales para el cuarteto como el *Concierto d'angelis* de Reginald Smith Brindle, *Balada* de John Duarte, *Vals* de Gilbert Biberian, *Suite española de corte* de Eduardo Grau, *Sonics* de Loris Chobanian, *Tango* de Enrique Nuñez, *Malambo* de Alfredo Rossi y *Canción de las esferas* del propio José Paredes. Las últimas dos (*Malambo* y *Canción de las esferas*) fueron compuestas y dedicadas al cuarteto.

En opinión de su maestro Omar Atreo, José Paredes sobresalió notoriamente del resto del alumnado del Departamento de Música:

“Indudablemente uno de los alumnos más destacados de nuestro Departamento. Muchacho muy inquieto, perfeccionista en su trabajo, llegó a tocar obras trascendentales del repertorio guitarrístico. Llegó a una actividad relevante en la guitarra”.⁵⁴

En este sentido José Paredes tuvo una breve pero destacable actuación tanto en concursos de guitarra como presentaciones solista en conciertos para guitarra y orquesta. En el 1^{er} Concurso Nacional de Guitarra, realizado en la ciudad de Rosario en 1979, obtuvo el tercer premio compartido. Asimismo en 1987 fue galardonado con el primer premio en el Concurso Lección Local organizado por la Delegación de Juventudes Musicales de San Juan.

⁵⁴ MUSRI, G. “José Paredes”..., p. 186.

Debemos traer a colación también, el mencionado primer premio conseguido en Francia, por lo que logró distinciones provinciales, nacionales e internacionales.⁵⁵

Las presentaciones solistas fueron junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan. El debut fue en 1985 con el *Concierto en La mayor* de Mauro Giuliani, bajo la dirección de Juan Carlos Zorzi. La segunda presentación se realizó en 1987 donde ejecutó, junto a Juan José Olguín, la *Suite Indiana* para dos guitarras y orquesta de Jorge Cardoso, con la dirección de Adrián Pajés. La última fue 1988 cuando interpretó el *Concierto N°1 en Re mayor* de Mario Castelnuovo Tedesco.⁵⁶

En relación a la composición José Paredes tuvo ayuda del compositor Luis Jorge González Fernández durante un breve lapso de tiempo. González Fernández dictaba la materia Armonía en el nivel preuniversitario y Análisis en el nivel universitario en el Departamento de Música. De sus clases, Paredes recordó lo siguiente:

“Corrigió mis ejercicios y trabajos de armonía alterada. A veces, también le llevaba mis composiciones o ideas musicales que tenía, y en varias oportunidades nos hemos quedado después de clases revisando y desarrollando algún fragmento. Me gustaba mucho su forma de armonizar. También dedicaba tiempo especial a cada estudiante de composición”.⁵⁷

Además estudió con el director de la Orquesta Sinfónica de la UNSJ Jorge Fontenla,⁵⁸ en oportunidad de que este organizara un curso de composición:

“Nos inscribimos varios estudiantes (Miguel Sugo, Roberto Oliva, Carlos Florit, entre otros) y con cada estudiante [Fontenla] trabajaba la obra que este presentaba. Yo trabajé con él *Manantiales y Canción de las esferas*”.⁵⁹

No hemos alcanzado certeza sobre la fecha en que Fontenla dictó el curso, pero tomando en cuenta que el cuarteto de guitarras *Canción de las esferas* tiene fecha de

⁵⁵ PAREDES, J. Entrevista citada.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*. Sobre González Fernández véase MUSRI, Fátima Graciela. “González Fernández, Luis Jorge”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), tomo V, p. 746. Y consúltese también GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis Jorge. “Tonalidades que vuelven: mi estética en perspectiva”, Dora de Marinis (comp.) *Actas del Primer Congreso Internacional de piano. La música latinoamericana para piano* (Buenos Aires: UNCuyo, 2011), pp. 31-34.

⁵⁸ Sobre Fontenla, véase MANSILLA, Silvina Luz. “Jorge Fontenla”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), tomo V, pp. 213-214, y también OLIVENCIA, Ana María. “Jorge Fontenla”, *La creación musical en Mendoza 1940-1999* (Mendoza: FAD-UNCuyo, 1993), pp. 56-62.

⁵⁹ PAREDES, J. Entrevista citada.

finalización en julio de 1987 es posible que fuera a principio de las actividades académicas de ese mismo año.

Asimismo, incitado por Omar Atreo, participó en abril de 1987 del *Composition Competition Celebrating The 20th Anniversary of Gendai Guitar Magazine* organizado por la revista japonesa *The Gendai Guitar*. En dicho certamen Paredes obtuvo el segundo premio compartido junto al francés Eric Penicaude (el primer premio fue desierto), el mismo, consistía, además de una remuneración económica, en la publicación de la obra postulada. *Cosmogonía* se publicó en enero de 1988 y es la única composición publicada del autor.⁶⁰

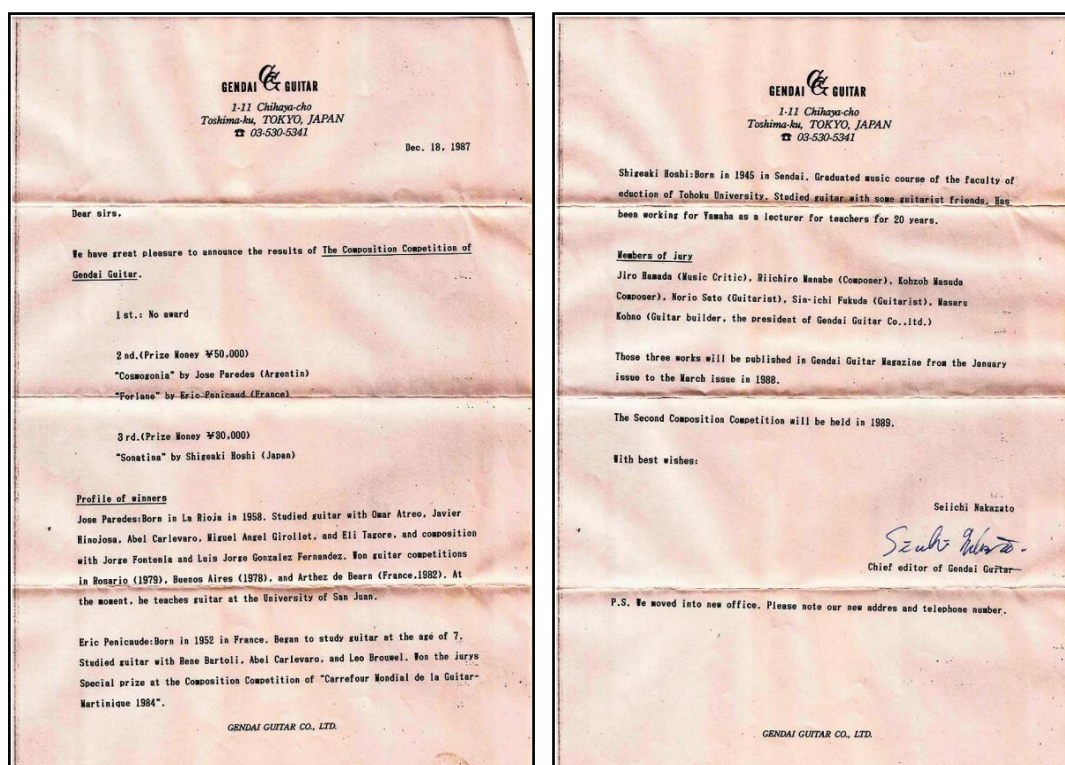


Imagen 6. Correspondencia personal de José Paredes con la editorial *The Gendai Guitar Magazine*. En ella se lee el resultado del concurso de composición: 1^{er} premio desierto, 2^{do} premio *Cosmogonía* de José Paredes y *Forlane* de Eric Penicaud, 3^{er} premio *Sonatina* de Shigeaki Hoshi. Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

En marzo de 1987 Paredes se graduó de la carrera Profesorado en Guitarra. Ello, sumado a la destacada actuación en escenarios realizada hasta entonces, le permitió un inmediato acceso a un cargo en el Departamento de Música en la cátedra de guitarra de su mentor Omar Atreo.

⁶⁰ PAREDES, José. *Cosmogonía*, *The Gendai Guitar Magazine* (Tokio: The Gendai Guitar, 1988), n° 266, vol. 22, n° 1, pp. 139-152.

Quienes conocieron personalmente a José Paredes no dejaron de observar lo sensible que era su persona. El profesor Omar Atreo Buschiazzi, por ejemplo, lo recordó como:

“Un chico sumamente sensible. Hablaba mucho de sus padres, especialmente de su papá [...] Inclusive en alguna oportunidad me obsequió José, un librito de poesías de su papá. En suma, era un muchacho, así, muy allegado a actividades artísticas, muy sensible hacia estas cosas”.⁶¹

Su amigo y colega Alejandro Dávila, nos comentó que Paredes “era una persona muy buscadora de algo más allá de las cosas normales”.⁶² De igual manera, Fernando Hidalgo lo describió como:

“Una persona muy interesante, muy amplia de espíritu, muy amplia. Tendiendo a la armonía, a la paz interior [...] Una persona muy buscadora, creativa, con mucha diversidad de intereses en la vida. [...] Un tipo muy conectado con el universo [...] Para mí, José Paredes era un buscador de la vida”.⁶³

Estos comentarios de sus colegas ayudan a entender lo que sucedió en los primeros meses de 1989. A trece años de su llegada a San Juan, sólidamente formado como intérprete de guitarra, prometedor futuro como compositor y una carrera docente iniciada en la UNSJ Paredes renunció a su cargo en el Departamento de Música, y tras hacerlo, en palabras de Alejandro Dávila, “literalmente desapareció del mapa”. Dávila recordó la última vez que lo vio:

“En febrero, cuando estábamos reintegrándonos a las actividades, lo vi de casualidad en los patios de la Escuela de Música. Y me dijo que estaba renunciando [al cargo docente] porque se iba, y dijo simplemente, 'me voy'. Pero ¿a dónde te vas? ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a estudiar en otro lado? Me contestó: 'algo así'... Nunca más supimos de él por muchos años”.⁶⁴

Para Fernando Hidalgo, quien fue la persona más cercana a José Paredes durante su estadía en San Juan, la partida del compositor se tornó una situación difícil de sobrellevar. Así lo relató el guitarrista:

“No tuve más contacto con él. Personalmente, nunca más volví a tener contacto. En realidad a mí, en lo personal, me *shockeó* un poco. Recuerdo que

⁶¹ MUSRI, G. "José Paredes"..., p. 184.

⁶² DÁVILA, Alejandro. Entrevista personal con el autor, 2-XII-2014.

⁶³ HIDALGO, F. Entrevista citada.

⁶⁴ DÁVILA, A. Entrevista citada.

José se quería ir, y el único que sabía era yo. Era como un secreto, ¡un secreto de estado! Él me dejó dicho que digiera que se iba a EE.UU. [...] Cuando me contó que se iba, le dije a Paredes, ¿no vas a despedir al profe Omar Atreo? Anda saludalo por lo menos. No quería saludar a nadie, al único que le dijo fue a mí. Para mí fue como una carga, una cosa extraña. De todas formas, obviamente lo respeté. Y fue a saludar a Omar Atreo por sugerencia mía. Me pareció extraña esa actitud, ese modo de ver las cosas en realidad, ese modo de ver la vida”.⁶⁵

Para entender esta actitud que tomó por sorpresa a toda la comunidad académica de música de San Juan, es necesario comenzar entendiendo a la orden espiritual llamada *Cafh*. Esta orden profesa la búsqueda de la “liberación interior, la participación consciente con la humanidad y la unión con lo divino”.⁶⁶ Entre las características distintivas que podemos nombrar sobre esta orden es que tiene un planteo universal sobre la espiritualidad, ello significa tomar de, por ejemplo, la sabiduría egipcia, de la filosofía griega clásica, y de las raíces judeo-cristianas pensamientos que promueven el desenvolvimiento espiritual. Entienden de esta manera a Jesús, Mahoma, Krishna y Buda como iniciados, cuyo mensaje espiritual es universal: mejorar el interior de uno mismo mejora el entorno.

Otra característica importantísima a nombrar es el ascetismo, idea central de la orden. Profesan que la renuncia a la vida en sociedad es fundamental para el desenvolvimiento espiritual, y que por medio de dicha renuncia se consigue el discernimiento y la libertad de conciencia. Los miembros de la orden practican el ascetismo en sus residencias particulares (la mayoría de los miembros) o en comunidades (unos pocos). No obstante, el propio José Paredes nos comentó al respecto que la orden es abierta a muchas maneras de difundir su doctrina, sin necesidad de exigir a sus miembros una renuncia ascética plena:

“Hay personas que frecuentan las conferencias, talleres, retiros, curso de meditación y eventos organizados por *Cafh*. Simpatizan con su idea y doctrina pero no están comprometidas con la orden”.⁶⁷

Las comunidades *Cafh* se conforman de no más de doce personas, hombres y mujeres por separado. El cimiento diario es la oración, el estudio y el trabajo. Se autoabastecen con emprendimientos propios tales como panaderías, fábricas de dulces, etcétera. Es interesante destacar que prima el concepto de que cada integrante de la comunidad es igual al resto, por lo que sus actividades rotan anualmente (jardinero, panadero, plomero, directivo, etcétera).

⁶⁵ HIDALGO, F. Entrevista citada.

⁶⁶ Consúltase La web oficial de *Cafh* <<http://www.cafh.org/>> [07-IX-2016].

⁶⁷ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor, 12-V-2015. Vía e-mail.

Paredes era miembro de *Cafh* desde octubre de 1986, participó de las reuniones semanales donde se desarrollaban conceptos y herramientas básicas de desenvolvimiento espiritual. El compositor nos ayudó a entender el motivo por el cual decidió acercarse a la orden:

“Fue la necesidad interior de búsqueda espiritual, de dar respuestas a las preguntas que me hacía sobre el sentido de la vida. Esas preguntas no tenían respuestas, o las respuestas que recibía no me satisfacían. Un estudiante amigo, al que estimaba mucho, me acercó a *Cafh*. Era el año 1986, hacia septiembre u octubre. En aquellos momentos *Cafh* era secreto y hermético. Pero, para mí fue como una luz”.⁶⁸

Alejandro Dávila nos aportó una relevante anécdota respecto de la necesidad de Paredes de ingresar a una comunidad de la orden:

“Tengo entendido que él intentó ingresar a esa comunidad como interno antes de terminar la carrera y no lo dejaron. Porque ellos [*Cafh*] tenían el concepto de que si los padres de él habían apostado a que José se recibiera de profesor de guitarra, él tenía que cumplir con eso antes de pensar en otra cosa”.⁶⁹

José Paredes ingresó definitivamente a una comunidad de la orden *Cafh* en Santa Rosa de Calamuchita (Córdoba) en marzo de 1989, renunciando a toda actividad musical. Paredes compartió cómo fue aquella difícil pero valiosa decisión:

“Después de recibirme en la UNSJ tuve la gran incógnita de qué hacer con mi vida. Después de varios meses de reflexión, de oración, de meditación, de evaluar vivencias, tomé la decisión de dejar la vida en la sociedad y venir a vivir a una Comunidad de *Cafh*. Eso implicaba dejar la música y todo. Ese cambio de vida costó mucho en su momento, pero abrió un horizonte totalmente nuevo dándole otro sentido a la vida”.⁷⁰

En ese entonces *Cafh*, por razones de preservar la seguridad de sus miembros ante las persecuciones sufridas durante la última dictadura militar, conservaba un estado de claustro y hermetismo en relación a la apertura social, por lo que resultaba casi imposible dar con el paradero del compositor una vez que ingresó. Ejemplo de este hermetismo es que, según nos contó Alejandro Dávila, los parientes de José Paredes podían verlo apenas un día al año.⁷¹

⁶⁸ PAREDES, J. Entrevista citada.

⁶⁹ DÁVILA, A. Entrevista citada.

⁷⁰ PAREDES, J. Entrevista citada.

⁷¹ DÁVILA, A. Entrevista citada.

Pasó casi una década sin noticias del guitarrista – compositor. Alejandro Dávila fue quien tomó contacto personal con Paredes nuevamente. En esa oportunidad recibió de él todos los manuscritos de sus obras, como parte final de su renuncia ascética a su pasado musical, considerando que esos manuscritos le pertenecían a la persona que era antes. Así rememoró Dávila ese evento:

“Tengo una sobrina, que está en esa misma comunidad. Fui a realizar un concierto organizado por la comunidad de mujeres, es decir, por mi sobrina. Y como yo sabía que José Paredes estaba por ahí, le dije a mi sobrina 'trata de comunicarte con él, dile que estoy acá, y que me gustaría mucho saludarlo'. Y bueno, él apareció y me dijo: 'mira, tengo muy poco tiempo, tengo quince minutos para estar con vos'. Me dio un gran paquete de papeles, y me dijo: 'esto ya no me pertenece, así que te lo doy a vos y hacé lo que se te ocurra con esto, ya no es mío'. Entonces, recibí ese paquete y bueno eran todas, todas sus composiciones manuscritas [sic]”.⁷²

Tras recibir el material, Dávila lo cedió al archivo del Gabinete de Estudios Musicales donde su coordinadora Graciela Musri lo catalogó y archivó. Motivados por semejante donación, el Gabinete de Estudios Musicales organizó tiempo después un concierto en homenaje al compositor, en el cual participaron sus colegas de estudio interpretando sus obras.⁷³

José Paredes retomó la composición mucho tiempo después, gracias a la actividad del dúo de guitarras *Dos Américas* integrado por Alejandro Dávila y Jim Bosse. Este dúo grabó en 2005 cuatro obras de Paredes en el Cd *Music of Argentina*,⁷⁴ este hecho, según nos narró Alejandro Dávila, motivó a Paredes nuevamente con la música:

“Hemos estudiado todos los dúos de José Paredes y los grabamos. Y cuando lo grabamos, Jim Bosse quería pagarle los derechos de autor del disco. Yo ya tenía un poco de contacto con José Paredes a través de correo electrónico o algo así. Entonces le llamé para decirle: 'mirá, acá hay un dinero tuyo que es de los derechos de autor de tu obra que hemos grabado un disco'. A partir de ahí [Paredes] se entusiasmó de nuevo con la composición, con la música en realidad,

⁷² DÁVILA, A. Entrevista citada.

⁷³ MUSRI, Fátima Graciela. “El universo musical de José Paredes”, Programa de mano de concierto ofrecido en el marco del proyecto *Reconstrucción de los espacios socioculturales de San Juan*, Centro de Creación Artística Orquestal, temporada N° 31 (CCAO: San Juan, 9-XI-2005).

⁷⁴ Para consultar la discografía del dúo *Dos Américas* véase <<http://www.jimbosse.com/>> [07-IX-2016].

y a pesar del poquísimos tiempo que él tiene para sus cuestiones personales dentro de esa comunidad, se dedicó nuevamente a componer”.⁷⁵

Debemos aclarar que desde su ingreso a la orden *Cafh* José Paredes renunció a cobrar o exigir dinero por sus composiciones, por lo que el esfuerzo del dúo *Dos Américas* para entregarle dinero al respecto fue en vano, dado que no lo aceptó. No obstante, el hecho de que alguien grabara su música reavivó el interés de Paredes por la composición.⁷⁶

Por otro lado, desde 2005, *Cafh* realizó una gradual apertura social, lo que significó que los miembros internos de las distintas comunidades ya no viven en un estado de claustro absoluto y tienen más contacto con la sociedad. En este aspecto debemos mencionar que Paredes participó en 2009 del Concurso Internacional de Composición para Guitarra con temática de conjuntos para principiantes,⁷⁷ repitiendo la experiencia para el mismo certamen en la edición 2012. Otro ejemplo de dicha apertura de la orden es que Paredes invitó al dúo *Dos Américas* a participar en unos conciertos en la comunidad de Santa Rosa de Calamuchita en noviembre de 2013. Dávila comentó sobre aquella visita a las comunidades *Cafh*:

“Esa experiencia fue como siempre muy linda. El ambiente es de una tremenda cordialidad, son muy amigables, muy respetuosos, muy atentos, muy cordiales. Fue una maravilla estar entre ellos”.⁷⁸

Desde entonces José Paredes continuó componiendo en su tiempo libre inmerso en la comunidad, a continuación citamos las palabras del músico respecto a su actual proyecto compositivo:

“Trabajo en una *suite* que se podría llamar *Cuadros místicos*, que estaría constituida de cuatro movimientos: El primero sería *Soledad sonora*, el segundo *Estado profundo* (ya compuesto antes), el tercero una pieza que se llamará *Tabernáculo secreto* (que está algo avanzada en la composición) y el cuarto se llamará *La resurrección de Hes* (que esto aún no lo he comenzado)”.⁷⁹

Al cuestionarlo sobre los pensamientos que motivan dicho proyecto, nos explicó que “las obras intentan transmitir vivencias interiores de la vida espiritual”.⁸⁰

⁷⁵ DÁVILA, A. Entrevista citada.

⁷⁶ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor, 12-V-2015. Vía e-mail.

⁷⁷ El nombre del concurso es *Internetseite der Gitarrentage für Kinder Und Jugendliche Im Saarland*. Véase su web oficial <<http://www.gitarrentagekindersaar.com/>> [07-IX-2016].

⁷⁸ DÁVILA, A. Entrevista citada.

⁷⁹ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor, 30-10-2014. Vía e-mail.

⁸⁰ PAREDES, J. Entrevista citada.

1.2.- Catálogo de obras

A continuación listamos el catálogo completo de las obras de José Paredes compuestas hasta marzo de 2018.

Nº 1.- *Chonay / música para escena / tema con variaciones / para guitarra*. 1 movimiento subdividido en *Tema y 3 variaciones*, (La Rioja, XII-1975). Ms en archivo del GEM. Observación: música para escena de la obra teatral homónima de su madre Olga Santochi de Paredes.

Nº 2.- *Minué en Re mayor*. Para guitarra. 1 movimiento, (San Juan, VI-1976). Ms en archivo del GEM.

Nº 3.- *Minué en Mi mayor*. Para guitarra. 1 movimiento, (San Juan, 1976). Ms en posesión del autor.

Nº 4.- *Siete pequeñas piezas / para dos, tres y cuatro guitarras*. 7 movimientos: *Iº Andante* [dúo], *IIº Romanza* [dúo], *IIIº Vals* [trío], *IVº Coral* [dúo], *Vº Lied* [dúo], *VIº Allegro* [dúo], *VIIº Aire de zamba* [cuarteto], (San Juan, 1981). Ms en archivo del GEM.

Nº 5.- *Colección de otoño / (tres dúos para guitarras)*. 3 movimientos: *Iº “Campanas lunares” Expresivo*, *IIº “Vals Antiguo”*, *IIIº “Ritual” Maestoso*, (San Juan, VI-1983). Ms en archivo del GEM. Observaciones: en el Ms firma con seudónimo Orestes Sharp, en copia de archivo de cátedra de guitarra del Departamento de Música de la UNSJ como José Paredes. El segundo movimiento está dedicado a Erick Satie.

Nº 6.- *Canción de cuna / (para dos guitarras)*. 1 movimiento, (San Juan, 1984). Ms en archivo del GEM.

Nº 7.- *Milonga / (a V. O.) / (para dos guitarras)*. 1 movimiento, (San Juan, 1984). Ms en archivo del GEM.

Nº 8.- *Manantiales*. Para guitarra. 1 movimiento: *Scorrevole*, (San Juan, I-1986). Ms en archivo del GEM. Observación: primera versión titulada *Preludio americano* (San Juan, 1984), luego incluida en la serie *Cuatro estudios para guitarra* (San Juan, 1986).

Nº 9.- *Momentos / (para flauta y guitarra)*. 2 Movimientos: *Iº “Estampa” Moderato*, *IIº “Coplas” Allegro mosso*, (San Juan, IX-1986). Dedicado al dúo Renato Ligutti – Juan José

- Olguín. Estreno por dúo Ligutti – Olguín, San Juan 14-VI-1986 (Iº movimiento) y Buenos Aires 17-X-1986 (IIº movimiento). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 10.- *Canción fatua / (para violín y guitarra)*. 1 movimiento, (San Juan, 25-XI-1986). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 11.- *Canción de las esferas*. Para cuarteto de guitarras. 1 movimiento: *Calmo – Piú moso*, (San Juan, 8-IX-1987). Dedicado al Cuarteto de Guitarras San Juan (Juan José Olguín – Alejandro Dávila – Fernando Hidalgo – José Paredes). Estreno por Cuarteto de Guitarras San Juan, San Juan 1-VII-1988. Grabación no comercial del estreno. *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 12.- *Cosmogonía*. Para guitarra. 3 movimientos: *Iº “Ángelus” Moderato, IIº “Abismos” Lento, IIIº “Final” Animato fogoso*, (San Juan, 1986). Editada en la revista *The Gendai Guitar* (Tokio: The Gendai Guitar, 1988), nº 266, vol. 22, nº 1, pp. 139-152. Grabación no profesional por el autor en sintetizador. Observaciones: Segundo premio compartido en concurso de composición para guitarra de la revista japonesa *The Gendai Guitar*. La primera versión fue incluida en la serie *Cuatro estudios para guitarra* (San Juan, 1986).
- Nº 13.- *Preludio joviano / (para piano)*. 1 movimiento: *Calmo – Piú moso*, (San Juan, 21-IV-1988). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 14.- *Dos fragmentos líricos / (sobre poemas de José Paredes (padre) / (para corno y piano)*. 2 movimientos: *Iº “Del río sediento” Calmo, IIº “Canto agreste” Allegro*, (San Juan, 26-VI-1988). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 15.- *Tiempo de gato / (para dos guitarras)*. 1 movimiento: *Allegro*, (San Juan, 9-VII-1988). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 16.- *El siglo del mundo / (canción para canto y guitarra)*. 1 movimiento, (San Juan, 26-X-1988). Texto de José Casas. *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 17.- *Tres pequeñas piezas para cuerdas*. 3 movimientos: *Iº Preludio, IIº Coral, IIIº Danza*, (San Juan, 2-XI-1988). *Ms* en archivo del GEM.
- Nº 18.- *Himno a Gotama*. Para guitarra y dos voces. 1 movimiento, (Córdoba, 1995). Sin dato del autor del texto. *Ms* en posesión del autor. Observación: se tiene acceso a una versión digital realizada por el compositor.

- Nº 19.- *Salmo 150*. Para dos voces. 1 movimiento, (Córdoba, 1996). Sin dato del autor del texto. *Ms* en posesión del autor.
- Nº 20.- *Cánones varios*. Para voces. 1 movimiento, (Córdoba, 1996). Sin dato del autor del texto. *Ms* en posesión del autor.
- Nº 21.- *Jerusalén*. Para canto y guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, 1996). Sin dato del autor del texto. *Ms* en posesión del autor.
- Nº 22.- *Manantiales / Preludio para guitarra (segunda versión)*. 1 movimiento, (Córdoba, 2007). *Ms* en posesión del autor.
- Nº 23.- *Tríptico argentino*. Para dúo de guitarras. 3 movimientos: Iº “*Canción del litoral*”, IIº “*Vidala*”, IIIº “*A la chaya*”, (Córdoba, 2008). Dedicado al dúo *Dos Américas* (Alejandro Dávila – Jim Bosse). Estreno por *Dos Américas*, Colorado 29-I-2009. Grabación no comercial del estreno. *Ms* en posesión del autor.
- Nº 24.- *Desde una región serrana*. Para cuarteto de guitarras. 2 movimientos: Iº “*Monte árido*”, IIº “*Canción serrana*”, (Córdoba, 2009). *Ms* en posesión del autor. Observación: compuesta para el concurso *Internetseite der Gitarrentage für Kinder Und Jugendliche Im Saarland*.
- Nº 25.- *Los duendes*. Para cuarteto de guitarra. 3 movimientos: Iº “*Silfos del viento*”, IIº “*Ondinas del agua*”, IIIº “*Mikilo*”, (Córdoba, 2011). *Ms* en posesión del autor. Observación: tercer movimiento inconcluso.
- Nº 26.- *Paseo serrano*. Para cuarteto de guitarras. 2 movimientos: Iº “*La calma*” *vidalita*, IIº “*Bosque encantado*”, (Córdoba, 2011). *Ms* en posesión del autor. Observación: compuesta para el *Internetseite der Gitarrentage für Kinder Und Jugendliche Im Saarland*.
- Nº 27.- *Dos piezas sudamericanas*. Para cuarteto de guitarras. 2 movimientos: Iº “*Horizonte azul*”, IIº “*Danza india*”, (Córdoba, 2011). *Ms* en posesión del autor. Observación: compuesta para el concurso *Internetseite der Gitarrentage für Kinder Und Jugendliche Im Saarland*.
- Nº 28.- *Latitud celeste / (zamba)*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, 2012). Estreno por Iván Amorós, San Juan 19-VIII-2015. *Ms* en posesión del autor. Observación:

posteriormente el compositor agregó texto de María Jorgelina Torra para una celebración *Cafh* en Buenos Aires.

Nº 29.- *Nuevo futuro / (zamba)*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, 2013). Estreno por Iván Amorós, Córdoba 7-10-2017. *Ms* en posesión del autor.

Nº 30.- *Cuadros místicos*. Para guitarra. 4 movimientos: Iº “*Soledad sonora*”, (Córdoba, 2013), IIº “*Estado profundo*” *Calmo-Piú mosso*, (Córdoba, 2007), IIIº “*Tabernáculo secreto*”, IVº “*La resurrección de Hes*”. Estreno por Iván Amorós, Córdoba 7-10-2017 (Iº y IIº movimiento). *Ms* en posesión del autor. Observaciones: segundo movimiento dedicado a Omar Atreo Buschiazzo. Los movimientos IIIº y IVº se encuentran inconclusos.

Nº 31.- *Andrómeda en el infinito*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, IX-2015). Dedicada a Iván Amorós. Estreno por Iván Amorós, Córdoba 7-10-2017. *Ms* en posesión del autor. Observación: presentada en el Certamen Internacional de Guitarra Clásica Andrés Segovia 2015.

Nº 32.- *Cabalgando / (zamba)*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, X-2016). *Ms* en posesión del autor.

Nº 33.- *Danza trunca*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, VIII-2017). *Ms* en posesión del autor.

Nº 34.- *Extrañeza / (Zamba)*. Para guitarra. 1 movimiento, (Córdoba, III-2018). *Ms* en posesión del autor.

CAPÍTULO 2

ESTUDIO DE LAS FUENTES MUSICALES Y ELECCIÓN DE LOS TEXTOS ÓPTIMOS PARA LA EDICIÓN

CAPÍTULO 2

ESTUDIO DE LAS FUENTES MUSICALES Y ELECCIÓN DE LOS TEXTOS ÓPTIMOS PARA LA EDICIÓN

En este capítulo nos avocamos al estudio de los manuscritos del repertorio para guitarra sola de José Paredes. El fin que se persiguió fue adquirir la información necesaria que nos permitiera determinar cuáles serían los textos que se emplearían como base de la edición para cada obra del repertorio consignado. Esto se debió a que algunas piezas del repertorio tenían más de un manuscrito, fragmentos o versiones realizadas posteriormente por el autor, así mismo, también hubieron piezas que contenían una sola fuente musical, naturalmente, en estos casos, los empleamos como texto base de la edición.

Entendemos “texto óptimo” en el sentido que lo entendió el filólogo francés Joseph Bédier, quien escogía, a partir de la comprensión del estilo y contexto del autor, un *bom manuscript* estableciendo *a priori* cuál de los textos era el más confiable y cercano a la concepción del escritor.⁸¹

Para determinar nuestros *bom manuscripts* o textos óptimos seguimos un criterio cronológico ascendente, es decir, establecimos una periodización de los manuscritos y fijamos cuales eran los más cercano a nuestros días, asumiendo que “las copias más recientes hechas por el propio autor incorporan variantes que éste ha introducido en las obras después de su creación”.⁸² No obstante, ello no significó que las fuentes musicales que no empleamos como texto base fueron descartadas, por el contrario, todas las fuentes ofrecieron posibilidades de interpretación (como indicaciones y variaciones de *tempo*, digitación instrumental, dinámicas etcétera) que ayudaron a nuestra labor hermenéutica.

El capítulo lo articulamos según el orden cronológico de creación de las obras centrando la mirada en el examen físico de los manuscritos. Dicho examen constó de dos instancias llamadas localización y revisión/descripción.⁸³ La localización refirió a la ubicación

⁸¹ BLANCO, Jiménez José. “¿Qué es una edición diplomático-interpretativa?”, *Revista Literatura y Lingüística*, n° 27 (Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2013), pp. 311-344. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112013000100015&script=sci_arttext> [2-V-2016], p. 334. Para mayor detalle de esta idea filológica consúltese BÉDIER, Joseph. *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes* (París: Champion, 1970).

⁸² SANS, Juan Francisco. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”, *Boletín de Música, revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, N°17 (Venezuela: Casas de las Américas, 2006), p. 20.

⁸³ Para una exhaustiva explicación de estos pasos metodológicos consúltese GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: AKAL, 2008), pp. 50-59 y pp. 183-202.

de todos los textos disponibles de las piezas a editar, esto incluyó borradores y/o fragmentos que demostraron tener una relación con las obras.

La revisión/descripción de las fuentes atañó al estado físico de los manuscritos y nos permitió establecer su relación con el contenido musical. En este sentido, pusimos la atención en los siguientes *ítems*:

- 1) Tipo y tamaño de papel, título/s y subtítulo/s de portada y/o primera y/o última página. Firma y fecha de composición;
- 2) Tinta/s y caligrafía/s empleada/s, borrones, tachones y/o sobre escritura;
- 3) Similitud del contenido musical entre los manuscritos confrontados. Como así también indicaciones de *tempo* de la pieza y/o secciones, presencia de digitación instrumental, articulaciones, dinámicas y variaciones de *tempo*.⁸⁴

A continuación describimos el estado de las fuentes musicales de cada pieza del *corpus* seleccionado.⁸⁵

2.1.- *Chonay* [La Rioja, 1975]

Confirmamos la existencia de dos fuentes musicales referentes a esta obra, ambas son manuscritos autógrafos y se conservan en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan. Los denominamos *C.Ms.1* (*Chonay manuscrito 1*) y *C.Ms.2* (*Chonay manuscrito 2*).

C.Ms.1 está encuadernado junto a otra miscelánea de piezas y fragmentos de obras del compositor,⁸⁶ en papel de 210 mm x 350 mm, con pentagramas impresos, sin portada. En su primera página dice: *Villancico / José A. Paredes*, el título de *Villancico* está tachado a lápiz y sobrescrito el de *Chonay*. Al final del texto se encuentra la firma: *José Paredes / (L.R. 12-1975)*.

La tinta empleada es de color azul, con caligrafía descuidada. Las secciones denominadas variaciones 3°, 4° y 5° están completamente tachadas a lápiz.

Contiene indicaciones para cada sección: *Tema Lento y melancólico* (compás 1); *1° var Allegro* (compás 16); *2° var Andante largo* (compás 32); *3° var Allegretto* (compás 47);

⁸⁴ Por variación de *tempo* nos referimos a indicaciones como *ritardando*, *rallentando* o *accelerando*. GEROU, Tom y LUSK, Linda. *Diccionario esencial de notación musical* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004), p.110.

⁸⁵ En Apéndice A ponemos a disposición los manuscritos consultados.

⁸⁶ Las piezas llevan por título *Cajita de música* y *Canción de cuna* respectivamente. Fueron desestimadas por el autor. PAREDES, José. "Listado de obras originales". Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

4° var *Andantino* (compás 64); 5° var *Allegro* (compás 82), *Final brillante* (compás 98). Hay indicaciones de digitación instrumental y variaciones de *tempo*, pero no así de dinámicas.

Por su parte, *C.Ms.2* está encuadernado individualmente en papel de 230 mm x 320 mm, con pentagramas impreso y portada donde dice: *Chonay / música para escena / (Tema con variaciones) / para guitarra / José Paredes / (para la obra teatral "Chonay" de Olga Santochi de Paredes)*. Al final del manuscrito se encuentra la firma: *José Paredes / (La Rioja, diciembre de 1975)*.

La tinta empleada es de color negro, con caligrafía prolija. Hay sobre escritura cuidadosamente corregida en los compases 24, 44 y 71.

Musicalmente es idéntico a *C.Ms.1* a excepción de que no contiene las variaciones 3°, 4° y 5° y se modificó ligeramente el arpeggio en la última sección (*Brillante*). Las secciones llevan indicaciones de *tempo*: *Allegro* (compás 16); *Andante* (compás 32); *Brillante* (compás 53). Carece de indicaciones de digitación instrumental, dinámicas y variaciones de *tempo*.

Teniendo en cuenta el tipo de encuadernación, la caligrafía, y las modificaciones presentes en los manuscritos descriptos, deducimos que *C.Ms.1* es un borrador inicial y *C.Ms.2* una versión posterior revisada por el autor. Por lo tanto, *C.Ms.2* es el texto óptimo que empleamos como base de la edición.

2.2.- Minué en Re mayor [La Rioja, 1976]

Constatamos la existencia de tres fuentes musicales referidas a esta obra, un manuscrito autógrafo y dos fragmentos. Todos se conservan en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan. Los denominamos *M.re.frag.1*, *M.re.frag.2* (*Minué en Re mayor fragmentos 1 y 2* respectivamente) y *M.re.Ms.* (*Minué en Re mayor manuscrito*).

Los fragmentos de la pieza se hallan en hojas individuales en papel de 190 mm x 230 mm, con pentagramas impresos, sin portada. En el encabezado del fragmento 1 dice: *A Ricardo D. Moyano / Minué / J. Paredes*. Ninguno de los fragmentos tienen firma o fecha de composición.

Ambos fragmentos presentan escritura a lápiz, siendo el fragmento 2 el que tiene mayor desprolijidad caligráfica.

Musicalmente el fragmento 1 se corresponde a los primeros seis compases de la pieza mientras que el fragmento 2 hace lo propio a partir del compás 18 a 34. Solo el fragmento 1 contiene indicación de *tempo*: *Cómodo* ($\text{♩} = 80$) (compás 1). Observamos en ambos

fragmentos indicaciones de digitación instrumental para mano izquierda, pero carecen de indicaciones de dinámicas y variaciones de *tempo*.

En cuanto a *M.re.Ms.* (*Minué en Re mayor manuscrito*) está escrito en una sola hoja de papel de 210 mm x 310 mm, con pentagramas impresos, sin portada. En el encabezado dice: *Minué / J. A. Paredes*. Al final del manuscrito se encuentra la firma: *José A. Paredes / (San Juan - junio 1976)*.

La tinta empleada es de color azul, con caligrafía prolija pero no óptima. Hay borrones y sobre escritura en los compases 19, 30 y 32.

Exhibe la misma música contenida en los fragmentos. A lápiz hay una indicación de *tempo: meno* (compás 20). También posee indicaciones de digitación instrumental para mano izquierda y dinámicas (tres reguladores en los compases 11, 12 y 15), pero ninguna indicación de variaciones de *tempo*.

De lo expuesto, entendimos que *M.re.frag.1* y *M.re.frag.2* son borradores previos a *M.re.Ms.*, por otro lado, este último presenta señales de corrección (borrones y sobre escritura) que indican que fue revisado por el autor. Por lo tanto, *M.re.Ms.* es el texto óptimo que elegimos para la edición.

2.3.- *Minué en Mi mayor* [San Juan, 1976]

Corroboramos la existencia de tres fuentes musicales en torno a esta obra. La primera es un manuscrito apógrafo conservado en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan, la segunda es un manuscrito autógrafo que permanece en posesión del autor, la tercera es una versión digital realizada por el compositor en febrero de 2015.⁸⁷ Los denominamos *M.mi.Ms.1* (*Minué en Mi mayor manuscrito 1*), *M.mi.Ms.2* (*Minué en Mi mayor manuscrito 2*) y *M.mi.Ms.3* (*Minué en Mi mayor manuscrito 3*).⁸⁸

M.mi.Ms.1 está escrito en una hoja de papel de 190 mm x 230 mm, con pentagramas impresos, sin portada. En el encabezado dice: *Minué*. No contiene firma ni fecha de creación.

La escritura es a lápiz, con caligrafía desprolija. Hay borrones y sobre escritura en gran parte del texto.

⁸⁷ Paredes nos cedió una copia de ambas fuentes musicales. PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 23-II-2015 y 3-XII-2016. Vía e-mail.

⁸⁸ Si bien *Mi.mi.Ms.3* no es estrictamente una fuente musical manuscrita, dado que es una versión digital, entendemos que por ser realizada por el compositor vale tal denominación.

En comparación con las demás fuentes carece de los últimos tres compases, posiblemente se deba a que se haya extraviado la página final y con ello también, presumiblemente, la firma del autor. Posee una única indicación de *tempo*: *Trío (levare compás 17)*. La digitación instrumental es abundante, pero no tiene indicaciones de dinámicas ni de variaciones de *tempo*.

M.mi.Ms.2 está escrito en hojas individuales de 190 mm x 230 mm, con pentagramas impresos, sin portada. En su encabezado dice: *a Giuliani / Scherzo / J. Paredes*. Al final del texto se encuentra la firma: *José Paredes / (San Juan, 1976)*.

La tinta empleada es de color azul, con caligrafía algo desprolija pero sin borrones. Hay correcciones a tinta roja en los compases 1 y 8 referidas a los casilleros de repetición.

Musicalmente es exactamente igual a *M.mi.Ms.1*. Presenta indicaciones de *tempo*: *Piú mosso (poco) / menor (levare compás 17)*. La digitación instrumental es abundante aunque solo para mano izquierda, no exhibe indicaciones de dinámica ni de variaciones de *tempo*.

M.mi.Ms.3 está realizado en programa de notación musical *Sibelius* en hoja A4, y al igual que los demás manuscritos no tiene portada. En el encabezado dice: *Minué en mi mayor / José Paredes*. Al final del escrito está indicado: *San Juan, 1976*.⁸⁹ Corroboramos con el autor que realizó esta versión durante el mes de febrero de 2015.

Musicalmente es idéntico a *M.mi.Ms.2* a excepción de los compases 10 a 13, que han fueron modificados profundamente. Contiene indicación de *tempo*: $\text{♩} = 96$ (compás 1). Hay digitación instrumental solo para mano izquierda, carece de indicaciones de dinámicas y de variaciones de *tempo*.

De la descripción de las fuentes deducimos que *M.mi.Ms.1* es el primer borrador de la pieza, *M.mi.Ms.2* una versión posterior revisada por el autor y *M.mi.Ms.3* es la fuente reescrita y modificada recientemente por el compositor en programa de notación musical. Por lo tanto, *M.mi.Ms.3* es el texto óptimo que seleccionamos como base de la edición.

2.4.- Manantiales [San Juan, 1986]

Verificamos la existencia de cuatro fuentes musicales en torno a esta pieza. Todas son manuscritos y se conservan en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan. Los denominamos *Man.Ms.1*

⁸⁹ Respecto a esta leyenda, el autor nos comentó en el e-mail que contenía el archivo de la pieza lo siguiente: “le envió la partitura del ‘Minué en Mi Mayor’, que he pasado a PDF. En el manuscrito decía ‘San Juan, 1976’, así que eso le puse también a la partitura”. PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 23-II-2015. Vía e-mail.

(*Manantiales manuscrito 1*), *Man.Ms.2* (*Manantiales manuscrito 2*), *Man.Ms.3* (*Manantiales manuscrito 3*) y *Man.Ms.4* (*Manantiales manuscrito 4*). Es importante aclarar que si bien las fuentes consultadas tienen el título de *Preludio americano* nosotros mantenemos el de *Manantiales*, las fundamentaciones de esta elección son debidamente expuestas en el Capítulo 4 al tratar la edición crítica de la obra y con ello por supuesto la intervención respecto al título de la misma.⁹⁰

Man.Ms.1 se conserva en una sola hoja de papel de 210 mm x 310 mm, con pentagramas impresos, marca *Ricordi 3112*, sin portada. En el encabezado de la primera página dice: *Preludio americano / J. Paredes*. No está firmado ni fechado.

La escritura es a lápiz con caligrafía descuidada y presurosa. No obstante, no hay borrones, tachados ni sobre escritura en todo el texto.

No presenta indicación de *tempo*. Hay articulaciones y de digitación instrumental, aunque de esta última sólo en los primeros dos compases. Respecto a las variaciones de *tempo* hay una sola al final de la pieza: *rit molto* (compás 45). No hay indicaciones de dinámica.

Man.Ms.2 se encuentra escrito en una sola hoja de papel de 210 mm x 310 mm, sin portada, en su encabezado dice: *Preludio americano / José Paredes*. No hay firma ni fecha de creación.

La caligrafía es más prolija que en *Man.Ms.1* y no exhibe borrones ni sobre escritura en todo el texto.

Musicalmente es idéntico a *Man.Ms.1*, con mayor cantidad de digitación instrumental y articulaciones. Carece de indicaciones de variaciones de *tempo* y posee dos dinámicas: *f* (compás 22 y 24); y *p* (compás 26).

Man.Ms.3 está encuadernado individualmente en papel de 230 mm x 320 mm, con pentagramas impresos, y portada donde dice: *José Paredes / Preludio americano / (para guitarra)*. Al final del texto se halla la firma: *José Paredes / (La Rioja, 1984)*.

La tinta empleada es de color negro y la caligrafía óptima. Hay un borrón y sobre escritura cuidadosamente corregido en los compases 22 y 25.

Musicalmente los primeros ocho compases presentan modificaciones en la dirección del arpeggio respecto a *Man.Ms.1* y *Man.Ms. 2*, además de una repetición variada de toda la pieza. Lleva indicación de *tempo: Scorrevole* (compás 1). Notable es la cantidad de digitación instrumental, articulaciones, dinámica y variaciones de *tempo* en todo el escrito.

⁹⁰ Corresponde al apartado 4.2.4.

La última fuente referida a esta obra (*Man.Ms.4*) se encuentra integrada como el primer movimiento de una serie mayor titulada *Cuatro estudios para guitarra*. Esta serie pertenece al trabajo de tesina de la carrera de grado del compositor, cuyo título es *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*.⁹¹

Está escrito en papel de 230 mm x 320 mm, marca *Príncipe 3114*, con portada donde dice: *Cuatro estudios / para guitarra / I manantiales / II Ángelus / III Abismos / IV Final / José Paredes*, el título está tachado con tinta azul como así también el primer movimiento *I Manantiales* que lleva a su lado la leyenda de *Preludio americano*. Los demás movimientos se reenumera del *I* al *III* y agrupan bajo el título de *Cosmogonía*. En la primera página dice: *I Manantiales / José Paredes*, nuevamente el título de la pieza está tachado y reemplazado por el de *Preludio americano*. Al final de la serie se halla la firma con tinta azul: *José Paredes / (San Juan, enero de 1986)*.

La caligrafía es sumamente prolija a tinta negra. Salvando los tachados referidos a los títulos y denominaciones de los movimientos, no hay borrones ni sobre escritura en todo el texto.

Musicalmente es idéntico a *Man.Ms.3*. Contiene indicación minuciosa de digitación instrumental, articulación, dinámica, variaciones de *tempo* y numeración de compás en todo el texto.

De esta descripción física de las fuentes de la obra, deducimos que *Man.Ms.1* es el primer borrador de la pieza y *Man.Ms.2* la primera revisión de la misma, por su parte *Man.Ms.3* es la versión final que fue integrada (sin modificaciones sustanciales) a la serie *Cuatro estudios para guitarra*, por lo que *Man.Ms.4* es la última versión revisada del autor, y por ende nuestro texto óptimo para la edición.

2.5.- *Cosmogonía* [San Juan, 1986]

Cotejamos la existencia de dos fuentes musicales referidas a esta obra, una es un manuscrito autógrafo conservado en el Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan, y la otra una publicación de 1988

⁹¹ PAREDES, José. *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*. Tesina de grado de la carrera Profesorado en Guitarra, Departamento de Música, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1986).

por *The Gendai Guitar Magazine*.⁹² Las denominamos *Cos.Ms.* (*Cosmogonía manuscrito*) y *Cos.Gendai* (*Cosmogonía The Gendai Guitar*).

El manuscrito autógrafo pertenece a la serie *Cuatro estudios para guitarra* a la que hicimos mención al tratar *Man.Ms.4*. Como dijimos, los movimientos *II*, *III* y *IV* están tachados y agrupados bajo el título de *Cosmogonía*. En las páginas 6, 9 y 15 dice: *II Angelus / José Paredes*, *III Abismos / José Paredes*, y *IV Final / José Paredes* respectivamente, todos los números romanos están tachados a lápiz y reenumerados del *I* al *III*. En el encabezado de la página 6 el título de *Cosmogonía* se encuentra agregado a lápiz.

La caligrafía es sumamente prolija a tinta negra. No hay borrones ni sobre escritura en todo el texto.

Hay indicaciones de digitación instrumental, articulaciones, dinámica, variaciones de *tempo* y numeración de compás en todo el escrito.

Por su parte la publicación de la revista japonesa (*Cos.Gendai*) es bastante parecida al manuscrito. No obstante, al confrontarla en detalle notamos la ausencia de indicaciones de dinámicas, digitaciones y variaciones de *tempo*. Le consultamos al compositor por ello y nos contestó, en e-mail del 8 de enero de 2017, lo siguiente:

“Respecto a su pregunta le digo que no lo recuerdo bien, pero deduzco lo siguiente: Escribí otra partitura que debía llevar un seudónimo como compositor (y en otro sobre envié los datos personales). Debo haber hecho una versión más sintética respecto de ‘Los *Cuatro estudios*’, ya que éstos, al ser una tesis, tenían mucho más detalles escritos. No tengo aquí la versión de la revista *The Gendai Guitar*, como para recordar cómo está esa versión”.⁹³

De esta cita deducimos que dichas indicaciones faltantes en la edición japonesa fueron efectuadas por el compositor dado que realizó una síntesis de la serie *Cuatro estudios para guitarra*, donde, entre otras modificaciones, suprimió el primero de los movimientos.

De la descripción de las fuentes realizadas y las consultas al compositor concluimos que *Cos.Ms.* es la primera versión de la obra compuesta en 1986 y *Cos.Gendai* es la versión publicada por *The Gendai Guitar Magazine* dos años después basada en una segunda versión manuscrita revisada por el compositor a los fines de participar del concurso de dicha editorial.

⁹² PAREDES, José. *Cosmogonía, The Gendai Guitar Magazine* (Tokio: The Gendai Guitar, 1988), n° 266, vol. 22, n° 1, pp. 139-152.

⁹³ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 1-I-2017. Vía e-mail. Cuando el compositor habla de “*Cuatro estudios*” se refiere a *Cosmogonía*.

Por lo tanto *Cos.Gendai* es la versión que elegimos como texto óptimo para la edición crítica dado que representa la versión última de la obra.

2.6.- *Manantiales (segunda versión) [Córdoba, 2007]*

Constatamos la existencia de una sola fuente musical referente a esta obra, es una versión digital realizada por el compositor en el año 2007, la copia consultada se encuentra en posesión del Profesor Omar Atreo Buschiazzo. La denominamos *Man.ver.2.Ms. (Manantiales segunda versión manuscrito)*.

Está realizada en programa de notación musical *Sibelius* en hoja A4, con portada donde dice: *Manantiales / Preludio para guitarra / (segunda versión) / José Paredes*. La copia consultada no presenta firma ni fecha de composición.

No contiene tachado o sobre escritura de ningún tipo.

Musicalmente los primeros 14 compases son iguales a las versiones anteriormente descritas y denominadas como *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*, no obstante hay profundos cambios a partir del compás 15. El autor nos comentó lo siguiente respecto a ello: “se hizo esta nueva versión facilitando algunos pasajes e intentando mantener el espíritu de la obra”.⁹⁴

Posee indicación de *tempo*: $\text{♩} = 160 - 176$ (compás 1). Hay indicaciones de digitación instrumental, dinámicas y variaciones de *tempo* en todo el texto.

Como es la única fuente musical existente de la obra, realizada en programa de notación musical por el compositor, es el texto que seleccionamos como base para la edición.

2.7.- *Latitud celeste (zamba) [Córdoba, 2012]*

Verificamos la existencia de una única fuente musical inmanente a esta obra, es una versión digital elaborada por el autor en el año 2012. La copia consultada fue cedida por el propio compositor vía e-mail, donde nos indicó:

“Le envío una zamba compuesta hace unos dos años. A esta zamba le puso letra [posteriormente] una señora (María Jorgelina Torra) para una ocasión en que había un encuentro [de *Cafh*] y la cantamos con un coro en Mar del Plata”.⁹⁵

Denominamos a dicha fuente musical como *Latitud.Ms.*

⁹⁴ PAREDES, José. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

⁹⁵ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 3-XII-2014. Vía e-mail. Respecto a la letra de la *zamba*, nos indicó que el texto se encuentra extraviado.

Está realizada en programa de notación musical *Sibelius* en hoja A4, sin portada. En la primera página dice: *Latitud celeste / (zamba) / José Paredes*. La copia no tiene firma ni fecha de creación.

No hay tachado o sobre escritura en todo el escrito.

Contiene indicaciones de sección: *Introducción* (compás 1); *Zamba* (compás 12); y *Estríbillo* (compás 36). Hay digitación instrumental (solo para mano izquierda), dinámicas e indicaciones de variaciones de *tempo* en todo el escrito.

Como es la única fuente musical referente a la obra, elaborada por el compositor en programa de notación musical, es el texto que elegimos como base para la edición.

2.8.- *Nuevo futuro (zamba)* [Córdoba, 2013]

Comprobamos la existencia de una sola fuente musical respecto a esta obra, es una versión digital elaborada por el autor en el año 2013. La copia consultada fue cedida por el compositor vía e-mail, en donde nos comentó lo siguiente:

“Aquí le envío otra zamba que compuse, creo que fue un poco posterior a ‘*Latitud celeste*’. Por eso esta zamba es muy similar a la otra, tanto en carácter como en la armonía”.⁹⁶

La denominación que le asignamos a dicha fuente fue *Nuevo.Ms*.

Al igual que *Latitud celeste*, también está realizada en programa de notación musical *Sibelius* en hoja A4, sin portada. En la primera página dice: *Nuevo futuro / (zamba) / José Paredes*. La versión no exhibe firma ni fecha de creación.

Tampoco hay tachado o sobre escritura en todo el escrito.

Posee indicación de *tempo*: $\text{♩} = 60$ (compás 1); *lento* (compás 37). La digitación instrumental es abundante (aunque solo para mano izquierda), no tiene indicaciones de dinámicas ni de variaciones de *tempo*.

Como es la única fuente musical existente de la pieza, realizada por el propio autor en programa de notación musical, es el texto que empleamos para la edición.

2.9.- *Cuadros místicos* [Córdoba, 2013]

Corroboramos la existencia de dos fuentes musicales referentes a esta obra, cada una de ellas se corresponde a los movimientos que la componen y ambas se conservan en posesión

⁹⁶ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 10-XII-2014. Vía e-mail.

del autor quien nos cedió una copia en versión digital. Además consultamos otra copia del segundo movimiento que se halla en posesión del profesor Omar Atreo Buschiazzo.

Los movimientos fueron compuestos con considerable diferencia de tiempo (el segundo se compuso en 2007 y el primero en 2013) por lo que la idea de nuclearlos en una obra mayor surgió con posterioridad. En e-mail del 30 de octubre de 2014, el compositor nos explicó su idea estética al respecto:

“Creo que he concluido con la revisión y digitación de la obra *Soledad sonora*. La idea que tengo es hacer una *Suite* que se podría llamar *Cuadros místicos*, que estaría constituida de cuatro movimientos: El primero sería *Soledad sonora*, el segundo *Estado profundo* (ya compuesto antes), el tercero una pieza que se llamará *Tabernáculo secreto* (que está algo avanzada en la composición), y el cuarto se llamará *La resurrección de Hes* (que esto aún no lo he comenzado)”⁹⁷.

Denominamos a dichas fuentes musicales como *Soledad.Ms.* y *Estado.Ms.* respectivamente.

Ambas fuentes están escritas en programa de notación musical Sibelius, en hoja A4.

Soledad.Ms. no tiene portada, pero en su primera página dice: *Cuadros místicos / 1. Soledad sonora / José Paredes*. No hay firma ni fecha de composición al final del escrito, pero si la siguiente leyenda: *La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora.* / Juan de la Cruz (*Cántico Espiritual*).

Contiene indicación de *tempo*: $\text{♩} = 100$ (compás 1). Exhibe abundante digitación instrumental para ambas manos y también, aunque en menor medida, indicaciones de dinámica y variaciones de *tempo*.

Estado.Ms. por su parte sí presenta portada donde dice: *A Omar Atreo Buschiazzo / Estado profundo / (para guitarra) / José Paredes*. En la primera página se reitera la misma leyenda que en portada, solo se omite la aclaración instrumental (*para guitarra*). No hay firma ni fecha de creación al final del escrito. En la última página de la copia que conserva el Profesor Omar Atreo dice, en tinta azul y manuscrita, lo siguiente: *Para Omar Atreo, / con todo el afecto, / como alumno, como amigo / y como colega. / José Paredes*.

⁹⁷ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 30-X-2014. Via e-mail.

Posee indicaciones de *tempo*: *Calmo* (compás 1); $\text{♩} = 104$ (compás 32); *Tempo I* (compás 56). Así mismo hay abundantes indicaciones de digitación instrumental, dinámicas y variaciones de *tempo*.

Dado que son las únicas fuentes musicales existentes de la pieza, realizadas por el compositor, fueron los textos que empleamos como base para la edición crítica.

2.10.- *Andrómeda en el infinito* [Córdoba, 2015]

Constatamos la existencia de dos fuentes musicales referente a esta obra, ambas son versiones digitales. El manuscrito se encuentra en posesión del autor, quien nos cedió una copia de cada una.⁹⁸ Las denominaremos *An.Ms.1* y *An.Ms.2*.

Las fuentes son idénticas, están realizadas en programa de notación musical *Sibelius* en hoja A4, sin portada. En su primera página dice: *Al guitarrista sanjuanino Iván Amorós / Andrómeda en el infinito / José Paredes*. Al final del escrito dice: *Santa Rosa de Calamuchita, Septiembre de 2015*.

La única diferencia es una ligera modificación en *An.Ms.2*. En el e-mail que llevaba adjunto *An.Ms.2* el compositor nos comentó al respecto:

“La modificación que se hizo en *Andrómeda* es sólo en los compases 30 y 31, donde los acordes se repetían iguales. Ahora existe un pequeño cambio en cada acorde. En el final, donde existen otros acordes en cierta forma relacionados con los primeros, éstos ahora, permanecen igual”.⁹⁹

Ambas fuentes contienen indicaciones de *tempo*: $\text{♩} = 132$ *aprox* (compás 1). Las indicaciones de digitaciones instrumentales, dinámicas y variaciones de *tempo* son abundantes.

Entendimos entonces, que *An.Ms.1* es la primera versión de la obra que fue revisada y modificada posteriormente por el compositor (*An.Ms.2*), por lo que *An.Ms.2* es el texto óptimo que elegimos como base de la edición.

⁹⁸ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 7-VIII-2015. Vía e-mail.

⁹⁹ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 19-IV-2016. Vía e-mail.

CAPÍTULO 3

DEFINICIÓN DEL ESTILO MUSICAL DEL REPERTORIO PARA GUITARRA SOLA DE JOSÉ PAREDES

CAPÍTULO 3

DEFINICIÓN DEL ESTILO MUSICAL DEL REPERTORIO PARA GUITARRA SOLA DE JOSÉ PAREDES

Para realizar nuestra apreciación del estilo musical del repertorio para guitarra sola de José Paredes, partimos de la definición de estilo musical de Jan Larue:

“El estilo de una pieza [...] puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal (o quizás, más recientemente, en la negación del movimiento o la forma). Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. Más ampliamente todavía, una serie de características comunes puede diferenciar toda una escuela o un periodo cronológico”.¹⁰⁰

Por lo tanto, el estilo musical de la obra para guitarra sola de José Paredes lo definimos en la medida que reportamos los procedimientos compositivos empleados y su recurrencia a lo largo de dicho repertorio. El capítulo contempla un análisis musical de cada pieza consignada junto a una posterior instancia inductiva que reporta las características musicales comunes de dicho *corpus* de obras.

Nuestro análisis atiende principalmente a los parámetros de armonía y forma. El sustento teórico fue elaborado a partir de la propuesta analítica de Roig Francoli *Understanding post-tonal music*¹⁰¹ para el primero, mientras que para el segundo parámetro nos valimos del planteo metodológico de Miguel Bellusci *Introducción al análisis formal*.¹⁰²

Roig Francoli provee una amplísima gama de conceptos respecto a las técnicas y estilos compositivos de la música del siglo XX. Para nuestro estudio del entramado armónico de las obras de José Paredes, tomamos tres conceptos elementales, a saber, la tonalidad, la centralidad de altura y la atonalidad.

¹⁰⁰ LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical* (Madrid: Mundimúsica ediciones, 2007), p. XII.

¹⁰¹ ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding post-tonal music* (Boston: McGraw Hill, 2008).

¹⁰² BELLUSCI, Miguel. *Introducción al análisis formal* (inédito, 2014).

La tonalidad funcional es “un sistema en el cual las alturas están organizadas jerárquicamente alrededor de un centro tonal”,¹⁰³ por consiguiente, cada grado de la escala tiene una función armónica bien definida respecto de una tónica determinada.¹⁰⁴

Por su parte, la centralidad de altura post-tonal es “la organización de las alturas alrededor de uno o más centros de altura, aunque no necesariamente incluyendo un sistema de jerarquía de alturas alrededor de una tónica”,¹⁰⁵ difiere de la tonalidad funcional en cuanto no hay, precisamente, funcionalidad armónica. Naturalmente, podemos incluir en esta definición a los llamados modos antiguos.¹⁰⁶

La atonalidad, por último, a diferencia de los dos sistemas mencionados, no presenta centro tonal, centralidad de altura ni relaciones funcionales, en su lugar, basa su construcción melódica y armónica en células interválicas.

Respecto al parámetro formal, Miguel Bellusci propone dos niveles de abstracción que llama nivel constructivo y nivel estructural. En el primero se estudian los motivos generadores de las obras,¹⁰⁷ para ello es necesario realizar una descripción de cada uno¹⁰⁸ e identificar las transformaciones que este tiene a lo largo de la pieza. Según el autor, dichas transformaciones pueden ser por variación y/o modificación, la diferencia radica en cuan superficial o profundo sea el cambio realizado al motivo.¹⁰⁹

¹⁰³ ROIG-FRANCOLI, M. *Understanding post-tonal...*, p. 4 (traducción propia).

¹⁰⁴ El término de “armonía funcional” fue introducido por Hugo Riemann (1849-1919) en su tratado de armonía *Handbuch der Harmonielehre*. Riemann sostenía que cada acorde perteneciente a una tonalidad determinada puede asociarse a una de tres funciones armónicas, ellas son tónica, dominante y subdominante. LATHAM, Alison (comp.). *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de la Cultura Económica, 2008), p 106.

¹⁰⁵ ROIG-FRANCOLI, M. *Understanding post-tonal...*, p. 4 (traducción propia).

¹⁰⁶ A saber, el modo jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eolio y locrio.

¹⁰⁷ Un motivo generador es una “unidad mínima con sentido musical propio. Se conforma, a su vez, por células, que se articulan entre sí para resultar en un gesto característico que lo delimita y define como tal”. BELLUSCI, M. *Introducción al análisis...*, p. 2.

¹⁰⁸ En nuestra descripción del motivo musical centramos la atención en la construcción rítmico – melódica de cada célula que lo compone. Observamos si su célula rítmica es de tipo uniforme o no uniforme (es decir, si se conforma por figuras rítmicas iguales o distintas), tética o anacrúsica (si la célula empieza con un sonido acentuado o tiene otros previamente), resolutive o suspensiva (si la célula termina en el acento o continúa una desinencia posterior a él). Además observamos el tipo de dirección melódica de las células (si es ascendente, descendente, ondulante, o reitera alturas) y la presencia de intervalos característicos. Este procedimiento descriptivo de motivos musicales lo tomamos de AGUILAR, María del Carmen. *Aprender a escuchar. Análisis auditivo de la música* (Buenos Aires: El autor, 2009), p 66.

¹⁰⁹ BELLUSCI, M. *Introducción al análisis...*, p. 2. En nuestro estudio, indicamos las variaciones con apóstrofes (ejemplo a' , a'' etcétera) mientras que las modificaciones con subíndices (a_1 , a_2 etcétera). En el caso de una variación de una modificación o viceversa las señalamos entre corchetes (por ejemplo $[a_1]'$ o $[a']_1$ respectivamente).

En el nivel estructural, el énfasis radica en las funciones sintácticas, clasificadas por Miguel Bellusci en componentes autónomos y relativos. Los primeros tienen la característica de validarse por sí mismos, por lo que su función es la de presentar el material musical, mientras que los segundos se validan por medio de la relación con otros componentes, por lo que se conforman por material temático ya presentado, derivaciones de aquellos o bien elementos secundarios que no influyen en el desarrollo de los temas principales.¹¹⁰

3.1.- Análisis musical de cada texto óptimo seleccionado

3.1.1.- Chonay [La Rioja, 1975]

Parámetro armónico

La pieza está escrita en un lenguaje tonal-funcional sobre la colección escalar de Re mayor, sin modulación a otras tonalidades.

Las progresiones se centran en el empleo de los grados principales de la escala resultando en diseños armónicos básicos. Un recurso a mencionar, no obstante, es el uso del intercambio modal,¹¹¹ ejemplo de ello es el compás 69 donde se utiliza el cuarto grado menor (Sol menor), sonoridad perteneciente a la escala homónima menor. También resulta interesante citar el tercer tiempo del compás 73 donde observamos un acorde de séptimo grado con 7^{ma} disminuida en tercera posición (Do# disminuido con *si^b* en el bajo).

Parámetro formal: nivel constructivo

Posee dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 1) y *b* (compás 9). Entendemos que el motivo generador *b* es una derivación del primero, pues como veremos tienen el mismo diseño rítmico, diferenciándose levemente en el aspecto melódico.

El motivo generador *a* está constituido por dos células separadas por el valor de negra con puntillo:¹¹²

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩.]. Melódicamente asciende por salto de 6^{ta} menor (*la₃ – fa[#]₄*);

¹¹⁰ BELLUSCI, M. *Introducción al análisis...*, p. 4. Entre los componentes relativos, Bellusci distingue las funciones de introducción, transición, elaboración, intensificación, contraste, re-exposición y/o conclusión.

¹¹¹ El intercambio modal o mixtura modal consiste en el empleo de acordes pertenecientes a la escala homónima, Re menor en este caso.

¹¹² Cabe decir que ambas células se unen por elisión, es decir, la célula 2 se torna anacrusa de la célula 1 en el compás siguiente.

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo, ampliado por medio de sonido no acentuado previo al tercer tiempo del compás [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩ | ♩]. Melódicamente desciende por salto de 3^{era} menor y grado conjunto ($sol_4 - mi_4 - re_4$).

El motivo generador *b* también tiene dos células divididas por el valor de negra con puntillo:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩]. Melódicamente asciende por salto de 4^{ta} justa ($la_4 - re_5$);

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo (anacrusa ampliada) [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩ | ♩]. Melódicamente desciende por grados conjuntos ($do_5 - si_4 - la_4$).

Motivo generador *a*, c. 1 y 2



Motivo generador *b*, c. 9 y 10



Figura 1. Motivos generadores de *Chonay*.

Respecto a las transformaciones de estos motivos observamos una variación entre los compases 17 a 33, los cambios se evidencian en el *tempo* que cambia a *Allegro*, la división muda a ternaria y se incorporan alturas ornamentales como bordaduras descendentes y notas de paso.

Otra transformación por variación la tenemos entre los compases 34 a 49, el *tempo* vuelve a cambiar, esta vez a *Andante*, se añade una voz intermedia que realiza arpeggios quebrados y reaparece la característica rítmica inicial en la línea melódica [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩ | ♩].

Entre los compases 50 y 61 notamos una transformación por modificación que atañe únicamente al motivo generador *a*. La célula 1 de este motivo, si bien continúa siendo no uniforme, anacrúsica y resolutiva, transforma la rítmica de su anacrusa [♩. ♩] y alarga el valor de su resolución pues reemplaza la negra con puntillo por una blanca. Melódicamente prima una tendencia descendente por grado conjunto, eliminando el característico salto de 6^{ta} ascendente inicial. Además contribuye a ocultar la identidad del motivo el agregado de una voz intermedia que ejecuta arpeggios quebrados.

Así mismo a partir del compás 62 hay una transformación por variación de la mencionada modificación del motivo generador *a*, refiere especialmente al aspecto armónico, pues mantiene el mismo diseño rítmico-melódico. Es interesante señalar que en toda esta sección final no reaparece el motivo generador *b*, favoreciendo una mayor percepción de cierre de la pieza.

Variación 1 del motivo generador *a*, c. 17 y 18



Variación 1 del motivo generador *b*, c. 25 y 26



Variación 2 del motivo generador *a*, c. 34 y 35



Variación 2 del motivo generador *b*, c. 42 y 43



Modificación del motivo generador *a*, c. 50 y 51



Figura 1.1. Ejemplos de transformaciones de los motivos generadores de *Chonay*.

Parámetro formal: nivel estructural

La obra tiene cuatro secciones bien definidas, las tres primeras contienen dos partes de ocho compases cada una, subdivididas, a su vez, en dos frases de cuatro compases a modo de antecedente y consecuente. Si bien la cuarta sección también es bipartita, estas constan de doce y catorce compases respectivamente.

Sintácticamente la sección I representa el componente autónomo, siendo las demás relativas a esta. Teniendo en cuenta las transformaciones de los motivos generadores podemos expresar el diseño general de la pieza como presentación, transformación y conclusión.

Chonay

Sección I		Sección II		Sección III		Sección IV	
A		A'		A''		A ₁	
c. 1 a 16		c. 17 a 33		c. 34 a 49		c. 50 a 75	
‖ a ‖	‖ b ‖	‖ a' ‖	‖ b' ‖	‖ a'' ‖	‖ b'' ‖	a ₁	[a ₁ ']
c. 1 a 8	c. 9 a 16	c. 17 a 24	c. 25 a 33	c. 34 a 41	c. 42 a 49	c. 50 a 61	c. 62 a 75
Re mayor							
Progresiones armónicas elementales, sin modulaciones, empleo de intercambio modal							
Presentación		Trasformación por variación				Conclusión	

Gráfica 1. Síntesis del análisis armónico-formal de *Chonay*.

3.1.2.- *Minué en Re mayor* [La Rioja, 1976]

Parámetro armónico

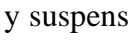
La pieza emplea un lenguaje tonal-funcional sobre la colección escalar de Re mayor, con una modulación directa a su homónimo menor a partir del compás 18. A propósito de ello, la escala descendente del compás 32 deja en claro que dicha colección es Re menor armónico.


Si bien las progresiones tienden a ser estándar,¹¹³ podemos resaltar, no obstante, la utilización de dominantes secundarias en los compases 7 y 24 por medio de la transformación de la supertónica (Mi menor) en dominante de la dominante, como así también el uso de alturas alteradas cromáticamente en los compases 10 y 14, cuya función es meramente ornamental (bordaduras inferiores en la melodía superior).

Parámetro formal: nivel constructivo

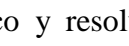
Tiene dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 1) y *b* (compás 18). Resultan contrastantes en el modo (Re mayor \neq Re menor) y en el carácter (rítmico \neq cantado).

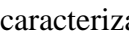
El motivo generador *a* está conformado por dos células donde la segunda es una repetición variada de la primera:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente asciende por salto de 6^{ta} mayor ($la_3 - fa\#_4$) y compensa por otro de 3^{era} menor ($sol_4 - mi_4$);

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y suspensivo, la anacrusa es ampliada por el agregado de sonidos no acentuados [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente asciende por grados conjuntos (desde $fa\#_4$ hasta re_5).

El motivo generador *b*, por su parte, contiene dos células escindidas a partir del valor de negra con puntillo:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente asciende por grados conjuntos ($re_4 - re_4 - mi_4 - fa\#_4$);

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo, nuevamente la anacrusa es ampliada [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente se caracteriza por un movimiento ondulante en torno a la altura mi_4 .

¹¹³ En los primeros ocho compases, por ejemplo, la progresión armónica es: I (c. 1 a 3); IV - V (c. 4); I (c. 5 y 6); ii⁶₅ - V⁷/V (c. 7); V (c. 8). Las demás progresiones de la pieza no difieren mucho de este diseño.

Motivo generador a, c. 1 y 2

Motivo generador b, c. 18 y 19

Figura 2. Motivos generadores de *Minué en Re mayor*.

Entre el compás 9 a 17 identificamos una transformación por variación del motivo generador *a*. Esta variación mantiene las mismas características rítmicas del motivo, pero cambia la dirección melódica, la célula 1, por ejemplo, realiza bordaduras inferiores (las mencionadas alturas cromáticas de tipo ornamental), mientras que la célula 2 reemplaza el movimiento de grados conjuntos por saltos de 3^{eras} y 6^{tas} descendentes.

Del compás 26 a 34 tenemos una transformación por modificación referente al motivo generador *b*. La célula 1 de este motivo aparase por única vez al inicio de la sección, y la célula 2 ya no responde a movimientos melódicos ondulantes sino a intervalos por grados conjuntos cuya rítmica recuerda lejanamente al motivo generador *a* [$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩]. Además, la adición de una tercera voz en registro medio con arpeggios quebrados y breves diseños melódicos colabora a oscurecer la identidad del motivo generador *b*.

Variación del motivo generador a, c. 9 y 10

Modificación del motivo generador b, c. 26 y 27

Figura 2.2. Ejemplos de transformaciones de los motivos generadores de *Minué en Re mayor*.

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza exhibe tres secciones donde la tercera es una repetición textual de la primera más el agregado de una breve *coda* de dos compases. Tanto la sección I como la sección II mantienen una división bipartita subdividida en dos frases a modo de antecedente y consecuente.

Es relevante mencionar, a su vez, que las dos secciones tienen un diseño armónico similar, donde la primera parte comienza en tónica y termina en dominante, y la segunda parte comienza y termina en tónica.¹¹⁴

Desde el punto de vista sintáctico en la primera parte de la sección I se presenta el motivo generador *a* y se promueve, a su vez, una transición hacia la segunda parte donde es variado y concluido. En la sección II sucede lo mismo, solo que en vez de ser variado, el motivo generador *b* es modificado.

Minué en Re mayor

Sección I A c. 1 a 17 (+ <i>coda</i> c. 35 y 36)		Sección II B c. 18 a 34	
¶ <i>a</i> ¶ c. 1 a 8	¶ <i>a'</i> ¶ c. 9 a 17	¶ <i>b</i> ¶ c. 18 a 25	¶ <i>b_I</i> ¶ c. 26 a 34
Re mayor Progresiones armónicas estándares, empleo de dominantes secundarias y alturas ornamentales		Re menor Progresiones armónicas estándares, empleo de dominantes secundarias y alturas ornamentales	
I-----V ⁷	I-----I	i-----V ⁷	VI-----i
Presentación/Transición	Variación/Conclusión	Presentación/Transición	Modificación/Conclusión

Gráfica 2. Síntesis del análisis armónico-formal de *Minué en Re mayor*.

3.1.3.- *Minué en Mi mayor* [San Juan, 1976]

Parámetro armónico

La pieza está escrita en un lenguaje tonal-funcional sobre la colección escalar de Mi mayor, con modulación directa a Mi menor a partir del compás 19.

Las progresiones armónicas si bien son estándares resultan más elaboradas que las empleadas en *Chonay* y *Minué en Re mayor* destacando un mayor empleo de dominantes secundarias.¹¹⁵

¹¹⁴ Si bien la segunda parte de la sección II comienza con el sexto grado de la escala (Si^b mayor) en vez de tónica, éste acorde, por sus características armónicas, tiene una función equivalente.

¹¹⁵ En la primera sección (compás 1 a 18) encontramos la siguiente progresión: I (c. 1); IV (c. 2); V (c. 3); I (c. 4); I – V⁷/IV (c. 5); IV – ii^{ø6} (c. 6); V – ii^{ø6} (c. 7); I (c. 8 y 9); I (c.10); I – V⁷/IV (c. 11); IV – vii^{ø7}/V (c. 12); vii⁷/V – V (c. 13); I (c. 14); IV (c. 15); ii^{ø6}₅ – V⁷ (c. 16); I (c. 17 y 18). En la segunda sección (compás 19 a 36) notamos el siguiente diseño: V⁷ (c. 19); i (c. 20); II (c. 21); V (c. 22); i (c. 23 y 24); III – V/III (c. 25); III (c. 26 y 27); v⁷ (c. 28); i (c. 29); V/VI (c. 30); VI (c. 31); V (c. 32); i (c. 33); V – ii^{ø6}₅ – V (c. 34); i (c. 35 y 36).


Así mismo notamos que los acordes son enriquecidos por medio de la alteración cromática de alguna de sus alturas con fines melódicos. Esto lo observamos en la sonoridad del tercer tiempo del compás 3, donde el 5^{to} y 7^{mo} grado de la dominante (Si mayor) son elevados un semitono (*fa~~x~~₄* y *la[#]₄* respectivamente).

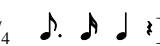
Otra característica armónica es la utilización de la mixtura modal, ejemplo claro es la sonoridad de Fa[#] disminuido (propia de la escala de Mi menor) empleada en el tercer tiempo de los compases 6, 7 y 16 (en este último con la 7^{ma} menor agregada) de la primera sección de la pieza cuya colección escalar es, como mencionamos, Mi mayor.

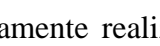
Parámetro formal: nivel constructivo

Contiene cuatro motivos generadores que denominamos, según su aparición temporal, motivo generador *a* (compás 1 a 2), *b* (compás 10), *c* (compás 19 a 20) y *d* (compás 28) respectivamente. Los motivos *a* – *b* comparados con *c* – *d* resultan contrastantes en el modo (Mi mayor ≠ Mi menor), en la división (binaria ≠ ternaria), y en la configuración rítmico-melódica de sus células.

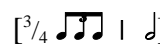
El motivo generador *a* se compone de dos células cuya separación está dada por la métrica de 3/4:


Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente reitera altura y asciende por salto de 4^{ta} justa (*si₃ – si₃ – mi₄ – mi₄ – mi₄*);

Célula 2, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente descende por grado conjunto y reitera altura (*si₄ – la₄ – la₄*).

El motivo generador *b* se constituye de una única célula, de ritmo uniforme, anacrúsico y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente realiza un arpeggio sobre el acorde de Mi mayor.

El motivo generador *c* contiene dos células separadas por el valor de blanca:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente descende por grados conjuntos (*sol₄ – fa[#]₄ – mi₄ – re[#]₄*);

Célula 2, ritmo uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente asciende por salto de 5^{ta} justa (*si₃ – mi₄*).

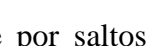
El motivo generador *d* se compone de una única célula, de ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente asciende por saltos de 4^{ta} justa y 3^{ra} mayor con compensación por grado conjunto (*re₄ – sol₄ – si₄ – la₄*).



Figura 3. Motivos generadores de *Minué en Mi mayor*.

Parámetro formal: nivel estructural

Contiene tres secciones donde la tercera es la repetición textual de la primera, configurando una estructura ternaria re-expositiva. El diseño formal interno para cada sección es idéntico, está constituido por dos partes subdivididas, a su vez, en dos semifrases, nuevamente como antecedente y consecuente.

Ambas secciones comparten la misma sintaxis. En la primera parte se presenta el motivo generador principal, mientras que en la segunda se introduce brevemente un motivo nuevo a la vez que se re-expone y concluye el motivo inicial.

Minué en Mi mayor

Sección I		Sección II	
A		B	
c. 1 a 18		c. 19 a 36	
‖ a ‖	‖ b – a' ‖	‖ c ‖	‖ d – c' ‖
c. 1 a 9	c. 10 a 18	c. 19 a 27	c. 28 a 36
Mi mayor		Mi menor	
Progresiones armónicas estándares, mayor empleo de dominantes secundarias, alteración cromática de alturas con fines ornamentales y mixtura modal			
Presentación	Contraste / Re-exposición	Presentación	Contraste / Re-exposición

Gráfica 3. Síntesis del análisis armónico-formal de *Minué en Mi mayor*.

3.1.4.- *Manantiales* [San Juan, 1986]

Parámetro armónico

La obra emplea una armonía tonal funcional sobre la colección escalar de La mayor, no obstante ello, hay dos momentos (compases 9 a 30 y su reiteración en los compases 47 a 70) donde el centro tonal se torna ambiguo e incluso cesa la funcionalidad armónica.

En líneas generales podemos decir que en aquellas secciones donde prevalece una clara funcionalidad armónica sobre La mayor (compases 1 a 8, 31 a 46 y 71 a 78) las progresiones tienden a ser estándares.¹¹⁶ Asimismo hay recursos armónicos interesantes de resaltar como la alteración cromática del 5^{to} grado del acorde de dominante (Mi mayor) en los compases 7, 44 y 76, cuya finalidad es sensibilizar el 3^{er} grado del acorde de tónica.

Alteraciones cromáticas similares encontramos en el compás 74 donde el acorde de supertónica se transforma en una sonoridad disminuida (Si disminuido) al descender su 5^{to} grado ($fa\sharp_4$),¹¹⁷ a su vez, en el compás siguiente (c. 75) también descende un semitono su fundamental lo que configura una supertónica mayor o acorde napolitano (Si \flat mayor) como parte de la progresión final.¹¹⁸

A partir del compás 9 a 20 el centro gravitacional se torna ambiguo por el empleo de la mixtura modal,¹¹⁹ como así también por los movimientos cromáticos. En este sentido, destaca el ascenso cromático de la voz grave entre los compases 13 a 18 ($sol\flat_2 - sol\sharp_2 - la_2 - la\sharp_2 - si_2$) que finaliza, en los compases 19 y 20, en la dominante de la dominante (Si mayor con 7^{ma} menor).¹²⁰

Del compás 22 a 29 (y de igual manera en su reiteración en los compases 62 a 69) hay un oscurecimiento aún mayor del centro tonal y una ausencia de funcionalidad armónica. Esto se evidencia en la mitigación de las sensibles de los acordes (3^{ras} mayores y 7^{mas} menores que no resuelven según su atracción armónica), en el empleo de sonoridades ambiguas (acordes

¹¹⁶ Por ejemplo del compás 1 a 8 tenemos la siguiente progresión armónica: I (c. 1); IV⁶ (c. 2); V (c. 3); I (c. 4); ii⁷ (c. 5); V (c. 6 y 7); I (compas 8).

¹¹⁷ Cabe aclarar que esta sonoridad del compás 74 bien puede ser entendida como una mixtura modal respecto al mismo grado de la escala homónima menor.

¹¹⁸ Del compás 73 a 78 tenemos la siguiente progresión armónica: I (c. 73); ii^{ø2} (c. 74); II² Napolitano (c. 75); V (c. 76); I (77 y 78).

¹¹⁹ Ejemplo de mixtura modal son los compases 9 a 12 puesto que se alterna el primero y segundo grado de ambas colecciones escalares (La mayor y La menor).

¹²⁰ La progresión de todo este pasaje puede expresarse como: i (c. 9); I (c. 10); ii² (c. 11); ii^{ø2} (c. 12); VII (c. 13); vii^{ø7} (c. 14); i (c. 15); vii^{ø7}/ii (c. 16 y 17); ii (c. 18); V⁷/V (c. 19); vii^{ø4}₃/V (c. 20).


que carecen de su 3^{er} grado o bien tienen agregada una 6^{ta}) y en la predominancia de enlaces de sonoridades cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 3^{eras} en vez de 5^{tas} y o 4^{tas} justas.¹²¹


La funcionalidad armónica es retomada en el compás 30 por medio de la dominante de la dominante que resuelve, en el compás 31, en Mi mayor con 7^{ma} menor. Este acorde de Si mayor con 7^{ma} menor tiene la característica de que su 5^{to} grado está alterado y en el bajo (*fa*₂), lo que podemos interpretar como una versión similar a la conocida sonoridad del acorde de *Tristán* de Richard Wagner.

Una última característica armónica que debemos mencionar es el agregado de alturas de color, cuya característica principal es la de diluir la función armónica de los acordes. Notamos que emplea para tal fin la 4^{ta} justa, la 9^{na} mayor y la 6^{ta} mayor.¹²²

Parámetro formal: nivel constructivo

La pieza tiene dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 1) y *b* (compás 9). En su aspecto general, son contrastantes en lo métrico ($^{10}/_{16} \neq ^9/_{16}$), en la división (binario \neq ternario), en la dirección del arpeggio (quebrado \neq ondulante) y en el modo (mayor \neq menor).

El motivo generador *a* se compone de una sola célula determinada a partir del primer tiempo de cada compás de $^{10}/_{16}$. Es de ritmo uniforme, tético y suspensivo [$^{10}/_{16}$ ]. Melódicamente es un arpeggio quebrado sobre el acorde de La mayor. Cabe señalar, además, la recurrencia a modo de *ostinato* de las alturas *do*₄[#] – *si*₃ – *do*₄[#] que puede entenderse, a su vez, como una célula rítmico – melódica de menor jerarquía.

El motivo generador *b* también se compone de una única célula cuya segmentación se da con el primer tiempo de cada compás de $^9/_{16}$. Es de ritmo uniforme, tético y suspensivo [$^9/_{16}$ ]. Melódicamente es un arpeggio sobre el acorde de La menor con tendencia ondulante.

¹²¹ Ejemplo de lo expresado lo tenemos al inicio de la secuencia citada. Si bien el acorde de Si mayor con 7^{ma} menor de los compases 19 y 20 resuelve en Mi en el compás 22, se enlaza previamente con un acorde de Sol₄ sin 3^{era} con 7^{ma} menor y 9^{na} mayor en el compás 21. En otras palabras, la sensible pierde su fuerza resolutive (*re*₃ en vez de *re*₃[#]) y las fundamentales de las sonoridades se encuentran a distancia de 3^{era} (*sol*₂[#] – *mi*₂). A continuación listamos las sonoridades enlazadas en todo el pasaje mencionado: Mi sin 3^{era} con 6^{ta} menor de color (c. 22 y 23); La menor (c. 24); Fa₄ sin 3^{era} con 7^{ma} mayor (c. 25); Re sin 3^{era} con 9^{na} mayor de color (c. 26); Do₄ mayor con 7^{ma} mayor (c. 27); Sol₄ mayor con 4^{ta} justa de color (c. 28 y 29).

¹²² Consideramos que son alturas de color y no disonancias porque carecen de una preparación y resolución de su tendencia armónica. Ejemplos de acordes con alturas de color agregadas abundan en la obra, por ello, a modo de somera ilustración, damos los siguientes: c. 1 La mayor con 9^{na} mayor de color (*si*₃); c. 3 Mi mayor con 6^{ta} mayor de color (*do*₄[#]); c. 13 Sol₄ mayor con 4^{ta} justa de color (*do*₄[#]).



Figura 4. Motivos generadores de *Manantiales*.

El motivo generador *a* es transformado por variación en varias oportunidades. La primera ocurre entre los compases 13 a 18 se centra en el aspecto armónico (el centro tonal se oscurece y no hay funcionalidad armónica). La siguiente sucede entre los compases 33 a 46 donde se reiteran los primeros compases de la pieza con el agregado de una línea melódica superior en valores de blanca. Este mismo procedimiento se emplea entre los compases 52 a 58 respecto de los compases 13 a 18, lo que produce, por ende, una variación de la primera variación. Por último entre los compases 73 a 78 se repite una vez más el inicio de la pieza pero en registro agudo, además se altera levemente la progresión armónica como el mencionado empleo del acorde napolitano.

Por otro lado, observamos una transformación por modificación entre los compases 22 a 30 cuyos cambios se basan en la ausencia de funcionalidad armónica. Además desaparece el *ostinato* (alturas $do\#_4 - si_3 - do\#_4$) y la línea del bajo se ve ornamentada con figuraciones en semicorcheas.



Figura 4.1. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *a* de *Manantiales*.

Respecto a las transformaciones del motivo generador *b*, todas son por variación. La primera la encontramos del compás 19 a 21, se agrega una apoyatura en la línea del bajo junto

a una insistente reiteración, en el registro agudo, de las alturas $sol\frac{4}{4} - fa\frac{\#}{4}$. Cabe decir, que este pasaje es reiterado en los compases 59 a 61 con leves cambios en la línea grave, lo que genera, a nuestro entender, una variación de la variación. Otra transformación sucede entre los compases 47 a 5, se centra en la ornamentación de la línea grave.

Variación 1 del motivo generador *b*, c. 19



Variación 2 del motivo generador *b*, 47 y 48



Variación de la variación 1 del motivo generador *b*, c. 59 y 60



Figura 4.2. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *b* de *Manantiales*.

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza presenta dos secciones donde la segunda es una repetición variada de la primera más el agregado de una *coda*. Ambas secciones se componen de dos partes menores que denominamos A y B cuyas funciones sintácticas son las de presentar y transformar los motivos generadores respectivamente.

Manantiales

Sección I					
c. 1 a 32					
A		B			
c. 1 a 12		c. 13 a 32			
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁/b</i>
c. 1 a 8	c. 9 a 12	c. 13 a 18	c. 19 a 21	c. 22 a 29	c. 30 a 32
La mayor	La menor / La mayor		Sin centro gravitacional		La mayor
Con función armónica		Sin función armónica		(V^4_3 / V^7)	
Alteración de 5 ^{to} grado de la dominante, mixtura modal, alturas de color (4 ^{tas} y 9 ^{nas}) y acorde napolitano		Mitigación de sensibles, acordes ambiguos, enlace a distancia de 3 ^{eras}		Acorde de <i>Tristán</i>	
Presentación de los motivos		Transformación de los motivos			Cadencia suspensiva

Sección II c. 33 a 72						
A´ c. 33 a 51		B´ c. 52 a 72				
<i>a</i> ´´ c. 33 a 46	<i>b</i> ´´ c. 47 a 51	[<i>a</i> ´]´ c. 52 a 58	[<i>b</i> ´]´ c. 59 a 61	<i>a</i> ₁ c. 62 a 69	<i>a</i> ₁ / <i>b</i> c. 70 a 72	<i>a</i> ´´´ c. 73 a 78
La mayor	La menor / La mayor		Sin centro gravitacional		Retorno	La mayor
Repetición variada				Repetición directa		<i>Coda</i> ¹²³

Gráfica 4. Síntesis del análisis armónico-formal de *Manantiales*.

3.1.5.- *Cosmogonía* [San Juan, 1988]

3.1.5.1.- *Angelus*

Parámetro armónico

Respecto a la concepción armónica de la obra el compositor expuso, en su tesina de grado, al comienzo del análisis de *Cosmogonía*, lo siguiente:

“Hemos titulado este acápite análisis morfológico y estético omitiendo, voluntariamente, el análisis armónico. La razón es que, con excepción del primer estudio [*Manantiales*], el planteo armónico [en *Angelus*, *Abismos* y *Final*] carece prácticamente de función tonal”.¹²⁴

Al referirse puntualmente al primer movimiento expresó que:

“Si bien en este *Estudio* [*Angelus*] no apreciamos funciones tonales definidas, existen diversos centros de atracción. Comienza en el centro tonal La para cambiar luego a otros como Sol y Mi (compases 4 y 11). Este último prevalece en la segunda sección y continúa algunos compases en la tercera. A partir del compás 34 comienza una modulación a Do y luego nuevamente Mi, pero ahora como función dominante preparando la re-exposición de A”.¹²⁵

¹²³ Para Miguel Bellusci el cierre de una sección es una conclusión y el cierre de una obra o movimiento una *coda*. BELLUSCI, M. *Introducción al análisis...*, p. 4.

¹²⁴ PAREDES, José. *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*. Tesina de grado de la carrera Profesorado en Guitarra, Departamento de Música, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1986), p. 50.

¹²⁵ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 51.

De las dos citas podemos concluir que *Angelus* tiene centralidad de altura sin funcionalidad armónica, a continuación comentamos dichos centros gravitacionales.

En los primeros 17 compases del movimiento notamos que si bien las sonoridades aparentan estar construidas bajo un concepto tríadico (superposición de 3^{eras}) hay una significativa cantidad de alturas de color agregadas (especialmente 6^{tas} y 9^{nas}) junto a un amplio empleo de mixtura modal, lo que en definitiva, produce ambigüedad funcional en las sonoridades.¹²⁶ No obstante ello, la primera altura de cada compás (voz grave) demarca un prolongado pero insistente descenso diatónico $la_2 - sol_2 - fa_2 - mi_2$ ¹²⁷ que resulta relevante dentro del marco de no funcionalidad armónica que por encima se despliega. A nuestro entender, este movimiento del bajo delinea a La como centro gravitacional (compás 1 a 17).

La ambigüedad sonora de la primera sección se profundiza aún más en la siguiente (compases 18 a 25) especialmente por la ausencia del 3^{er} grado en las sonoridades. Según la cita inicial de este apartado, el centro gravitacional de esta segunda sección es Mi, aunque para nosotros, sólo los últimos cuatro compases parecen aludir a esta altura como tal, especialmente por el movimiento armónico del bajo.¹²⁸

Entre los compases 26 a 42, tenemos un predominio evidente de Mi como centro de atracción gravitacional, determinado a partir de la reiteración de esta altura a modo de pedal armónico en la voz grave al inicio de cada compás (excepto entre los compases 34 a 39) y también dos octavas arriba en la mitad del cuarto tiempo.¹²⁹

Es interesante mencionar que en este mismo pasaje se hace uso del *planning* cromático¹³⁰ entre los compases 26 a 33, puesto que la sonoridad de los compases 26 a 29 es reiterada exactamente igual en los compases 30 a 33 un tono más bajo (a excepción de la mencionada altura pedal mi):

¹²⁶ Como ejemplo podemos citar los siguientes acordes: c. 4 Sol mayor – menor con 7^{ma} mayor y 6^{tas} ($fa\#_3, mi\#_4$ y mi_b_3 respectivamente); c. 7 Mi menor con 6^{ta} menor, 9^{na} mayor y 5^{ta} disminuida ($do\#_3, fa\#_3$ y si_b_2 respectivamente); c. 15 Mi menor – mayor con 6^{ta} menor, 9^{na} menor y 4^{ta} aumentada ($do\#_4, fa\#_4$ y $la\#_3$ respectivamente).

¹²⁷ El movimiento descendente completo de la voz grave es el siguiente: $la_2 - sol_2 - fa_2 - mi_2$ (c. 1 a 7); $la_2 - sol\#_2 - fa\#_2 - mi_2$ (c. 8 a 11); y $la_2 - sol\#_2 - mi_2$ (c. 12 a 16).

¹²⁸ A modo de ejemplo de lo expresado podemos desgranar las sonoridades de los compases 24 a 25: c. 24 Mi menor con dos 7^{mas} ($re\#_5$ y $re\#_4$); Si sin 3^{era} y dos 5^{tas} ($fa\#_4$ y $fa\#_3$); c. 25 Re $\#$ sin 3^{era} con 7^{ma} disminuida; Mi sin 3^{era} con 9^{na} menor.

¹²⁹ En los compases 34 y 35 el autor anota fab_4 , cuya sonoridad enarmónica es mi_4 .

¹³⁰ Roig Francoli hace la distinción entre *planning* diatónico y *planning* cromático, entendiendo que el primero es producido por el movimiento paralelo atendiendo a la escala diatónica (lo que genera sonoridades distintas). Mientras que el segundo es ocasionado por el movimiento paralelo de las voces prestando especial atención a la reiteración de la misma sonoridad (lo que necesariamente implica la introducción de alteraciones accidentales). ROIG-FRANCOLI, M. *Understanding post-tonal...*, p. 20.

The image displays four measures of musical notation in a 7/16 time signature, labeled as Compás 26 (27), 28 (29), 30 (31), and 32 (33). The notation is in treble clef and shows a chromatic sequence of notes. A line labeled '(pedal armónico)' points to the bass line in measure 30.

Ejemplo de *planning* cromático en *Angelus*.

Según la cita inicial de este apartado entre los compases 34 a 42 existe una “modulación a Do” y la altura Mi tiene “función dominante”.¹³¹ La sonoridad de los compases 34 a 37 bien puede ser entendida como Sol mayor con 5^{ta} aumentada y 9^{na} menor ($re\sharp_3$ y lab_3 respectivamente),¹³² en los dos compases siguientes Do mayor con 6^{ta} menor (lab_3), y del 40 a 42 se reitera un acorde construido a partir de Mi con dos 3^{eras}, una menor ($sol\flat_4$) y otra mayor ($sol\sharp_3$), además de una 6^{ta} menor (do_4) y una 9^{na} menor ($fa\flat_3$).

En nuestro entender estos nueve compases citados exhiben dos breves momentos de funcionalidad armónica (Sol respecto a Do y Mi respecto a La pues continúa un *da capo*). Pero dicha funcionalidad se encuentra oscurecida por el agregado de alturas de color que diluyen la función del acorde (en especial el 6^{to} grado en los acordes de reposo como lab_3 en Do mayor), la adhesión de una 3^{era} menor en un acorde mayor ($sol\flat_4$ en el acorde de Mi mayor) y sobre todo por la ausencia de la 7^{ma} menor en los aparentes acordes de dominante (Sol y Mi respectivamente).

La última sonoridad de la pieza (compás 43) sugiere un cierre sobre Mi como centro gravitacional a partir del arpeggio de un acorde de Mi menor con 9^{na} menor ($fa\flat_3$), cuya particularidad armónica es el agregado de dos 6^{tas}, una mayor ($do\flat_4$) y otra menor ($do\sharp_4$).

Parámetro formal: nivel constructivo


Podemos determinar tres motivos generadores en todo el movimiento que denominamos, según su aparición temporal, motivo generador *a* (compás 1), *b* (compás 18) y


¹³¹ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 51.

¹³² Debemos tener presente la escritura enarmónica del c. 34 y 35, $mi\flat_3 = re\sharp_3$ y $fa\flat_4 = mi\sharp_4$.

c (compás 26). Resultan contrastantes en su configuración métrica ($5/8 \neq 4/4 \neq 7/16$), en el *tempo* (*moderato* \neq *calmo* \neq *veloce*) y en el recurso idiomático guitarrístico (tremolo-arpeggio \neq acordes *plaqué* \neq acordes arpegiados).


El motivo generador *a* discrimina, texturalmente, un bajo (primera altura de cada compás), una voz intermedia (en valores de corchea) y una voz superior (tremolo). Se conforma de dos células determinadas por la métrica 2 + 3 corcheas:


Célula 1, ritmo uniforme, tético y suspensivo [$5/8$ ]. Melódicamente el tremolo reitera altura (*si*₃).


Célula 2, ritmo uniforme, tético y suspensivo [$5/8$ ]. Melódicamente el tremolo asciende por 3^{era} menor y desciende por 4^{ta} justa (*mi*₄ – *sol*₄ – *re*₄).

Cabe agregar que la voz intermedia efectúa un movimiento melódico con las alturas *do*₄ – *re*₄ – *do*₄ – *si*₃.


El motivo generador *b* se estructura en dos células, cuya separación está dada por el valor largo de duración blanca:

Célula 1, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$4/4$ ]. Melódicamente desciende por movimiento acórdico paralelo.


Célula 2, ritmo anacrúsico y resolutivo [$4/4$ ]. Melódicamente asciende por movimiento acórdico paralelo.

El motivo generador *c*, por último, se conforma de una única célula de ritmo uniforme, tético y suspensivo [$7/16$ ]. Melódicamente asciende y desciende con un arpeggio quebrado.

Motivo generador a, c. 1
Moderato



Motivo generador b, c. 18 y 19
Calmo



Motivo generador c, c. 26
Veloce

p i p i p m p a p m p i p i




Figura 5.1. Motivos generadores de *Angelus*, primer movimiento de *Cosmogonía*.

El motivo generador *a* es transformado por variación entre los compases 8 a 16, puesto que el tremolo abandona el diseño de arpeggio (se torna melódico), la métrica muda a 3 + 2 corcheas (compases 8, 11 y 12) y se interpolan compases en 4/8 (compases 9, 10, 13 y 14). Así mismo, los últimos compases de esta variación retoman el diseño inicial del motivo pero muda, como se mencionó, al centro gravitacional Mi.

Variación del motivo generador *a*, c. 8 y 9



Figura 5.1.1. Ejemplo de transformación del motivo generador *a* de *Angelus*, primer movimiento de *Cosmogonía*.

Por su parte el motivo generador *c* es transformado por variación en dos oportunidades, la primera se da entre los compases 30 a 33, concierne al aludido *planning* cromático. La segunda sucede entre los compases 34 a 42, refiere a los mencionados enlaces con funcionalidad armónica mitigada. En ambas transformaciones se mantiene el diseño del motivo (arpeggio, métrica etcétera) por lo que sus cambios responden a un orden estrictamente armónico.

Variación 2 del motivo generador *c*, c. 34 a 39



Figura 5.1.2. Ejemplo de transformación del motivo generador *c* de *Angelus*, primer movimiento de *Cosmogonía*.

Parámetro formal: nivel estructural

La obra presenta tres secciones cerradas y compactas, la primera de ellas es reiterada al final junto a una *coda* que cierra el movimiento.

La Sección I consta de dos partes (A y A'), la sintaxis la expresamos como presentación y variación del motivo generador *a*.

La Sección II, por otra parte, es de sintaxis libre, consta de cuatro frases cerradas que trabajan con la rítmica del motivo generador *b*.

La última sección contiene tres partes (C, C' y C'') donde se presenta y varía el motivo generador *c* respectivamente.

Angelus

Sección I c. 1 a 17		
♯ a ♯ c. 1 a 7	a' c. 8 a 17	d c. 43
Centro gravitacional La Sin funcionalidad armónica Centros gravitacionales determinados por los movimientos diatónicos del bajo. Ambigüedad sonora, alturas de color (6 ^{tas} y 9 ^{nas}), coexistencia de mixtura modal		Mi
Presentación	Variación	Coda

Sección II c. 18 a 25				Sección III c. 26 a 42		
b c. 18-19	b ₁ c. 20-21	b ₂ c. 22-23	b ₃ c. 24-25	♯ c ♯ c. 26 a 29	♯ c' ♯ 30 a 33	c'' 34 a 42
Ambigüedad sonora Sin funcionalidad armónica Completa ambigüedad sonora, armonías con importante cromatismo				Centro gravitacional Mi Pedal armónico sobre Mi, <i>planning</i> cromático, alturas de color (6 ^{tas} , 9 ^{nas}) y dominantes sin 7 ^{mas}		Do mayor / Mi mayor Función armónica mitigada
Sintaxis libre				Presentación	Variación	

Gráfica 5.1. Síntesis del análisis armónico-formal de *Angelus*, primer movimiento de *Cosmogonía*.

3.1.5.2.- *Abismos*

Lenguaje armónico

Al respecto de la concepción armónica del segundo movimiento de *Cosmogonía* el compositor explicó que:

“En el *Estudio n° 3 [Abismos]* se persigue valorizar el sonido en su efecto plástico y de color. Es decir, intentamos dar al sonido (y también al ruido) su calidad pura, sin gran cantidad de aditamentos musicales tradicionales. Esto produce muchos contrastes de color, multiplicados aún por el peso y dimensión del silencio que aparece en varias pausas a lo largo de la obra”¹³³.

De la cita podemos entender que la pieza evita aquellos conceptos musicales inmanentes a la tonalidad y/o a la modalidad, en otras palabras, está dominada por un lenguaje


¹³³ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 52.


atonal. A su vez notamos que a lo largo del movimiento hay una preferencia por el empleo de intervalos de 2^{da} menor, 4^{ta} justa y tritono como elementos constructivos básicos de los motivos generadores. En la siguiente descripción de los motivos y sus transformaciones comentamos dichas relaciones interválicas.

Parámetro formal: Nivel constructivo


Contiene dos motivos generadores que denominamos, según su aparición temporal, *a* (compás 1) y *b* (compás 6). Presentan contrastes notables en el *tempo* (Lento \neq *Piú mosso*) y en la pulsación (no uniforme \neq uniforme). Un tercer motivo musical tiene reiteradas apariciones a lo largo del movimiento pero a diferencia de los mencionados no genera secciones nuevas por si mismo, sino que se funde al carácter del motivo al que se encuentra yuxtapuesto, por ello lo distinguimos con la letra *z*.

El motivo generador *a* se compone de dos células escindidas a partir de la figuración de corchea con puntillo ligada a negra:

Célula 1, ritmo no uniforme, tético y suspensivo []. Melódicamente desciende por movimiento cromático (*reb*₅ – *do*₅ – *si*₄ – *si*₄).

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo []. Melódicamente asciende por movimiento cromático (*fa*₄ – *fa*₄ – *sol*₄ – *sol*₄).

Estos diseños cromáticos están acompañados por un acorde *plaqué* cuya construcción se basa en dos 2^{das} mayores (*re* – *mi*, *mi* – *fa*_#), dos 3^{eras} mayores (*fa*_# – *si*, *re* – *fa*_#), y un tritono (*mi* – *si*).

El motivo generador *b* se constituye por una única célula, de ritmo no uniforme, tético y resolutivo []. Melódicamente asciende por 2^{da} mayor y desciende por tritono (*la*₄ – *si*₄ – *fa*₄).

El acompañamiento de este motivo se basa en un *ostinato* en ritmo de semicorcheas con las alturas *mi*₃ – *re*₃ que otorga una pulsación uniforme no solo al motivo sino a toda la sección. La resultante armónica vertical del motivo generador *b* emerge a partir de la sonoridad del acorde *plaqué* del compás 3, pues no solo emplea la misma interválica de 2^{da} menor (*re* – *mi*), 4^{ta} justa (*re* – *la*) y tritono (*mi* – *la*), sino incluso las mismas alturas.

El motivo *z* (*levare* compás 2) contiene dos células, la primera de ellas se caracteriza por el movimiento cromático descendente de la voz grave con las alturas *sol*₂ – *sol*₂ – *fa*₂, mientras que la segunda refiere al *accelerando* escrito que por encima de esta sucede. La

última sonoridad del compás 2 (es decir, el final del motivo *z* con la altura $fa\#_2$) nuevamente contiene tritonos ($fa\# - do\flat$, $sol\# - do\flat$), 4^{ta} justa ($do - fa\flat$) y 2^{da} mayor ($fa\# - sol\#$).

Motivo generador *a* y motivo *z*, c. 1 y 2

Motivo generador *b*, c. 6

Figura 5.2. Motivos generadores de *Abismos*, segundo movimiento de *Cosmogonía*.

El motivo generador *a* es transformado por variación en tres oportunidades, la primera sucede en el compás 3 donde las dos células se presentan temporalmente invertidas y en registro grave. La siguiente la tenemos en los compases 12 y 13, esta vez en registro medio, la célula 2 muda su dirección melódica, es reiterada en dos timbres distintos (metálico y natural respectivamente) y se agrega una altura en cuarto de tono. La última variación de este motivo sucede en el compás 30, se centra en reiteraciones de la célula 2 esta vez mudando a la octava grave a través del salto descendente de tritono $re_4 - lab_3 - re_3$. Cabe decir que el acompañamiento en acordes *plaqué* empleado en estas variaciones recurre, nuevamente, a los intervalos de 2^{da} menor, 4^{ta} justa y tritono.¹³⁴

Por último, detectamos una transformación por modificación del motivo generador *a* en el compás 4, el diseño cromático se encuentra en la voz intermedia en aumentación rítmica (negras y blancas) con las alturas $sol\#_3 - la_3 - la\#_3 - si_4$ (ésta última altura en armónico como parte del acorde final), mismas alturas del comienzo de la primera variación en el compás 3 (e incluso las alturas en armónico reiteran parte de las del acorde *plaqué* de dicho compás). A nuestro entender, esta transformación tiende a una disolución de la identidad del motivo.

¹³⁴ El tritono no se encuentra en el acorde *plaqué* sino en el descenso melódico de la célula 2 ($re_4 - lab_3 - re_3$).

Variación 1 del motivo generador *a*, c. 3



Variación 2 del motivo generador *a*, c. 12



Variación 3 del motivo generador *a*, c. 30



Modificación del motivo generador *a*, c. 4

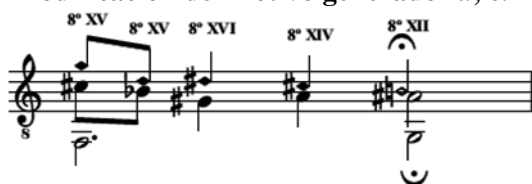


Figura 5.2.1. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *a* de *Abismos*, segundo movimiento de *Cosmogonía*.

El motivo generador *b*, por su parte, es transformado por variación en dos ocasiones. La primera sucede entre los compases 9 a 10 donde, si bien reitera las mismas alturas de los compases 6 a 8, cambia el orden y las duraciones de las mismas. La segunda variación la encontramos entre los compases 24 a 27, mantiene la figuración rítmica y el *ostinato* de 2^{da} menor en semicorcheas (*fa*₄ – *mi*₄), varía en que ambos elementos se encuentran trocados en su registro. Cabe agregar que el acorde inicial del compás 25 presenta, nuevamente, los intervalos de 2^{da} menor (*mi* – *fa*), 4^{ta} justa (*do* – *fa*), y tritono (*lab* – *re*).¹³⁵

Variación 1 del motivo generador *b*, c. 9



Variación 2 del motivo generador *b*, c. 25 y 26



Figura 5.2.2. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *b* de *Abismos*, segundo movimiento de *Cosmogonía*.

¹³⁵ Además de dos 2^{das} mayores (*do* – *re*, *re* – *mi*), dos 3^{eras} menores (*re* – *fa*, *fa* – *lab*) y tres 3^{eras} mayores (*do* – *mi*, *lab* – *do*, *mi* – *lab*).

El motivo *z*, como mencionamos, es reiterado yuxtapuesto a los motivos generadores *a* y/o *b*, absorbiendo las características rítmicas de estos.¹³⁶ La primera reiteración es una transformación por variación en el compás 11 donde el motivo *z* se encuentra a *posteriori* de la primera variación del motivo *b* en el movimiento descendente del bajo en ritmo de corcheas ($sol\sharp_2 - sol\flat_2 - fa\sharp_2$). Notamos, a su vez, que la interválica del diecillo revela nuevamente la superposición de tritono ($sol\sharp - re$), 4^{ta} justa ($re - sol$) y 2^{das} menores ($mi\flat - re$, $mi\sharp - fa$) además de finalizar con la misma sonoridad del compás 2 (acorde en *tambora*).

La segunda reiteración es una transformación por variación de la mencionada variación del motivo *z*. Sucede en el compás 28, nuevamente se encuentra adyacente a la segunda variación del motivo *b* en el movimiento descendente del bajo, esta vez con las alturas $sol\flat_2 - fa\flat_2 - mi\flat_2$. Es interesante destacar que la sonoridad del segundo diecillo es resultado del desplazamiento del *planning* cromático.

Una transformación por modificación del motivo *z* ocurre en el compás 30, esta vez se encuentra inmediato a la tercera variación del motivo generador *a* en valores de negras. La pulsación es libre y las alturas $sol\sharp_4$ ¹³⁷ - $sol\flat_4$ - $fa\sharp_5$ se ejecutan en armónicos en valores de negra (esta reiteración del motivo *z* se encuentra ejemplificada en la figura 5.2.1).

Variación 1 del motivo z, c. 11

Variación 2 del motivo z, c. 28

Figura 5.2.3. Ejemplos de transformaciones del motivo *z* de *Abismos*, segundo movimiento de *Cosmogonía*.

Del compás 14 a 23 se extiende una profunda transformación por modificación que utiliza rasgos de los motivos *a* y *z*. Se divide, a su vez, en cinco enunciados de distintas

¹³⁶ En otras palabras, al yuxtaponerse al motivo *a* tiende a una pulsación libre, mientras que al hacerlo con el motivo *b*, a una pulsación uniforme.

¹³⁷ En la partitura se anota lab_4 , enarmónico de $sol\sharp_4$.

proporciones y características, cerrados en sí mismos, separados por amplios calderones y silencios. Una característica a resaltar es que a medida que esta sección avanza se introducen sonoridades de música extendida.¹³⁸

El primer enunciado abarca del compás 14 a 18, consideramos que es una transformación por modificación del compás 2 (primera aparición del motivo z). De hecho, comienza con las mismas alturas (en distinto orden) y realiza el mismo proceso rítmico-dinámico pero a mayor escala (tresillo de corchea, semicorcheas y seisillo). Resulta interesante señalar que alcanza la cúspide de intensidad en el compás 17 con el motivo z en el bajo en valores de negra ($sol\#_2 - sol\flat_2 - fa\#_2$).

Del compás 19 a 20 tenemos el siguiente enunciado, es una transformación por modificación que emplea elementos del acompañamiento en *plaqué* del motivo generador a (compás 1). El primero de los acordes es Mi menor con 6^{ta} mayor, el segundo es resultado del desplazamiento por *planning* cromático de este y el tercero se compone de la superposición de tres tritonos: $fa - si$, $la\# - mi$, $re - sol\#$.

Los enunciados 3 y 4 (compás 21 y 22) alcanzan la abstracción más profunda de todo el movimiento pues hay un absoluto uso de música extendida. Notamos que en el *pizzicato* emplea nuevamente una 2^{da} menor ($sib - la$) y una 4^{ta} justa ($la - re$). Así mismo al inicio del compás 22 un tritono ($fa\sharp - do\#$) y una 2^{da} menor ($do\# - re$). Finaliza el enunciado con dos acordes resultados del *planning* cromático.

El último enunciado (compás 23) es otra transformación por modificación del motivo z , esta vez con las alturas $sol\flat_2 - fa\flat_2 - sol\#_2$ en *pizzicato* Bartok, además, el diecillo del final presenta, nuevamente, una 5^{ta} justa ($la - mi$), un tritono ($mi - sib$) y una 2^{da} menor ($sib - si\flat$).

Entre los compases 31 a 36 notamos una transformación por variación del enunciado 1 (compases 14 y 15). Mantiene la rítmica, la direccionalidad melódica del arpeggio y el *accelerando*. En el compás 34 reaparece el motivo z entre las figuraciones de corchea en el registro grave ($sol\#_2 - sol\flat_2 - sol\flat_2$)¹³⁹ pero esta vez el descenso cromático continúa hasta $fa\flat_2$ en figuración de redonda con calderón. Resulta significativo el acorde de Sib menor con 7^{ma} menor y 4^{ta} de color (lab_3 y $mi\flat_3$ respectivamente) que sigue a continuación, pues genera un enlace de cierta funcionalidad armónica que cierra la pieza.

¹³⁸ En orden temporal, agrega el raspado con uña en la sexta cuerda (c. 19), pulsación de las seis cuerdas en el clavijero, percusión en la tapa (c. 21), pulsación equívoca (c. 22) y *pizzicato* a la Bartok (c. 23).

¹³⁹ En la partitura se escribe $sol\flat_2$, enarmónico de $fa\#_2$.

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza contiene tres secciones donde la última recapitula de manera variada la sección inicial, lo que nos promueve a pensar en una suerte de forma ternaria.

La sección I se subdivide en tres partes que configuran, desde el punto de vista del tratamiento de los temas, otra forma ternaria (A, B, A´). Es llamativo lo que sucede en la parte A de esta sección puesto que en un espacio temporal sumamente reducido se presenta, contrasta, varía y concluye el motivo generador *a*.

La sección II genera un contraste notable por el agregado de recursos de música extendida donde gana jerarquía el ruido. Los enunciados de esta sección son cerrados en sí mismos y sumamente abstractos, hay una libertad plena respecto a la sintaxis. No obstante, es digno de mencionar que la sección comienza y termina con elementos del motivo *z* lo que otorga cierta coherencia formal.

La sección III recapitula los motivos iniciales y el primer enunciado de la sección II a modo de síntesis de todo el movimiento. Cabe añadir, por último, que tanto las apariciones del motivo *z* como el empleo de una interválica característica (2^{da} menor, 4^{ta} justa y tritono) genera coherencia y continuidad a un movimiento que en apariencia es fragmentado.

Abismos

Sección I c. 1 a 13							
A c. 1 a 4				B c. 5 a 11			A´ c. 12-13
<i>a</i> c. 1	<i>z</i> c. 2	<i>a´</i> c. 3	<i>a₁</i> c. 4	<i>b</i> c. 5	<i>b´</i> c. 9	<i>z´</i> c. 11	<i>a´</i> c. 12
Atonalidad 2 ^{da} menor, 4 ^{ta} justa y tritono							
Presentación	Contraste	Variación	Disolución	Presentación	Variación	Contraste	Reiteración

Sección II c. 14 a 23			
<i>z₁</i> c. 14 a 18	<i>a₂</i> c. 19 a 20	<i>Ruido</i> c. 21 a 22	<i>z₂</i> c. 23
Atonalidad 2 ^{da} menor, 4 ^{ta} justa y tritono. <i>Planning</i> cromático		Recursos de música extendida Jerarquía del ruido. 2 ^{da} menor, 4 ^{ta} justa y tritono. <i>Planning</i>	5 ^{ta} justa, tritono, 2 ^{da} menor
Transformación por modificación de rasgos de motivos <i>a</i> y <i>z</i>			

Sección III c. 24 a 36			
B´ c. 24 a 29		A´´ c. 30	
<i>b</i> ´´ c. 24	[<i>z</i> ´]´ c. 28	<i>a</i> ´´ / <i>z</i> ₃ c. 30	[<i>z</i> ₁]´ c. 31 a 36
Atonalidad			
Recapitulación (síntesis)			

Gráfica 5.2. Síntesis del análisis armónico-formal de *Abismos*, segundo movimiento de *Cosmogonía*.

3.1.5.3.- *Final*

Parámetro armónico

El último movimiento de *Cosmogonía* basa su lenguaje en la centralidad de altura sin función armónica. En este sentido, notamos recursos que contribuyen a crear dicha ausencia de funcionalidad armónica, en especial el empleo de una escala que podríamos entender como Mi frigio con el sexto grado ascendido, además de los recursos ya mencionados al analizar *Manantiales* y *Angelus* (cadencias mitigadas, pedales armónicos, *planning* cromático y alturas de color).

Respecto a la colección de alturas que domina el movimiento, el compositor manifestó lo siguiente manera:

“El cuarto estudio [*Final*] fue construido a partir de dos escalas modales de las que se obtuvieron un tetracordio frigio y otro dórico. Lógicamente la escala elegida sufre transformaciones y sustituciones por otras no bien definidas”.¹⁴⁰

La escala mencionada en la cita tiene su centro gravitacional sobre Mi en gran parte de la obra, esto se evidencia claramente entre los compases 3 a 28 y 50 a 56:



Ejemplo de la colección escalar empleada en *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.

Esta colección de alturas produce un interesante recurso armónico que llamamos cadencia mitigada, porque el acorde tríadico formado a partir del quinto grado resulta en un

¹⁴⁰ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 53.

acorde disminuido (*si – re – fa*) que aún con el agregado de la 7^{ma} menor no adquiere la fuerza resolutive de una dominante respecto al primer grado puesto que la sensible es menor (*re♭* en vez de *re♯*). Ejemplo de ello son los compases 3 a 5 donde la sonoridad de Si disminuido con 7^{ma} menor y 9^{na} mayor (*la* y *do♯* respectivamente) resuelve en el compás 6 sobre el primer grado de la escala.¹⁴¹ Pese a ello, debemos mencionar que hay breves momentos donde dicho primer grado se ve claramente sensibilizado, la escala del compás 8, las escalas de los compases 51 a 54 y el final de la pieza serían ejemplos a citar puesto que es elevado un semitono el séptimo grado (*re♯*) previo a resolver en el primero (*mi*).

A partir del compás 34 a 39 se deja de lado esta colección escalar, en su lugar hay un *ostinato* armónico compuesto por un arpeggio sobre el acorde de Re menor con 6^{ta} mayor de color (*si♭*), lo que sugiere una colección de alturas de Re dórico. Asimismo, desde el compás 40 a 46 se hace uso del *planning* cromático puesto que la sonoridad de Sib mayor con 7^{ma} mayor es desplazada de manera idéntica por tonos y 3^{eras},¹⁴² finalizando en Sol mayor con 7^{ma} mayor, lo que sugiere a esta altura como nuevo centro gravitacional. Cabe agregar que toda esta secuencia (desde el compás 34 a 45) se encuentra unificada por un pedal sobre la altura *si♭*₃ (correspondiente a la segunda cuerda ejecutada al aire). A continuación sigue un acorde sumamente tenso constituido por Sol mayor con 7^{ma} mayor, 4^{ta} aumentada y 6^{ta} mayor (*fa♯*, *do♯* y *mi* respectivamente) tras el cual se retoma la colección escalar inicial sobre Mi.

También notamos el agregado de alturas que no necesariamente tienen una función conducente sino que proporcionan un color particular a las sonoridades. En general observamos que se agrega con tal fin la 4^{ta} justa sobre el primer grado de la escala¹⁴³ y la 9^{na} mayor sobre el quinto grado de la escala.¹⁴⁴ Otra altura de color empleada con asiduidad es la 7^{ma} mayor, bastaría con citar la secuencia de *planning* cromático de los compases 40 a 45 que basa su estructura en un acorde mayor con 7^{ma} mayor de color.

Por otra parte hay momentos donde la ausencia de funcionalidad armónica se agudiza aún más, en gran medida a causa de las mencionadas alturas de color. Los dos primeros

¹⁴¹ Esta cadencia mitigada se reitera entre los compases 15 a 16, c. 21 a 22 y c. 25 a 26. Una cadencia mitigada similar sucede entre los compases 14 a 15, donde el acorde de Mi disminuido (por el *si♭*) resuelve en La menor con 4^{ta} de color (*re*), nuevamente la sensible es menor (*sol♭* en vez de *sol♯*).

¹⁴² El movimiento de la voz grave es *si♭₂ – do₃* (c. 40 a 41), *la♭₂ – si♭₂* (c. 42 a 43) y *sol₂* (c. 44 a 46).

¹⁴³ Mi menor con 4^{ta} de color (*la*), ejemplo son los compases 6, 22, 26 a 28, 54 y 56.

¹⁴⁴ Si disminuido con 9^{na} de color (*do♯*), ejemplo serían los compases 3 a 5, 15, 18 a 21 y 25. Este acorde siempre tiene, además, la 7^{ma} menor (*la*).


compases de la pieza (reiterados al final como parte de la *coda* con leves variaciones) son buen ejemplo dado que no se puede establecer relación funcional entre las sonoridades enlazadas, además la gran cantidad de alturas de color (en especial el 6^{to} grado) producen una ambigüedad en la construcción misma del acorde.¹⁴⁵ No obstante, advertimos que la breve secuencia cobra direccionalidad hacia el último acorde a partir del movimiento melódico de la voz grave con las alturas $fa\#_2 - sol_2 - sib_2 - la_2$, poniendo precisamente a esta última como centro gravitacional.


Del compás 9 a 14 sucede algo similar al articularse las sonoridades de Fa aumentado con 7^{ma} mayor (*mi*) en tercera posición, Re menor con 9^{na} mayor (*mi*), Re[#] mayor con 7^{ma} mayor (*dox*)¹⁴⁶ y Mi disminuido. A nuestro entender, en el pasaje armónico citado prima, nuevamente, el movimiento de bordadura inferior de la voz grave ($mi_2 - re_3 - re\#_3 - mi_2$).¹⁴⁷

Parámetro formal: nivel constructivo

Identificamos dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 3) y *b* (compás 34). En general mantienen en común una uniformidad rítmica a partir del *continuum* de semicorcheas predominante de la pieza, pero se diferencian en el centro gravitacional sobre el cual se desarrollan ($Mi \neq Re$) y la textura (a tres voces \neq a dos voces). A su vez, hay un enunciado musical que a diferencia de los mencionados no genera secciones nuevas, por ello lo denominamos *z* (c. 1 a 2).

El motivo generador *a* se compone de dos células escindidas a partir del valor de blanca en la voz superior:

Célula 1, ritmo uniforme, tético y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente la voz superior ejecuta una altura tenida (si_4), mientras que la voz intermedia realiza un arpeggio sobre el acorde de Si disminuido.

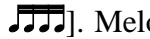
Célula 2, ritmo uniforme, tético y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente la voz superior desciende por grados conjuntos ($la_4 - sol_4$), mientras que la voz intermedia reitera alturas ($re_3 - do\#_4$).

¹⁴⁵ Podemos expresar dichas sonoridades como: c. 1 Fa[#] sin 3^{era}; Sol mayor con 4^{ta} aumentada y 6^{ta} mayor (*do#* y *mi*); Sib mayor con 9^{na} mayor (*do#*); c. 2 La menor con 6^{ta} menor y 9^{na} mayor (*fa#* y *si*).

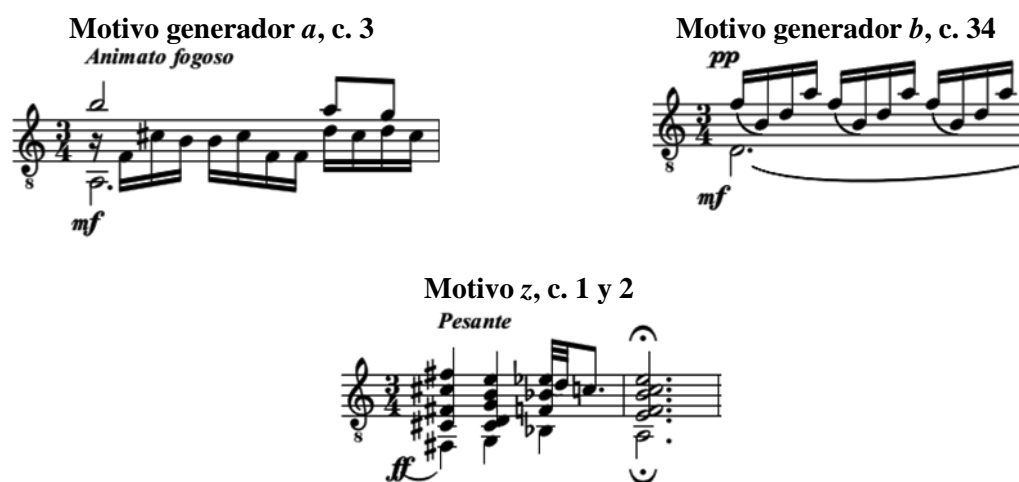
¹⁴⁶ En los compases 11 y 12 se anota $re\#, sol, sib, re\#$, que enarmónicamente es $re\#, fa\#, la\#$ y *dox*, es decir Re[#] mayor con 7^{ma} mayor. Entendemos que esta escritura responde a los fines de facilitar la lectura instrumental.

¹⁴⁷ En el pasaje de los compases 29 a 31 ocurre algo similar al enlazarse las sonoridades de Fa mayor con 7^{ma} mayor y 6^{ta} mayor (*mi* y *re*), Re mayor con 6^{ta} menor (*sib*) y Mi disminuido con 7^{ma} mayor (*re*), nuevamente cobra relevancia el movimiento melódico de la voz grave que esta vez es cromático ($fa_2 - fa\#_2 - sol_2$).

Cabe aclarar que la célula 2 se convierte, a su vez, en anacrusa de la célula 1 del siguiente compás (reiteración célula 1).

El motivo generador *b* se constituye de una única célula de ritmo uniforme, tético y suspensivo [$\frac{3}{4}$ ]. Melódicamente realiza un arpeggio sobre el acorde de Re menor con 6^{ta} mayor (*si \flat*). Así mismo la línea melódica principal se encuentra en la voz grave en valores de blanca con puntillo ligadas.

El motivo *z* refiere al enlace de cuatro sonoridades en valores de negra en *tempo* pesante.





Motivo generador a, c. 3
Animato foso
mf

Motivo generador b, c. 34
pp
mf

Motivo z, c. 1 y 2
Pesante
ff

Figura 5.3. Motivos generadores de *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.

En cuanto a las transformaciones, el motivo generador *a* es transformado por variación del compás 18 a 28. Los cambios atañen principalmente a la métrica (muda a $\frac{2}{4}$ del compás 20 a 25) y a una mayor atención a la célula 2 que por momentos resulta expandida en los compases 21, 23 y 25 ( en vez de .

Cabe decir que esta variación es reiterada posteriormente con el agregado de cinco compases donde se insiste en tres octavas diferentes la colección escalar predominante de la pieza finalizando, precisamente, en el primer grado de la escala.

A su vez, el motivo generador *a* es transformado por modificación en dos oportunidades, entre los compases 9 a 17 y 29 a 33. Si bien, se mantiene en común la construcción interna del motivo (a tres voces y mismo diseño rítmico), los cambios se centran en el aspecto armónico donde, como mencionamos, hay una profunda ausencia de funcionalidad armónica, importante cantidad de alturas de color agregadas y movimientos cromáticos en la voz grave que contribuyen a forjar una ambigüedad sonora. Además, es interesante mencionar que la tesitura de la melodía muda de registro (agudo en la primera modificación y medio en la segunda).

Variación del motivo generador *a*, c. 19 a 21

Modificación 1 del motivo generador *a*, c. 10 y 11

Modificación 1 del motivo generador *a*, c. 29 y 30

Figura 5.3.1. Ejemplo de transformaciones del motivo generador *a* de *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.

El motivo generador *b*, por su parte, es transformado por variación del compás 40 a 45, refiere esencialmente al empleo del *planning* cromático ya explicado.

Entre los compases 46 a 49 hay una transformación por modificación donde se sustituye el arpeggio por un rasguído sincopado sobre el acorde de Sol mayor con 7^{ma} mayor, 4^{ta} aumentada y 6^{ta} mayor (*fa*#, *do*# y *mi* respectivamente).

Variación del motivo generador *b*, c. 40 y 41

Modificación del motivo generador *b*, c. 47

Figura 5.3.2. Ejemplo de transformación del motivo generador *b* de *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.

Por último, el motivo *z* es variado al final de la pieza, la diferencia radica en que la voz grave es ornamentada (figuración en corcheas) y la última sonoridad es el primer grado de la colección escalar del movimiento (Mi menor con 4^{ta} justa y 9^{na} mayor de color).

Variación del motivo z, c. 55 y 56



Figura 5.3.3. Ejemplo de transformación del motivo z de *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza se divide en tres secciones donde la tercera es una recapitulación variada de la primera.

La sección I se subdivide en tres partes menores cuya sintaxis podemos expresar como presentación, contraste y reiteración del motivo generador *a*.

La sección central también se subdivide en tres partes donde se modifica el motivo generador *a* por segunda vez y se incorpora el motivo generador *b* junto a una variación de este. A continuación sigue la modificación del motivo generador *b* (compases 46 a 49), que sirve de nexo para recapitular la sección inicial.¹⁴⁸

La tercera sección recapitula el motivo generador *a*, al cual se le agregan cinco compases con los que concluye la obra. Debemos mencionar también, que los dos compases iniciales y finales presentan y varían el motivo *z* respectivamente, entendemos que cumplen la función de introducción (pues marcan el contexto armónico del movimiento) y *coda* (cierra el movimiento con las sonoridades iniciales).

Final

	Sección I			Sección II		
	A			B		
	c. 1 a 28			¶ c. 29 a 45 ¶		
<i>z</i>	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> '	<i>a</i> ₂	<i>b</i>	<i>b</i> '
c. 1	c. 3	c. 9	c. 18	c. 29	c. 34	c. 40
La	Mi			(<i>fa</i> ₂ , <i>fa</i> ' ₂ , <i>sol</i> ₂)	Re	Sol
	Centralidad de altura sin funcionalidad armónica				Pedales armónicos, <i>planning</i> cromático	
	Colección escalar de Mi frigio con 6 ^{to} aumentado, cadencias mitigadas, alturas de color, enlaces armónicos sin relación funcional					
Introducción	Presentación	Contraste	Reiteración	Modificación	Presentación	Variación

¹⁴⁸ El compositor sostiene que estos compases “conforman el puente para abordar el tema principal”. PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 53. El término “puente” se encuentra íntimamente relacionado con la forma *sonata*, por lo que consideramos inoportuno emplearlo en este análisis, en su lugar proponemos el de nexo.

	Sección III A´ c. 18 a 28 + <i>coda</i> c. 50 a 56	
b_1 c. 46 a 49	$[a']'$ c. 18 a 54	z' c. 55
Sol	Mi	
Nexo	Recapitulación	<i>Coda</i>

Gráfica 5.3 Síntesis del análisis armónico-formal de *Final*, tercer movimiento de *Cosmogonía*.


3.1.6.- *Manantiales (segunda versión) [Córdoba, 2007]*

Parámetro armónico

Esta segunda versión de *Manantiales* utiliza, a diferencia de la primera, un lenguaje tonal funcional sobre la colección escalar de La mayor con modulación directa a su homónimo menor entre los compases 9 a 16 y 31 a 38.

En líneas generales las progresiones armónicas son estándares,¹⁴⁹ no obstante, son enriquecidas con el agregado de alturas de color, en especial la 9^{na} y la 6^{ta} mayor.¹⁵⁰ También notamos que en reiteradas ocasiones el acorde de dominante (Mi mayor) tiene el 5^{to} grado aumentado (*si#*) como sucede en los compases 7, 14 a 16, 36 a 38 y 44.

Parámetro formal: nivel constructivo

La pieza contiene un solo motivo generador, se constituye de una única célula determinada a partir del primer tiempo de cada compás, de ritmo uniforme, tético y suspensivo [¹⁰/₁₆ ]. Melódicamente realiza un diseño de arpeggio quebrado sobre el acorde de La mayor con 9^{na} mayor.¹⁵¹

A su vez, dentro del arpeggio hay un *ostinato* caracterizado por la reiteración de las alturas *do#₄ – si₃ – do#₄*.

¹⁴⁹ Del compás 1 a 16 tenemos la siguiente progresión armónica: La mayor I (c. 1); IV⁶ (c. 2); V (c. 3); I (c. 4); ii⁷ (c. 5); V⁷ (c. 6); V⁵⁺ (c. 7); I (c. 8); La menor i (c. 9); VI⁶₅ (c. 10); iv⁶₅ (c. 11 a 13); V⁵⁺ (c. 14 y 15); V⁷₅₊ (c. 16). Del compás 17 a 38 se reitera la misma progresión, y del compás 39 a 46 tenemos: La mayor I (c. 39); I^[4] (c. 40); ii⁷ (c. 41); ii^{ø7} (c. 42); V⁷ (c. 43); V⁷₅₊ (c. 44); I (c. 45 y 46).

¹⁵⁰ Acordes con alturas de color agregadas abundan en la pieza, a modo de ejemplo citamos algunos pasajes: c. 1 La mayor con 9^{na} mayor (*si*); c. 3 Mi mayor con 6^{ta} mayor (*do#*); c. 11 Re menor con 6^{ta} mayor (*si*).

¹⁵¹ Es el mismo motivo generador de la primera versión de *Manantiales*.

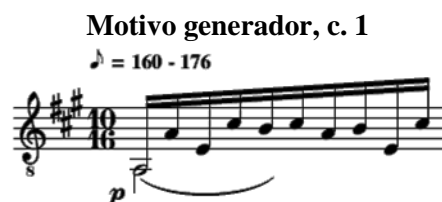


Figura 6. Motivo generador de *Manantiales* (segunda versión).

Respecto a las transformaciones del motivo todas lo hacen por variación a la largo de la pieza. La primera de ellas sucede entre los compases 9 a 16 (esta se repite textual entre los compases 31 a 38) los cambios atañen al orden armónico por la modulación directa al modo menor. La segunda variación la encontramos entre los compases 17 a 30, consiste en la repetición de los primeros compases más el agregado de una voz superior en valores largos. La última transformación por variación se encuentra en la *coda* (39 a 46) donde se retoma una vez más los compases iniciales con leves cambios en la progresión armónica al introducir, por ejemplo, el acorde de supertónica con 7^{ma} menor y la dominante con el 5^{to} grado aumentado.

Variación 1 del motivo generador, c. 9 a 10



Variación 2 del motivo generador, c. 17 y 18



Variación 3 del motivo generador, c. 39 a 41



Figura 6.1. Ejemplos de transformaciones del motivo generador de *Manantiales* (segunda versión).

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza contiene dos secciones siendo la segunda una repetición variada de la primera más el agregado de una *coda*.

La sección I (y también la sección II) se subdivide en dos partes. En la primera de ellas encontramos el único componente autónomo de la pieza (*a*) cuya función es presentar el material temático, la segunda parte (*a'*) provee cierto contraste por el cambio de modo.

Manantiales (segunda versión)

Sección I A c. 1 a 16		Sección II A' c. 17 a 38			
<i>a</i> c. 1	<i>a'</i> c. 9	<i>a''</i> c. 17	<i>a'</i> c. 31	<i>a'''</i> c. 39 a 46	
La mayor	La menor	La mayor	La menor	La mayor	
Progresiones armónicas estándares, empleo de alturas de color (6 ^{tas} y 9 ^{nas}), dominante con 5 ^{to} grado aumentado					
Presentación	Contraste	Repetición variada	Contraste	<i>Coda</i>	

Gráfica 6. Síntesis del análisis armónico-formal de *Manantiales (segunda versión)*.

3.1.7.- *Latitud celeste (zamba)* [Córdoba, 2012]

Parámetro armónico

La pieza está escrita en un lenguaje tonal-funcional sobre la colección escalar de Mi menor, sin modulaciones a otras tonalidades.

Podemos decir que las progresiones armónicas son estándares¹⁵² con una abundante cantidad de alturas de color agregadas a las sonoridades, en especial la 9^{na} mayor en los acordes de tónica, subdominante y supertónica.¹⁵³

En reiteradas ocasiones, además, el acorde de dominante tiene la sensible descendida (Si menor) lo que mitiga su función conducente respecto a la tónica. Esto se evidencia especialmente en las cadencias ocurridas en la primera frase de cada sección.

Parámetro formal: nivel constructivo

Identificamos dos motivos generadores que denominamos *a* (compases 12 y 13) y *b* (compases 16 y 17). Si bien convergen en un mismo ritmo se diferencian fundamentalmente en la dirección melódica (descendente ≠ ascendente).

¹⁵² Del compás 1 a 23 tenemos: Mi menor i (c. 1 a 3); ii^ø (c. 4); iv⁷ – V⁷ (c. 5); i (c. 6); ii^{ø6} (c. 7); v (c. 8); iv⁷ – V⁷ (c. 9); i (c. 10 a 12); ii^{ø6}₄ (c. 13); iv⁷ – v (c. 14); i (c. 15); iv⁷ – v⁶₅ (c. 16); i⁶ (c. 17); VI⁷ – ii^ø (c. 18); V⁷ (c. 19); i (c. 20); ii^{ø6}₄ (c. 21); iv⁷ – V⁷ (C. 22); i (c. 23). Del compás 24 a 35 se reitera la misma progresión, y del compás 36 a 47 tenemos: ii^{ø6}₅ (c. 36); v^[9] (c. 37); ii⁷/VI (c. 38); V⁷/VI (c. 39); VI (c. 40); v (c. 41); iv⁷ – V⁷/III (c. 42); i⁶ (c. 43); VI⁷ (c. 44); v (c. 45); iv⁷ – V⁷ (c. 46); i (c. 47).

¹⁵³ Casi todos los acordes de tónica contienen agregada la 9^{na} mayor (*fa#*). En los compases 14, 22, 26 y 34 el acorde de subdominante (La menor) tiene, además de la 9^{na} mayor (*si*), la 7^{ma} menor (*sol*), y en los compases 13, 21 y 33 podemos apreciar el acorde de supertónica (Fa# disminuido) con la 9^{na} mayor (*sol*) en segunda inversión.

El motivo generador *a* se constituye de tres células escindidas a partir de la acentuación métrica de $\frac{6}{8}$ sobre la altura $fa\#_4$:

Célula 1, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$\frac{6}{8}$ ♩. ♩ ♩]. Melódicamente desciende por saltos de 2^{da} mayor y 4^{ta} justa ($fa\#_4 - mi_4 - si_3$);

Célula 2, es una repetición textual de la primera célula;

Célula 3, ritmo tético y resolutivo [$\frac{6}{8}$ ♩]. Melódicamente consta de una altura ($fa\#_4$).

El motivo generador *b* también contiene tres células:

Célula 1, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$\frac{6}{8}$ ♩. ♩ ♩]. Melódicamente realiza una bordadura inferior ($do_4 - si_3 - do_4$);

Célula 2, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$\frac{6}{8}$ ♩. ♩ ♩]. Melódicamente desciende por grado conjunto ($fa\#_4 - mi_4 - re_4$);

Célula 3, ritmo tético y resolutivo [$\frac{6}{8}$ ♩]. Melódicamente consta de una altura (mi_4).



1 (reiteración de altura en vez de bordadura inferior). A su vez el empleo de la dominante menor (Si menor) y la breve candencia sobre la submediante contribuye a generar cierta ambigüedad respecto al centro tonal que es resuelta por los dos compases finales donde hay una fuerte cadencia sobre la tónica (Mi menor).

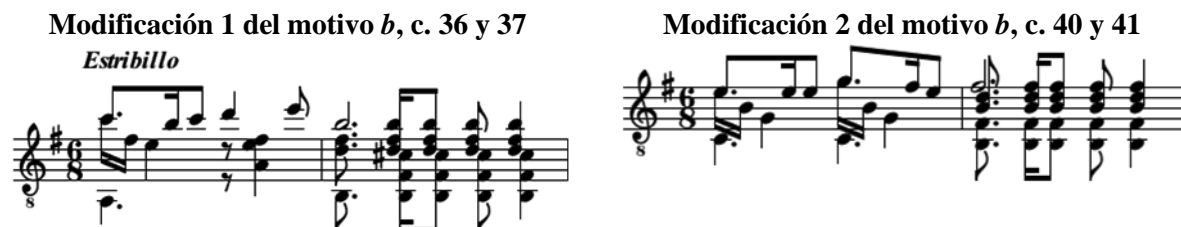


Figura 7.2. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *b* de *Latitud celeste* (zamba)

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza se divide en cuatro secciones más un *da capo* que reitera todo el esquema.

La sección I se subdivide en dos frases de seis y cinco compases respectivamente donde se anticipa el motivo generador *a*.

Las secciones II y III presentan y varían los motivos generadores respectivamente. Ambas secciones se subdividen en tres frases de cuatro compases cada una, cuya sintaxis podemos expresar como antecedente, consecuente suspensivo y antecedente conclusivo.

La última sección se centra en transformaciones por modificación del motivo generador *b*. La sintaxis es distinta dado que al antecedente le siguen dos consecuentes (uno suspensivo y otro conclusivo) lo que genera cierto contraste respecto a las anteriores secciones.

Latitud celeste (zamba)

Sección I		Sección II			Sección III			Sección IV		
A ₁		A			A'			B		
c. 1 a 11		c. 12 a 23			c. 24 a 35			c. 36 a 47		
<i>a</i> ₁	[<i>a</i> ₁]'	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i> '	<i>b</i> '	<i>a</i> ''	<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₂	[<i>b</i> ₂]'
c. 1	c. 7	12	c. 16	c. 20	c. 24	c. 28	c. 32	c. 36	c. 40	c. 44
Mi menor										
Progresiones armónicas estándares, alturas de color (9 ^{nas} mayores), candencias con dominante menor										
Introducción		Presentación			Variación			Contraste / Conclusión		

Gráfica 7. Síntesis del análisis armónico-formal de *Latitud celeste* (zamba).

3.1.8.- *Nuevo futuro (zamba)* [Córdoba, 2013]

Parámetro armónico

Esta pieza, al igual que la anterior, emplea un lenguaje tonal-funcional sobre la colección escalar de Mi menor sin modulaciones a otras tonalidades.



Nuevamente las progresiones armónicas tienden a ser estándares con un amplio empleo de la 9^{na} mayor en el acorde de tónica y la 7^{ma} en los acordes de subdominante y submediante.¹⁵⁴

A su vez, resulta interesante señalar las reiteradas cadencias que sobre la relativa mayor se producen sin llegar a afianzarla como centro tonal.¹⁵⁵

Parámetro formal: nivel constructivo



Identificamos dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 1 a 2) y *b* (compás 5 y 6), resultan contrastantes en su acompañamiento (rasguído en $\frac{6}{8} \neq$ *plaqué* en $\frac{3}{4}$), la dirección melódica (ascendente \neq descendente) y la armonía (Mi menor \neq Sol mayor).


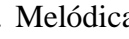
El motivo generador *a* se constituye de dos células escindidas a partir del valor de blanca en la línea melódica superior:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y resolutivo [$\frac{6}{8}$  | ]. Melódicamente ascienden por grado conjunto y salto de 5^{ta} justa (*si*₃ – *do*₄ – *si*₃ – *do*₄ – *sol*₄);

Célula 2, es una repetición textual de la primera en cuanto a la línea melódica, varía en el acompañamiento armónico pues está en la subdominante en vez de de la tónica.

El motivo generador *b* contiene dos células divididas a partir del valor de negra:

Célula 1, ritmo no uniforme, anacrúsico y suspensivo [$\frac{6}{8}$  | ]. Melódicamente desciende por grados conjuntos y salto ascendente de 3^{era} menor (*re*₅ – *do*₅ – *si*₄ – *la*₄ – *do*₅);

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y conclusivo [$\frac{6}{8}$  | ]. Melódicamente reitera altura y desciende por grado conjunto (*la*₄ – *la*₄ – *sol*₄).

¹⁵⁴ Del compás 1 a 12 (y 13 a 24) tenemos la siguiente progresión armónica: Mi menor $i^{[9]}$ (c. 1); iv^7 (c. 2); V (c. 3); i^6_5 (c. 4); $ii/III - vii^{\circ}/III$ (c. 5); III (c. 6); $VI^7 - V^7$ (c. 7); $i^{[9]}$ (c. 8); $ii/III - vii^{\circ}/III$ (c. 9); III (c. 10); $VI^7 - V^7$ (c. 11); $i^{[9]}$ (c. 12). Del compás 25 a 36: $ii^{\circ 6}_5$ (c. 25); $v^{[9]}$ (c. 26); $ii^{\circ 6}_5$ (c. 27); v (c. 28); $iv - vii^{\circ 6}_5/III$ (c. 29); III^7 (c. 30); $VI^7 - V^7$ (c. 31); $i^{[9]}$ (c. 32); $ii/III - vii^{\circ}/III$ (c. 33); III (c. 34); $VI^7 - V^7$ (C. 35); $i^{[9]}$ (C. 36).

¹⁵⁵ Ejemplo de lo mencionado es la frase de los compases 5 a 8 donde, si bien comienza con una cadencia sobre Sol mayor, finaliza claramente sobre Mi menor. De manera similar sucede con la supertónica disminuida con 7^{ma} menor (Fa# disminuido) previa a Si menor entre los compases 25 a 28, que bien puede ser interpretada como una cadencia mitigada sobre este.

Motivo generador *a*, c. 1 y 2

♩ = 60 [rasg. - -] [rasg. - -]

Motivo generador *b*, c. 5 y 6

Figura 8. Motivos generadores de *Nuevo futuro* (zamba).

En cuanto a las transformaciones, el motivo generador *a* es transformado por variación entre los compases 13 a 16. Notamos que la línea melódica muda al registro grave y se interpolan acordes *plaqué* en la voz superior (donde antes era rasgueado).

A su vez, hay una transformación por modificación de este motivo entre los compases 25 a 28. Observamos que, si bien la célula 1 mantiene la direccionalidad y el salto ascendente, cambia a bordadura superior y muda a registro agudo. Además la célula 2 deja de ser una reiteración textual de la primera y la armonía realiza una cadencia mitigada sobre Si menor.

Variación del motivo generador *a*, c. 13 y 14

Modificación del motivo generador *a*, c. 25 y 26

Figura 8.1. Ejemplos de transformaciones del motivo generador *a* de *Nuevo futuro* (zamba).

El motivo generador *b*, por su parte, es transformado por variación entre los compases 17 a 20 en los cuales, sobre la misma estructura armónica, la línea melódica cambia al registro medio y se efectúan arpeggios en figuración de semicorcheas dejando de lado la alternancia $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ anterior. Una última transformación por variación se da entre los compases 37 a 39 donde el *tempo* se torna lento y la melodía muda al registro medio, todo bajo una fuerte cadencia sobre Mi menor.

Variación 1 del motivo generador *b*, c. 17 y 18



Variación 2 del motivo generador *b*, c. 37 a 39

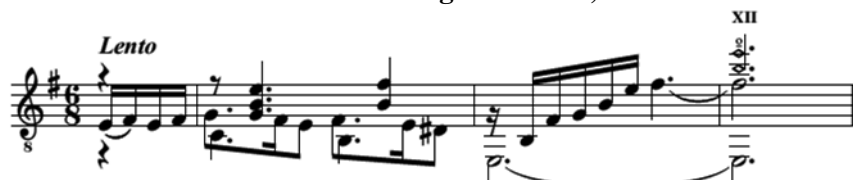


Figura 8.2. Ejemplo de transformaciones del motivo generador *b* de *Nuevo futuro* (*zamba*).

Parámetro formal: nivel estructural

La pieza contiene tres secciones más una breve frase en *tempo* lento al final.

La sección I presenta los motivos generadores (*a* y *b*), se divide internamente en tres frases de cuatro compases cada una, cuya sintaxis puede expresarse como antecedente (*a*), consecuente conclusivo (*b*) y reiteración del consecuente (*b*).

La sección central es una variación de la sección inicial manteniendo la misma estructura sintáctica.

La sección III, por último, inicia con una modificación del motivo generador *a* y reitera los dos consecuentes de las secciones anteriores lo que promueve cierto contraste respecto a estas.

Adyacente a la última sección hay una breve frase basada en el motivo generador *b* cuya función es concluir la obra.

***Nuevo futuro* (*zamba*)**

Sección I			Sección II			Sección III			
A			A'			B			
c. 1 a 12			c. 13 a 24			c. 25 a 36			
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>b'</i>	<i>a₁</i>	<i>b'</i>	<i>b</i>	<i>b''</i>
c. 1	c. 5	c. 9	c. 13	c. 17	c. 21	c. 25	c. 29	c. 33	c. 37 a 39
Mi menor									
Progresiones armónicas estándares, tónica con 9 ^{na} mayor de color, subdominante y submediante con 7 ^{mas} , breves candencias sobre la relativa mayor									
Presentación			Variación			Contraste			Coda

Gráfica 8. Síntesis del análisis armónico-formal de *Nuevo futuro* (*zamba*).

3.1.9.- *Cuadros místicos* [Córdoba, 2013]

3.1.9.1.- *Soledad sonora*

Parámetro armónico

El primer movimiento de *Cuadros místicos* utiliza un lenguaje de centralidad de altura sin función armónica. Entre los procedimientos armónicos que contribuyen a diluir dicha funcionalidad resulta relevante el tratamiento que tienen los acordes de dominante pues ven mitigada su función por medio de la alteración o supresión de la sensible. Esto se evidencia en el enlace de los compases 36 a 37 donde, si bien hay una marcada relación armónica funcional sugerida por la 7^{ma} menor en el acorde del compás 38 ($mi\flat_4$) y por el movimiento del bajo ($fa_2 - si\flat_2$), la sensible de la dominante se encuentra descendida ($la\flat_3$ en vez de $la\sharp_3$). De manera similar observamos entre el compás 17 a 19 donde el acorde de Mi con 7^{ma} menor carece, precisamente, de la sensible ($sol\sharp$). Enlace afín a los citados es el de los compases 10 a 11, pues el acorde de Mi mayor con 7^{ma} menor resuelve en La menor pero, dicha sonoridad de Mi mayor tiene agregada una 3^{era} menor ($sol\flat_3$) lo que oscurece su función dominante.¹⁵⁶

Otro procedimiento que produce una mitigación de la función armónica es el agregado de alturas sin función conducente o lo que denominamos alturas de color, en especial la 4^{ta} justa, la 6^{ta} menor y la 9^{na} menor.¹⁵⁷

Debemos referir también a la repetición constante de una misma altura a modo de pedal que, dado el estatismo armónico que proporcionan, también contribuyen a diluir la funcionalidad. En este sentido, las alturas mi_4 y si_3 (correspondientes a las cuerdas primera y segunda ejecutadas al aire respectivamente) se hayan presentes en todos los arpeggios.¹⁵⁸

En cuanto a los centros gravitacionales predominantes notamos que del compás 1 a 19 hay una constante ambigüedad entre Re (dórico) y La (eolio) puesto que ambos son aludidos como tales de diversas maneras. El primero está sugerido por el movimiento del bajo en valores largos que remarca las alturas la_3 (compás 1 a 4), fa_3 (compás 5 a 6) y re_3 (compás 7 a 8) reafirmandose esta última en el compás 13 como la más grave y de mayor duración de toda

¹⁵⁶ Esta sonoridad (Mi mayor con 7^{ma} menor y 3^{era} menor agregada) puede interpretarse, a su vez, como un ejemplo de mixtura modal puesto que se superponen los acordes de Mi mayor y Mi menor.

¹⁵⁷ Estas sonoridades se encuentran presente a lo largo de toda la pieza, a modo de somera ilustración ejemplificamos los siguientes: c. 1 La menor con 4^{ta}, 6^{ta} y 9^{na} de color (re , fa y si respectivamente); c. 20 Mi menor con 4^{ta} y 6^{ta} de color (la y do respectivamente); c. 29 Re menor con 7^{ma} menor, 4^{ta} y 6^{ta} de color (sol y si respectivamente); c. 39 Do mayor con 4^{ta} y 9^{na} de color (fa y re respectivamente).

¹⁵⁸ Este pedal doble de 4^{ta} justa se ve interrumpido solo entre los compases 35 a 46 al suprimirse la altura si_3 .

la sección (re_2). El segundo centro gravitacional (La) está sugerido entre los compases 7 a 12 por medio de la progresión armónica Re menor (compás 7 a 8), Mi mayor con 7^{ma} menor (compás 9 a 10)¹⁵⁹ y La menor (compás 11 a 12).¹⁶⁰ Además del compás 17 a 19 se reitera un acorde de Mi (sin 3^{era}) con 7^{ma} menor que fugazmente resuelve en La menor en el tercer tiempo de cada compás. En otras palabras interpretamos que ambas alturas (Re y La) disputan la centralidad gravitacional en estos primeros diecinueve compases e incluso de toda la obra.

El siguiente centro gravitacional es Mi entre los compases 20 a 28, está determinado por la insistente repetición de esta altura en registro grave (mi_3), medio (mi_4) e incluso en sobre agudo a través del armónico (mi_5).¹⁶¹

Entre los compases 35 a 46 tenemos a Sib como centro gravitacional sugerido por el movimiento melódico de la voz grave al ejecutar una gran bordadura doble con las alturas si_b_2 (compás 37 a 38), do_3 (compás 39 a 40), si_b_2 (compás 41 a 42), lab_2 (compás 43 a 44) y si_b_2 (compás 45 a 46). Cabe señalar que toda la sección está construida a través del empleo del *planning* cromático pues las sonoridades resultan del desplazamiento armónico de la posición inicial del compás 37.¹⁶²

La sección comprendida entre los compases 47 a 55 no permite sugerir algún centro gravitacional dada la alternancia constante, por medio del *planning* cromático, de los acordes de Lab mayor y Fa mayor.¹⁶³

Así mismo, del compás 56 a 68 el centro gravitacional es Mi, cuya colección escalar podemos entender como frigia por el empleo de $fa\sharp$. Está determinado en gran medida por la utilización del tritono $fa\sharp - si\sharp$ cuya tensión es resuelta sobre Mi.¹⁶⁴ La línea melódica superior agregada a partir del compás 58 contribuye también a establecer a Mi como centro gravitacional pues remarca el quinto y primer grado de la colección escalar (si y mi respectivamente), uno por bordadura superior ($si_4 - do_5 - si_4$) y el otro por poseer el valor más largo de toda la sección (redonda ligada a blanca con puntillo).

¹⁵⁹ Es relevante recordar la mitigación de la funcionalidad armónica de esta dominante producto del agregado de $sol\sharp_3$ en el acorde de Mi mayor del compás 9 y 10.

¹⁶⁰ La progresión armónica citada es reiterada de manera idéntica entre los compases 29 a 34 y 77 a 85.

¹⁶¹ Esta sección se reitera entre los compases 69 a 76.



¹⁶² Las alturas $mi\sharp_4$ y re_3 (cuerdas primera y cuarta al aire respectivamente) son pedales armónicos.


¹⁶³ Debemos decir que la relación de acordes cuyas fundamentales se hayan a distancia de 3^{eras} contribuye notablemente a diluir la funcionalidad armónica.


¹⁶⁴ Esto se evidencia en los tiempos seis y siete de los compases 63 y 64, como así también en el enlace del compás 68 a 69.

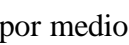

Parámetro formal: nivel constructivo

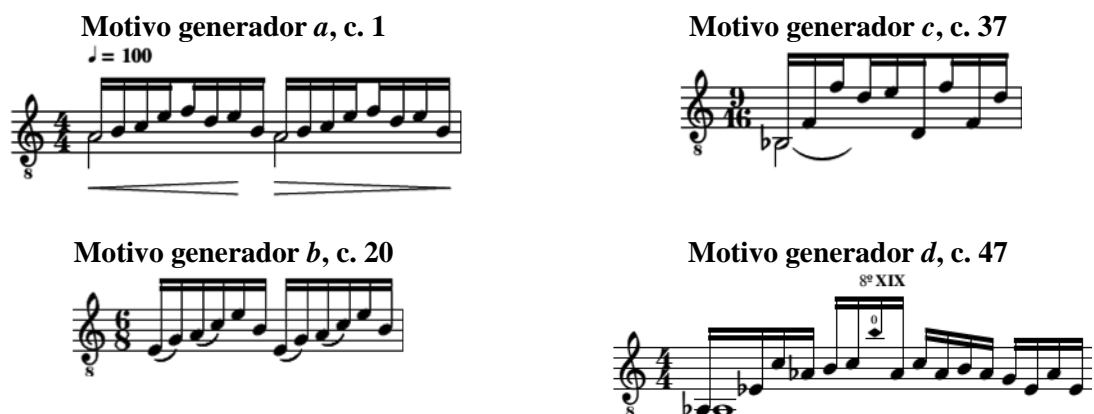
Identificamos cuatro motivos generadores a lo largo de la pieza que denominamos *a* (compás 1), *b* (compás 20), *c* (compás 37) y *d* (compás 47). En líneas generales mantienen en común la tesitura (registro medio), el mencionado pedal de 4^{ta} justa (*si*₃ – *mi*₄) y una uniformidad rítmica (*continuum* de semicorcheas), se diferencian esencialmente en el centro gravitacional (*La*, *Mi*, *Si*_b y ¿*Lab*? respectivamente). Debemos mencionar, además, que los motivos generadores *a* y *b* tienden al empleo de intervalos de 2^{da}, 3^{era} y 4^{ta}, mientras que los motivo generador *c* y *d* recurren más a los de 5^{ta}, 6^{ta}, 7^{ma} y 8^{va}.

El motivo generador *a* consta de una sola célula de ritmo tético y suspensivo [⁴/₄  ]. Melódicamente asciende por grados conjuntos y salto de 3^{era} mayor (*la*₃ – *si*₃ – *do*₄ – *mi*₄) y desciende por saltos quebrados (*fa*₄ – *re*₄ – *mi*₄ – *si*₃).

El motivo generador *b* se constituye de una única célula de ritmo tético y suspensivo [⁶/₈ ]. Melódicamente tiene una tendencia ascendente con compensación de 4^{ta} justa descendente al final (*mi*₃ – *sol*₃ – *la*₃ – *do*₄ – *mi*₄ – *si*₃).

El motivo generador *c* se conforma de una célula de ritmo tético y suspensivo [⁹/₁₆ ]. Melódicamente realiza un arpeggio quebrado con tendencia ascendente y cambios de octava (*si*_{b2} – *fa*₃ – *fa*₄ – *re*₄ – *mi*₄ – *re*₃ – *fa*₄ – *fa*₃ – *re*₄).

El motivo generador *d*, por último, también se compone de una única célula de ritmo tético y suspensivo [⁴/₄  ]. Melódicamente asciende y desciende por medio de un arpeggio quebrado sobre el acorde de *Lab* mayor.



Motivo generador *a*, c. 1
♩ = 100

Motivo generador *b*, c. 20

Motivo generador *c*, c. 37

Motivo generador *d*, c. 47
♩ = 190

Figura 9.1. Motivos generadores de *Soledad sonora*, primer movimiento de *Cuadros místicos*.

Observamos que solo los motivos generadores *a* y *d* son transformados en la obra. El motivo generador *a* es transformado por variación entre los compases 13 a 19 donde se

incorpora un bicorde de 4^{ta} justa en el registro grave al inicio de cada compás¹⁶⁵ junto a cambios de métrica en los compases 15 y 17 (a $\frac{6}{4}$ y $\frac{3}{4}$ respectivamente).

El motivo generador *d*, por su parte, es transformado por variación entre los compases 58 a 68 a partir del agregado de una línea melódica superior.

Variación del motivo generador *a*, c. 13 a 15

Variación del motivo generador *d*, c. 58

Figura 9.1.1. Ejemplo de transformaciones de los motivos generadores *a* y *d* de *Soledad sonora*, primer movimiento de *Cuadros místicos*.

Parámetro formal: nivel estructural

El movimiento contiene tres secciones siendo la última una repetición casi textual de la primera. Hay dos elementos que nos permiten proponer esta segmentación ternaria, el primero es el enlace de los compases 36 a 37 donde, como mencionamos, hay una fuerte sensación de reposo en Sib (por la cadencia mitigada Fa menor con 7^{ma} menor - Sib mayor), junto al notable contraste fruto de la presentación del motivo generador *c*. El segundo elemento es la repetición de los motivos *b* y *a* al final de la pieza (a partir del compás 69), lo que produce, retrospectivamente, que dichas partes sean percibidas como una sola sección. Por otro lado, como también indicamos, hay una marcada preferencia en el empleo de intervalos reducidos para los motivos *a* y *b* e intervalos amplios para *c* y *d*, lo que refuerza nuestra idea de una segmentación ternaria.

La sección I se divide en cuatro partes menores cuya estructura sintáctica puede expresarse, teóricamente, como presentación (*a*), transición (*a'*), contraste (*b*) y recapitulación (*a''*), pero dadas las amplias repeticiones de los arpeggios existe una lentitud considerable en el cambio de una parte a otra, lo que, perceptivamente, atenúa dicha interpretación sintáctica.

La Sección II se divide en tres partes donde se presentan de manera autónoma los motivos generadores *c* y *d* junto a una transformación por variación de este último.

¹⁶⁵ El movimiento paralelo de dicho bicorde es $re_2 - la_2$ (c. 13), $fa_2 - do_3$ (c. 15 y 16) y $mi_2 - si_2$ (c. 17 a 19).

La última sección, reitera los compases 20 a 34 (motivos generadores *b* y *a*) con ligeras diferencias que atañen a la cantidad de repeticiones de los arpeggios.

Soledad sonora

Sección I			
A			
c. 1 a 34			
<i>a</i> c. 1	<i>a'</i> c. 13	<i>b</i> c. 20	<i>a</i> c. 29
Re dórico / La eolio		Mi	La
Centralidad de altura sin funcionalidad armónica			
Mitigación de las sensibles, alturas de color (4 ^{ta} , 6 ^{ta} y 9 ^{na}), pedales armónicos			
Presentación	Transición	Contraste	Repetición

Sección II			Sección III	
B			A'	
c. 35 a 68			c. 69 a 85	
<i>c</i> c. 35	<i>d</i> c. 47	<i>d'</i> c. 58	<i>b</i> c. 69	<i>a</i> c. 77
Sib	¿Lab / Fa?	Mi frigio	Mi	Re / La
Centralidad de altura sin funcionalidad armónica				
Cadencia mitigada, <i>planning</i> cromático, enlaces de acordes con fundamentales a distancia de 3 ^{era}			Mitigación de las sensibles, alturas de color, pedales armónicos	
Presentación	Contraste	Variación	Repetición	

Gráfica 9.1. Síntesis del análisis armónico-formal de *Soledad sonora*, primer movimiento de *Cuadros místicos*.

3.1.9.2.- Estado profundo

Parámetro armónico

El segundo movimiento de *Cuadros místicos*, al igual que *Soledad sonora*, basa su lenguaje en la centralidad de altura sin funcionalidad armónica.

El procedimiento más relevante que promueve la ausencia de función armónica es el agregado de alturas de color a la mayoría de los acordes, especialmente la 7^{ma} mayor y la 9^{na} aumentada (también se da, aunque en menor medida, el agregado de la 4^{ta} aumentada en

reemplazo de la 9^{na} aumentada).¹⁶⁶ En este sentido son esclarecedores los compases 23 a 26 donde se alternan las sonoridades de Do mayor y Sol mayor. La posible función armónica entre estos acordes (tónica – dominante) se ve mitigada por el agregado de la 7^{ma} mayor y la 9^{na} aumentada en ambos (*si – re# y fa# – la#* respectivamente). Además se hace evidente el hecho de que la segunda sonoridad (Sol mayor) es resultado del desplazamiento de la posición de mano izquierda una 4^{ta} justa descendente respecto de la primera (Do mayor), es decir, lo que denominamos *planning* cromático. Estos recursos armónicos prevalecen entre los compases 1 a 30 y 59 a 66.¹⁶⁷

La sección comprendida entre los compases 31 a 54, por su parte, se caracteriza por una construcción armónica a partir de 5^{tas} justas paralelas entre la voz grave e intermedia, junto con la adhesión de alturas que enriquece la armonía (sobre todo 7^{mas} mayores, 6^{tas} menores y 9^{nas} mayores).¹⁶⁸ A continuación presentamos un resumen armónico:

Compás 33 a 40



Ejemplo de construcción armónica basada en 5^{tas} justas paralelas en *Estado profundo*, segundo movimiento de *Cuadros místicos*.

En cuanto a los centros gravitacionales notamos que se determinan en gran medida por el movimiento melódico de la voz grave, las cadencias (mitigadas) y la reiteración de alturas. En los primeros seis compases de la pieza, por ejemplo, el bajo realiza un movimiento melódico en valores de redondas con las alturas *fa#₂ – fa#₂ – fa#₂ – sib₂ – sol₂ – sib₂*. De lo que podemos inferir que *fa#₂* es una apoyatura de *fa#₂* y éste, a su vez, pone de relieve a *sib₂* por la fuerte relación melódica de 4^{ta} justa ascendente. Así mismo es reafirmado al repetirse al final del pasaje, por lo que, desde este punto de vista, *Sib* es el centro gravitacional. Colabora con

¹⁶⁶ A modo de ejemplificación citamos las siguientes sonoridades: Lab mayor con 7^{ma} mayor y 9^{na} aumentada (c. 9, 10, 13 y 14); Lab mayor con 9^{na} aumentada (c. 15, 16, 19, 20, 59 y 61); Sol mayor con 7^{ma} mayor (c. 5, 17, 18, 21 y 22); Sib mayor con 7^{ma} mayor y 4^{ta} aumentada (c. 4, 6 a 8); Sib menor con 7^{ma} mayor y 4^{ta} aumentada (c. 11 y 12), este último acorde se encuentra anotado enarmónicamente pues su 3^{era} menor (*reb*) está anotada como *do#*.

¹⁶⁷ En las secciones citadas, varía la distancia interválica del *planning*: del c. 4 a 6 es de 3^{era} menor (se enlaza Sib mayor con Sol mayor); del c. 7 a 22 es por grado conjunto (se enlazan Sib mayor, Lab mayor y Sol mayor). Así mismo del c. 59 a 66 se alternan los acordes de Lab mayor y Mi mayor sin mediación del *planning*.

¹⁶⁸ Por ejemplo: c. 31 Mi menor con 9^{na} mayor (*fa#*) como bordadura de la fundamental; c. 33 La menor con 6^{ta} menor (*fa#*) como bordadura de la 5^{ta}; c. 37 Do menor con 6^{ta} menor (*lab*) como apoyatura de la 5^{ta}; c. 39 Lab mayor con 4^{ta} aumentada y 6^{ta} menor (*re# y fa#*) ambas como bordaduras de la 5^{ta}.


esta idea el enlace de los compases 3 a 4 donde Fa mayor con 7^{ma} menor y 5^{ta} aumentada resuelve en Si^b mayor. No obstante esta cadencia se encuentra mitigada por la tensión del tritono *mi – si^b* presente en la el bajo (apoyatura) y en el arpeggio.

Entre los compases 7 a 22 no se establece con claridad un centro gravitacional debido a la alternancia de armonías disímiles en cuanto a relación armónica funcional (Si^b mayor, Lab mayor y Sol mayor). No obstante hay un dilatado descenso melódico del bajo (*si^b₂ – la^b₂ – sol₂*) que conecta la primera sección con la siguiente (compases 23 a 30) dado que a continuación de la última sonoridad del pasaje (Sol mayor con 7^{ma} mayor) sigue, como mencionamos al inicio de este apartado, Do mayor con 7^{ma} mayor y 9^{na} aumentada (lo que interpretamos por ende como otra cadencia mitigada). Asimismo entre los compases 27 a 28 tenemos la única cadencia funcional de toda la pieza, el acorde de Fa[#] mayor con 7^{ma} menor resuelve claramente en Si menor con 9^{na} mayor. Igualmente, en los dos compases siguientes es reafirmada esta altura por medio de la repetición, por lo que entendemos es, junto con Do, otro centro gravitacional dentro de la misma sección.

Del compás 31 a 54 no se afianza un centro gravitacional en particular debido a la mencionada construcción armónica a partir de 5^{tas} justas paralelas y el agregado de alturas de color ajenas a las sonoridades.


En los últimos compases de la pieza (59 a 66) podemos sugerir a Lab como centro gravitacional puesto que es reiterada en cinco de los ocho compases del pasaje tanto en el bajo como en los arpeggios. Además es la sonoridad inicial y final de la sección (y la obra).

Parámetro formal: nivel constructivo


Pudimos identificar dos motivos generadores que denominamos *a* (compás 1) y *b* (compás 31). Se diferencian claramente en los aspectos de *tempo* (*Calmo* ≠  104), métrica (4/4 ≠ 7/8), textura (dos voces ≠ tres voces) y armonía (acordes con 7^{mas} mayores, 9^{nas} aumentadas y *planning* cromático ≠ armonía a partir de 5^{tas} justas paralelas).


El motivo generador *a* se constituye de dos células escindidas a partir de la acentuación propia del compás de 4/4:

Célula 1, ritmo tético y resolutivo [$\frac{4}{4}$ ]. Melódicamente consta de una altura (*fa[#]₂*);

Célula 2, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$\frac{4}{4}$ ]. Melódicamente realiza un arpeggio descendente por 3^{eras} con salto ascendente final de 5^{ta} justa (*fa[#]₄ – do[#]₄ – la₃ – mi₄*).

El motivo generador *b*, por su parte, se constituye de dos células determinadas por la acentuación agógica sobre la altura *si₃* a mitad de compás:

Célula 1, ritmo uniforme, tético y suspensivo [$\frac{7}{8}$ ]. Melódicamente realiza un movimiento de bordadura superior a posteriori del bajo ($mi_3 - fa\#_3 - mi_3$).

Célula 2, ritmo uniforme, anacrúsico y suspensivo [$\frac{7}{8}$ ]. Melódicamente realiza una bordadura superior ($mi_3 - fa\#_3 - mi_3$) y sobre este un *ostinato* ($do_4 - si_3 - sol_3$).

Motivo generador a, c. 1
Calmo



Motivo generador b, c. 31
♩ = 104
pp




Figura 9.2. Motivos generadores de *Estado profundo*, segundo movimiento de *Cuadros místicos*.


Observamos que el motivo generador *a* es transformado por variación en dos ocasiones, entre los compases 23 a 30 y 59 a 66. Los cambios atañen esencialmente al orden armónico, manteniendo el diseño ritmo, métrico, textural y el empleo de *planning*.

Asimismo es transformado por modificación entre los compases 7 a 22, concierne a la disminución y repetición rítmica (fusas) de la célula 2.

Variación 1 del motivo a, c. 23 y 24



Variación 2 del motivo generador a, c. 59 y 60
Coda
pp



Modificación del motivo generador a, c. 7




Figura 9.2.1. Ejemplo de transformaciones del motivo generador *a* de *Estado profundo*, segundo movimiento de *Cuadros místicos*.

Por su parte el motivo generador *b* es transformado por variación del compás 46 a 54, consiste en la reiteración, casi textual, de los compases 35 a 40 solo que agrega tres compases que conectan armónicamente con la recapitulación de toda la sección.

Hay una breve transformación por modificación entre los compases 41 a 45, cuyo principal cambio consiste, además del armónico, en el abandono del *ostinato* de la voz superior ($do_4 - si_3 - sol_3$) y en la adopción, en su lugar, de un diseño de carácter cantable.

3.1.10.- *Andrómeda en el infinito* [Córdoba, 2015]

Parámetro armónico

La pieza basa su lenguaje en la centralidad de altura sin función armónica. En este sentido, los procedimientos más relevantes son el enlace de acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 3^{eras}, la mitigación de la fuerza resolutive de las sensibles en las cadencias y el agregado de alturas sin función conducente (alturas de color). Como así también la construcción sonora a partir de *planning* cromático y pedales armónicos.

Dado que la obra es sumamente consistente en cuanto al marco armónico bastará con ejemplificar los primeros seis compases. Del compás 1 a 3 se reitera la sonoridad de Sol# menor con 6^{ta} menor (*mi*). En los dos compases siguientes se da una breve cadencia donde el acorde de Mi con 7^{ma} menor resuelve en La mayor con 6^{ta} mayor (*fa#*). Finaliza el pasaje con un acorde de Sol# mayor con 7^{ma} mayor.

Como vemos en la descripción del fragmento citado impera un movimiento armónico cuyas fundamentales de los acordes se encuentran a distancia interválica de 3^{eras} (*sol#₂ – mi₂ – sol#₂*).¹⁶⁹ Por su parte la única cadencia del pasaje se ve completamente mitigada al encontrarse ausente la sensible (*sol#*).¹⁷⁰ Por último, la gran cantidad de alturas de color agregadas a las sonoridades contribuye a ensombrecer la funcionalidad armónica de las mismas.¹⁷¹ A lo largo de la pieza se utilizan para tal fin las 6^{tas} y 7^{mas} mayores, y en menor medida la 4^{ta} justa y 9^{na} mayor.¹⁷²

¹⁶⁹ De idénticas características son los siguientes ejemplos: c. 21 a 24 (y reiteración c. 33 a 36) se enlazan Mi menor, Sol mayor, Do (sin 3^{era}) y Mi menor; c. 38 a 42 se alternan los acordes de Mi menor y Sol# menor; c. 47 a 58 se enlazan Sol# menor, Mi menor y Do mayor; c. 65 a 73 se alternan las sonoridades de Mi menor, Sol# menor (éste último escrito enarmónicamente como Lab) y Mi mayor.

¹⁷⁰ En relación a la mitigación de la función de dominante debemos citar los siguientes enlaces: c. 8 a 9 Fa# mayor con 7^{ma} menor se enlaza con Si menor, la sensible (*la#₃*) no se mueve según su tendencia armónica sino que se transforma en la 7^{ma} mayor del acorde de Si menor; c. 14 a 15 Re# mayor se enlaza con Sol# menor, la sensible de 7^{ma} menor (*do#*) se encuentra ausente y la abundancia de alturas de color oscurecen la funcionalidad; c. 22 a 23 Sol mayor resuelve en Do (éste sin 3^{era}), la sensible de 7^{ma} es mayor (*fa#*) y la sensible (*si₃*) se convierte en la 7^{ma} mayor en el acorde de Do; c. 36 a 37 el acorde de Mi menor con 7^{ma} menor se enlaza con La menor, la sensible en este caso es menor (*sol#*).

¹⁷¹ En el ejemplo citado el acorde de Sol# menor del compás 2 tiene agregadas una 4^{ta} justa, una 6^{ta} menor y una 9^{na} mayor (*do#, mi* y *la#* respectivamente). Lo mismo sucede entre los compases 11 a 14 (y en su reiteración en los compases 43 a 46) donde se alternan los acordes de Re# menor y Re# mayor, ambos con una 4^{ta} justa, una 6^{ta} menor y una 9^{na} menor (*sol#, si* y *mi* respectivamente) como alturas de color.

¹⁷² A modo de somera ilustración podemos citar los siguientes acordes con alturas de color agregadas: c. 10 La menor con 7^{ma} mayor y 9^{na} mayor (*sol# – si*); c. 3 Sol# menor con 4^{ta} justa y 6^{ta} menor (*do# – mi*); c. 21 Mi menor

También notamos el empleo de *planning* cromático y pedales armónicos. Ejemplo claro son los compases 9 a 10 donde la sonoridad del compás 10 es precisamente resultado del desplazamiento de mano izquierda un tono descendente del acorde de Si menor (compás 9). A su vez, las alturas si_3 y mi_4 (correspondientes a las cuerdas segunda y primera ejecutadas al aire) se repiten en la secuencia como pedales armónicos.¹⁷³ Pasaje de similares características es el de los compás 61 a 65 donde se alternan las sonoridades de Mi menor con 9^{na} mayor y Mi mayor con 7^{ma} mayor. Nuevamente la segunda sonoridad es resultado del *planning* cromático, y la altura mi_4 resulta un pedal armónico.¹⁷⁴

Respecto a los centros gravitacionales observamos que tanto Sol# como Mi se disputan el dominio en la obra. Del compás 1 a 20 Sol# es el centro gravitacional determinado por la insistente repetición de esta altura (al inicio y final de la sección) y por la cadencia (mitigada) de los compases 14 a 15 que la pone de relieve.

Del compás 21 a 42 Mi es el centro gravitacional. Está delineado por el pedal armónico sobre esta altura (correspondiente a la primera cuerda ejecutada al aire) y por la reiteración de la sonoridad de Mi menor tanto al inicio como al final de la sección. Precisamente en la secuencia de los compases 28 a 33 la voz grave realiza un movimiento descendente por grados conjuntos que marca una octava desde mi_3 (compás 28) hasta mi_2 (compás 33), lo que nos permite establecer no solamente que el centro gravitacional es Mi sino también que la colección escalar es Mi eolio.

Asimismo, a partir del compás 43 a 65 hay un retorno al centro gravitacional inicial (Sol#) determinado nuevamente por la cadencia (mitigada) sobre el acorde de Sol# menor (compás 46 a 47). No obstante, a partir del compás 50 reaparece Mi como centro gravitacional tanto por la cantidad de veces que se reitera como por la fuerte cadencia del compás 60 a 61 donde Si mayor con 7^{ma} menor resuelve sobre Mi menor. Cabe resaltar que es la única cadencia funcional de toda la pieza.

En los últimos ocho compases se alternan en *plaqué* los dos centros gravitacionales mencionados (Sol# y Mi) aunque debemos aclarar que la sonoridad de Sol# mayor se

con 6^{ta} mayor y 9^{na} mayor ($do\# - fa\#$); c. 24 Mi menor con 9^{na} mayor ($fa\#$); c. 66 Lab^b mayor con 7^{ma} mayor, 4^{ta} aumentada y 9^{na} aumentada (*sol*, *re* y *si* respectivamente), esta última es la única sonoridad con tritono como altura agregada.

¹⁷³ De hecho estas dos alturas tienen carácter de pedales armónicos desde el compás 1 hasta el 20, solo se ven suspendidas entre los compases 4 a 6.

¹⁷⁴ De igual manera que en el ejemplo anterior, la altura mi_4 se mantiene como pedal armónico desde el compás 43 hasta el 65, se suspende únicamente entre los compases 58 a 60. Cabe agregar que el pasaje citado (c. 61 a 65) bien puede ser entendido como un caso de mixtura modal.

encuentra escrita enarmónicamente como Lab mayor. El cambio de armadura (de cinco sostenidos a ninguno) es a los fines de facilitar la lectura.



Ejemplo de escritura enarmónica en *Andrómeda en el infinito*.

Parámetro formal: nivel constructivo

Identificamos dos motivos generadores a lo largo de la pieza que denominamos *a* (compás 1) y *b* (compás 21). Se diferencian en aspectos de textura (dos voces \neq tres voces) como así también en su centro gravitacional (Sol# \neq Mi). Asimismo hay un tercer motivo que denominamos *x* (compás 66) por ser ampliamente contrastante respecto a los dos anteriores puesto que se constituye de acordes *plaqué* en vez de arpegiados. No obstante, armónicamente logra mancomunar los centros gravitacionales de los motivos generadores *a* y *b* (Sol# y Mi respectivamente). Cabe agregar que el motivo *x* toma su carácter y rítmica de los compases 30 y 31.

El motivo generador *a* se constituye de una célula de ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$^{4/4}$ ♩. ♩ ♩♩♩ ♩♩♩ ♩♩♩]. Melódicamente realiza un arpegio quebrado ascendente y descendente sobre el acorde de Sol# menor. Cabe decir que este motivo se une, por elisión, a su reiteración en el siguiente compás.

El motivo generador *b* se constituye de dos células superpuestas texturalmente:

Célula 1 (voz superior), ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$^{4/4}$ ♩. ♩]. Melódicamente asciende por semitono y desciende por salto de 3^{era} menor (*fa*₄[#] – *sol*₄ – *mi*₄);

Célula 2 (voz intermedia), ritmo uniforme, anacrúsico y suspensivo [$^{4/4}$ ♩ ♩♩♩ ♩♩♩]. Melódicamente realiza un arpegio quebrado con las alturas *si*₂ – *si*₃ – *fa*₃[#] – *do*₄[#]. Al igual que el anterior, este motivo también se une por elisión con su reiteración en el compás siguiente.

El motivo generador *x* se constituye de dos células escindidas a partir del valor largo de negra con puntillo:

Célula 1, ritmo no uniforme, tético y suspensivo [$^{4/4}$ ♩ ♩]. Melódicamente reitera el acorde de Lab mayor con 7^{ma} mayor, 4^{ta} aumentada y 9^{na} aumentada;

Célula 2, ritmo no uniforme, anacrúsico y suspensivo [$^{4/4}$ ♩ ♩ ♩]. Melódicamente reitera el acorde de Lab mayor con 7^{ma} mayor, 4^{ta} aumentada y 9^{na} aumentada.

Motivo generador a, c. 1

$\text{♩} = 132 \text{ (aprox.)}$

Motivo generador b, c. 21

Motivo generador x, c. 66

Meno moso

ff pesante

Figura 10. Motivos generadores de *Andrómeda en el infinito*.

En cuanto a las transformaciones del motivo generador *a*, notamos que es transformado por variación en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra. Los cambios atañen estrictamente al orden armónico dado que mantiene siempre el mismo diseño de arpeggio. La primera ocurre del compás 7 a 10, está marcada por la cadencia mitigada sobre el acorde de Si menor junto al empleo del *planning* cromático a continuación de este. La siguiente la tenemos del compás 11 a 20 nuevamente por una cadencia mitigada esta vez sobre Sol# menor junto al agregado de una línea superior en valores de redondas ejecutadas en armónicos octavados. Del compás 50 a 57 hay una tercera variación, el centro gravitacional muda a Mi y se agregan acentos en contratiempo. La última sucede entre los compases 58 a 65 está marcada por la única cadencia funcional de la obra que resuelve sobre Mi menor junto al empleo del *planning* cromático a *posteriori* de este.

Variación 2 del motivo generador a, c. 15

8º XIX

Variación 3 del motivo generador a, c. 50

f

Figura 10.1. Ejemplo de transformaciones del motivo generador *a* de *Andrómeda en el infinito*.

Respecto al motivo generador *b* es transformado por variación entre los compases 33 a 36 concierne únicamente al agregado de alturas y rasgueo de los acordes iniciales.

A su vez, es transformado por modificación entre los compases 25 a 32, se centra en la célula 2 (arpeggio quebrado). Cambia la dirección del arpeggio y adquiere carácter melódico la voz grave. Otra transformación por modificación se da entre los compases 37 a 42, se focaliza en el aspecto rítmico – melódico de la célula 2 pues se agregan sonidos a su anacrusa y prevalece el movimiento de bordadura superior ($mi_3 - fa\#_3 - mi_3$) abandonando el diseño

característico de arpeggio quebrado. La línea superior, además, permuta la dirección melódica de las corcheas finales (asciende en vez de descender) lo que, en suma, impide una clara identificación del motivo.

Modificación 1 del motivo generador *b*, c. 25



Modificación 2 del motivo generador *b*, c. 37



Figura 10.2. Ejemplo de transformaciones del motivo generador *b* de *Andrómeda en el infinito*.

Parámetro formal: nivel estructural

La obra contiene tres secciones siendo la tercera una reiteración variada de la primera más el agregado de una *coda*.

La sección I se divide en tres partes menores donde se presenta y varía el motivo generador *a*.

De igual manera sucede con la sección II que se subdivide en dos partes menores donde se presenta y varía el motivo generador *b*. Así mismo, cada una de estas partes contiene dos frases irregulares que bien podemos entender, sintácticamente, como presentación (*b*), contraste (*b*₁), reiteración (*b*´) y conclusión (*b*₂).

La última sección se divide en tres partes menores que reitera el motivo generador *a* de manera variada. Yuxtapuesto a esta última se encuentra la *coda* que trabaja a partir de una profunda elaboración de los compases 30 y 31 (motivo *x*), a nuestro entender cumple la función sintáctica de síntesis dado que armónicamente aúna los dos centros gravitacionales prevaletentes de la pieza.

Andrómeda en el infinito

Sección I			Sección II			
A			B			
c. 1 a 20			c. 21 a 42			
<i>a</i>	<i>a</i> ´	<i>a</i> ´´	<i>b</i>	<i>b</i> ₁	<i>b</i> ´	<i>b</i> ₂
c. 1	c. 7	c. 11	c. 21	c. 25	c. 33	c. 37
Sol#			Mi			
Centralidad de altura sin funcionalidad armónica						
Enlaces de acordes a distancia de 3 ^{eras} , cadencias mitigadas, alturas de color, <i>planning</i> y pedales armónicos						
Presentación	Variación		Presentación	Variación		

Sección III			
A´			
c. 43 a 65			
<i>a''</i> c. 43	<i>a'''</i> c. 50	<i>a''''</i> c. 58	<i>x</i> c. 66 a 73
Sol#	Mi		Sol# – Mi
Reiteración	Variación		<i>Coda</i>

Gráfica 10. Síntesis del análisis armónico-formal de *Andrómeda en el infinito*.

3.2.- Apreciación del estilo musical del repertorio analizado

A partir de la información obtenida en los Capítulos 1 y 2 como así también en el análisis aplicado a las obras, realizamos una apreciación de los estilos musicales presentes en el *corpus* partiendo de la recurrencia (o no) de los procedimientos compositivos utilizados por el autor.

Distinguimos tres etapas compositivas en la producción guitarrística analizada. Las denominamos etapa inicial, transitiva y final respectivamente. Asimismo en esta última visualizamos claramente dos subgrupos bien diferenciados que entendemos como tonalidad funcional y centralidad de altura post tonal. A continuación comentamos las características más relevantes de cada una de ellas.

Etapa inicial

Está constituida por las primeras composiciones del autor, a saber, *Chonay* [1975], *Minué en Re mayor* [1976] y *Minué en Mi mayor* [1976]. Comparten un lenguaje tonal funcional, las progresiones armónicas se centran en un diseño arquetípico (I – V – I) enriquecido con breves momentos de dominantes secundarias (casi siempre V^7/V) e intercambio modal como recursos más sobresalientes. Las únicas modulaciones que apreciamos se dan a la tonalidad homónima de manera directa en los cambios de sección (es decir, cambio de modalidad). Así mismo parten de estructuras formales clásicas como el tema con variaciones y el minué compuesto, cimentadas siempre a partir del concepto tradicional de frase de ocho compases subdividida, a su vez, en dos frases menores a modo de antecedente y consecuente.

Estas piezas se enmarcan claramente dentro de un estilo clásico, cuyos principales referentes para el autor fueron los italianos Mauro Giuliani (1778-1829)¹⁷⁵ y Fernando Carulli (1770-1841),¹⁷⁶ compositores que José Paredes conoció bajo la formación de Francisco Frega en la provincia de La Rioja, previo a su ingreso en la Universidad Nacional de San Juan.

El compositor reconoce haber estado influenciado por la música que escuchaba en su momento. Tal es el caso de la canción popular catalana *El noi de la mare* que, en arreglo y ejecución del guitarrista Narciso Yepes, inspiró la composición de *Chonay* [1975].¹⁷⁷ Igualmente sucede con *Minué en Mi mayor* [1976] que, según el autor, es una “invención caprichosa con temas de Mauro Giuliani y Joseph Haydn”.¹⁷⁸

En este sentido, las piezas, completamente autodidácticas, dejan entrever la estimulación cultural que desde muy joven el compositor recibió de sus padres, activos hacedores de la cultura riojana en las letras y promotores del enriquecimiento musical en la ciudad capital. Ejemplo palpable de ello es la pieza *Chonay* [1975] compuesta por José Paredes para la teatralización del cuento homónimo de su madre Olga Santochi de Paredes.

Etapa transitiva, *Manantiales* [1986]

Entendemos a *Manantiales* [1986] como una pieza bisagra entre su etapa inicial y la siguiente, puesto que ofrece elementos comunes a ambas. Como vimos en el análisis pertinente emplea progresiones armónicas funcionales enriquecidas a partir de la alteración cromática de algunos grados de los acordes (como la dominante con 5^{to} grado ascendido, el empleo del acorde napolitano y el acorde de *Tristán*). No obstante también utiliza recursos que producen un debilitamiento de dicha funcionalidad armónica como la mixtura modal, el agregado de alturas de color a las triadas (especialmente 4^{tas} justas, 9^{nas} mayores y 6^{tas} mayores) y sobre todo el enlace de sonoridades cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 3^{eras}. En otras palabras, el planteo armónico de *Manantiales* [1986] exhibe elementos

¹⁷⁵ El final *Brillante* de *Chonay* [1975] como así también los *Minué en Mi mayor* [1976] y *Minué en Re mayor* [1976] recuerdan el lenguaje guitarrístico de este autor. Entre los tantos ejemplos disponibles, se puede establecer similitudes con algunas obras de Giuliani, como los estudios n° 1 y 11 de su *opus* 111, el estudio n° 1 del *opus* 50, y el estudio n° 6 del *opus* 139. CHIESSA, Ruggero. *Mauro Giuliani Scelta di studi per chitarra* (Milán: Zubini-Zerboni, 1987), pp. 52 a 53, 2 y 47 respectivamente.

¹⁷⁶ Estas piezas de José Paredes se relaciona con el lenguaje musical de Fernando Carulli sobre todo en la simplicidad armónica y formal. El *Tema con variazioni* en Re mayor del método de Carulli, por ejemplo, es muy similar en este sentido a *Chonay*. CARULLI, Ferdinando. *Metodo completo per lo studio della chitarra* (Ancona: Bèrbem, 1965), pp. 32 a 36.

¹⁷⁷ PAREDES, José. Entrevista con el autor, 27-II-2015. Vía e-mail.

¹⁷⁸ PAREDES, José. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

característicos de la tonalidad funcional combinados con aquellos inmanentes a la centralidad de altura post tonal.

Formalmente tiende a un esquema completamente libre a modo de preludio tipo *moto perpetuo*. Las frases resultan en diseños irregulares que se alejan notoriamente del concepto tradicional de antecedente – consecuente utilizado en sus piezas iniciales. Además, es la única obra de todo el *corpus* que tras presentar dos motivos generadores (*a* y *b*) los somete a una elaboración por medio de variaciones y modificaciones.

Los procedimientos armónicos y formales a los que recurre esta pieza demuestran una madurez compositiva respecto de las primeras composiciones, lo que es atribuible a los estudios que por aquel entonces realizaba José Paredes en la carrera Profesorado en Guitarra en la Universidad Nacional de San Juan. Y sobre todo a las clases particulares con Jorge Luís Gonzales Fernández, primero, y Jorge Fontenla después, quienes sin lugar a duda modelaron gran parte de la etapa siguiente.

Etapa final

Las piezas de esta etapa demuestran una madurez sumamente significativa respecto de las anteriores. Como mencionamos al principio, la subdividimos en dos grupos.

En cuanto al primer subgrupo debemos mencionar las dos *zambas* del *corpus*, *Latitud celeste* [2012] y *Nuevo futuro* [2013]. Comparten la utilización de una progresión armónica funcional arquetípica (I – IV – V⁷ – I) que, a diferencia de las piezas iniciales, se encuentran ampliamente enriquecidas por la utilización de la supertónica y la submediante, el empleo de la dominante menor y el agregado de alturas de color (sobre todo la 9^{na} mayor en la tónica y la 7^{ma} en la subdominante y submediante). Se cimientan en la frase tradicional de antecedente – consecuente, de manera similar a las utilizadas en la etapa inicial, solo que se ve ampliada a doce compases por medio de la reiteración de una de las semifrases (*a – b – a' // a – b – b*) adhiriéndose al esquema popular tradicional.

Respecto al interés del compositor en la música popular nos comentó lo siguiente:

“Supongo que, al ser argentino, uno absorbe la música tradicional del medio porque la escucha por todas partes. Admiro el nivel que tienen muchas composiciones y arreglos en conjuntos populares de música folclórica. Y me maravillan, sobre todo, las obras de Alberto Ginastera y Astor Piazzola”.¹⁷⁹

Si bien en el conjunto de obras estudiadas en este escrito solo ofrecemos dos piezas de índole popular, debemos recordar que en todo su haber, como vimos al hacer el catálogo, de

¹⁷⁹ PAREDES, J. Entrevista citada.

un total de treinta y cuatro piezas, diez emplean ritmos folclóricos.¹⁸⁰ El Profesor Alejandro Dávila, guitarrista de sólida formación académica y, a la vez, muy consustanciado con la música popular argentina, nos brinda una apreciación de estas piezas:

“Evidentemente conoce [José Paredes] muy bien los ritmos folclóricos, porque como están aplicados en sus obras, sobre todo en el *Tríptico argentino*, se evidencia fácilmente que conoce muy bien los ritmos folclóricos”.¹⁸¹

El segundo subgrupo estilístico de esta etapa está conformado por los movimientos I y III de *Cosmogonía* [1988] (*Angelus* y *Final*), los dos movimientos de *Cuadros místicos* [2013] (*Soledad sonora* y *Estado profundo*) y *Andrómeda en el infinito* [2015], dado que encajan perfectamente con la definición de Roig Francoli sobre la centralidad de altura post tonal citada al comienzo del presente capítulo.

Los procedimientos armónicos tienden a debilitar fuertemente la funcionalidad de los acordes. Los más significativos que encontramos son: cadencias mitigadas por medio de la modificación de la sensible del acorde de dominante (supresión o alteración cromática de la/s sensible/s, como así también adhesión de una 3^{era} menor); empleo de colecciones escalares modales; el agregado de alturas de color (sobre todo 9^{na} mayor, 9^{na} menor, 7^{ma} mayor y 6^{ta} mayor y, en menor medida, 6^{ta} menor, 4^{ta} justa y 9^{na} aumentada); enlace de acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 3^{eras}; construcción triádica sin 3^{er} grado; empleo de mixtura modal; y uso extensivo de *planning* cromático. Los recursos por los cuales se determinan los centros gravitacionales como el movimiento melódico de la voz grave, las cadencias (funcionales y/o mitigadas), pedales y *ostinatos* armónicos son los más recurrentes en estas piezas.

Por otro lado, carecen casi por completo de elaboraciones o desarrollos temáticos, en su lugar la forma musical crece conforme a la reiteración de frases y/o secciones.¹⁸² Podemos decir, retomando los conceptos formales del inicio de este capítulo, que predominan los componentes autónomos antes que los relativos prevaleciendo, por ende, las funciones sintáctica de exposición y reiteración. En general estas piezas se acercan a una forma ternaria

¹⁸⁰ Nos referimos a los dúos para guitarra *Milonga*, *Tiempo de gato* y *Tríptico argentino*, como así también los cuartetos de guitarra *Aire de zamba* (de *Siete piezas para guitarra*), *Paseo serrano* y *Dos piezas sudamericanas*. Cabe aludir también las tres últimas composiciones para guitarra sola llamadas *Cabalgando* (*zamba*), *Danza trunca* y *Extrañeza* (*zamba*), piezas que no son parte de esta tesis por razones ya explicadas.

¹⁸¹ DÁVILA, Alejandro. Entrevista personal con el autor, 2-XII-2014.

¹⁸² El único ejemplo que puede salirse de esta idea formal es el III movimiento de *Cosmogonía* [1988] (*Final*) por su primera sección donde tiende a desarrollar (brevemente) el motivo generador *a*.

A – B – A´ donde B representa la exposición de un material temático nuevo (contraste) antes que una elaboración.

Los procedimientos armónicos y formales utilizados en este subgrupo recuerdan fuertemente la música de fines del siglo XIX,¹⁸³ particularmente la de Claude Debussy (1862-1918)¹⁸⁴ (en especial sus *Préludes pour piano* de 1913),¹⁸⁵ estilos musicales que nuestro autor conoció muy bien bajo las enseñanzas de Jorge Fontenla hacia el final de su carrera de grado.¹⁸⁶ De igual manera, si pensamos en un compositor donde dichos procedimientos de centralidad de altura post tonal se vislumbren aplicados a la guitarra, la figura señera de Heitor Villa-Lobos (1867-1959) es la primera que viene a nosotros, en especial la serie *Douze études pour guitare* (1928) y también los *Cinq préludes* (1940),¹⁸⁷ a quien José Paredes estudió en profundidad a lo largo de la carrera de grado bajo la guía del profesor Omar Atreo Buschiazzo.¹⁸⁸

Estas piezas comparten, a diferencia de todas las demás, el empleo de conceptos extra musicales ligados a la comunidad *Cafh* que pueden intuirse de sus títulos. La palabra cosmogonía entendida en su acepción más amplia refiere al nacimiento del universo (del griego *kosmos*: universo, y *goneia*: nacimiento). Es la “parte de la astronomía que estudia la formación y origen del universo”.¹⁸⁹ Es aún más relevante el hecho de que cosmogonía sea el

¹⁸³ El compositor cubano Leo Brouwer realizó una síntesis de los principales procedimientos compositivos utilizados en la música de fines del siglo XIX y principio del siglo XX por autores como Béla Bartók, Erick Satie, Manuel de Falla, Serguéi Prokófiev, Igor Stravinsky (entre otros), resulta significativo que refiere, aunque con otra terminología, a los mismos procedimientos compositivos descritos por nosotros en el repertorio de José Paredes. BROUWER, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea, primera parte* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972), pp. 5-34.

¹⁸⁴ Sobre el compositor francés hay una vasta bibliografía, no obstante citamos los autores que nos guiaron en el entendimiento del planteo armónico de su música: ROIG-FRANCOLI, M. *Understanding post-tonal...*, pp. 5 a 22; MORGAN, P. Robert. *La música del siglo XX* (Madrid: AKAL, 1999), pp. 56 a 67; RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* (Madrid: Rialp, 1965), pp. 43 a 59.

¹⁸⁵ Sobre esta serie de preludios para piano, Roig-Francoli ofrece un excelente análisis del preludio n° X (*La cathédrale engloutie*) en ROIG-FRANCOLI, M. *Understanding post-tonal...*, pp. 5 a 22. También debemos mencionar el artículo POZZATI, Guillermo. “Reflexiones sobre el Análisis musical”, *Música e investigación, revista del INM “Carlos Vega”*, año VII, N° 14-15 (Buenos Aires: INMCV, 2004), pp. 93-98, centrado en el preludio n° VIII (*Le fille aux cheveux de lin*) de la serie.

¹⁸⁶ Debemos recordar que Jorge Fontenla fue el director de tesis de José Paredes cuyo tema central fue las piezas *Manantiales* [1986] y *Cosmogonía* [1988].

¹⁸⁷ Frédéric Zigante hace una exhaustiva revisión de estas obras en ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Douze études pour guitare seule* (París: Durand/Salabert/Eschig, 2008) y ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Cinq préludes* (París: Eschig, 2006) respectivamente.

¹⁸⁸ Además de los mencionados recursos de centralidad de altura post tonal, los compases 58 a 61 de *Andrómeda en el infinito* [2015] parafrasean los compases 9 a 12 del *Estudio n° 1* de Heitor Villa-Lobos, lo que afirma aún más nuestro punto, en cuanto que Villa-Lobos sin duda es referencial en la obra de guitarra de José Paredes.

¹⁸⁹ GISPERT, Carlos (compilador). *Océano Uno Color Diccionario Enciclopédico* (Barcelona: Océano grupo editorial, 1995), p. 412.

título del libro de Don Santiago Bovisio (1903-1962) fundador de *Cafh* en Argentina,¹⁹⁰ lectura indudablemente infaltable en las reuniones de la comunidad espiritual a las que asistía José Paredes desde 1986, precisamente cuando compone *Cosmogonía* [1988] para su trabajo de tesis de grado. En dicha tesis, el compositor ofrece una idea más precisa:

“Estos estudios muestran una interrelación para representar la creación y la vida: *Manantiales* es el nacimiento, la creación; *Angelus*, el misticismo; *Abismos*, el vacío; y por último [*Final*], el final universal, la muerte”.¹⁹¹

De manera similar sucede con *Cuadros místicos* [2013] que refleja vivencias espirituales interiores del compositor. El primer cuadro (*Soledad sonora*) parte del poema doctrinal *Cantico espiritual* del Santo Juan de la Cruz,¹⁹² figura señera del ascetismo como vía principal para la elevación espiritual. La cita de una estrofa del cantico al final del movimiento nos instiga a reflexionar sobre lo que el compositor pretende con esta música:

“La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora”.¹⁹³

El hecho de que todo el movimiento sea un *continuum* de arpegios en semicorcheas con armonías tendientes al estatismo y que sólo por un único brevísimo momento se percibe una línea melódica (compás 58 a 63) nos invita a interpretar la obra como un desprendimiento ascético. O bien, citando al cántico, en la ausencia completa de sonidos (el *continuum* de arpegios) se puede percibir Su voz (única línea melódica). En otras palabras, el movimiento pretende generar un transe espiritual por medio de la llaneza armónica, rítmica y melódica (lo que podríamos entender como un ascetismo musical), preparando así la mente y el alma, precisamente, para el segundo cuadro místico (*Estado profundo*) que es la representación de una vivencia personal del compositor en un momento de introspección. *Cuadros místicos*

¹⁹⁰ BOVISIO, Santiago. *Cosmogonía, texto original de Santiago Bovisio* (Córdoba: *Cafh*, 2008). Santiago Bovisio (1903-1962) fundó *Cafh* el 3 de marzo de 1937 en Buenos Aires. Es originario de Italia donde participó desde joven de una sociedad espiritual europea. A lo largo de su vida dio dirección a la idea de *Cafh* como camino espiritual, con un método de vida que incluye reuniones semanales, retiros periódicos, práctica de meditación y guía espiritual individual. Web oficial de *Cafh* <<http://www.cafh.org/>> [07-IX-2016].

¹⁹¹ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 54. Recordemos en este punto que *Manantiales* [1986] siempre tuvo una vida separada de *Cosmogonía* [1988], tal como lo explicamos en el Capítulo 2 al tratar las fuentes musicales en torno a esta pieza. En ese entonces las aglutinó bajo el nombre de *Cuatro estudios*, con posteridad denominó *Cosmogonía* [1988] a los movimientos *Angelus*, *Abismos* y *Final*.

¹⁹² Juan de la Cruz (1542-1591) religioso carmelita español canonizado en 1726, representa la máxima figura de la literatura mística española. Se le deben cuatro tratados doctrinales: *Subida al monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, *Cantico espiritual* y *Llama de amor viva*. Además escribió, en prosa, *Avisos* y *Sentencias* y *Cartas*. GISPERT, C. (compilador). *Océano Uno...*, p. 423.

¹⁹³ Estrofa n° 15 de *Cantico espiritual*. CRUZ, Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa* (España: Editorial Planeta, 2000), p. 13.

[2013], en definitiva, destella la tarea diaria de los integrantes de la comunidad *Cafh*, una búsqueda de verdades interiores por medio del ascetismo, la meditación y la reflexión.

Andrómeda en el infinito [2015], por último, también se centra en un elemento extra musical, el compositor explica que está “inspirada en una visión estelar en fotografía y en video”.¹⁹⁴ Refiere a las fotografías realizadas por la NASA con el Telescopio Espacial Hubble en enero de 2015, que permitieron una observación única e histórica de la Galaxia de Andrómeda (M31) en gran detalle gráfico. Nos hace reflexionar sobre la temporalidad, en cuanto que la vida humana, ante los ojos del nacimiento, desarrollo y muerte de una estrella, de toda una galaxia, y más aún, del universo mismo, es sólo un parpadeo.

Abismos [1988]

En acápite separado mencionamos al II movimiento de *Cosmogonía* [1988] (*Abismos*), puesto que es la única pieza que utiliza un lenguaje de atonalidad libre.¹⁹⁵ Resulta significativo también su aspecto formal, al focalizarnos en el nivel estructural, apreciamos que en los primeros cuatro compases del movimiento se da, de manera sumamente resumida, una sintaxis que podemos expresar como presentación del motivo *a* (c. 1), contraste por medio del motivo *z* (c. 2), reiteración del motivo *a'* (c. 3) y conclusión (c. 4). Esto es similar a la sintaxis empleada en las piezas de su etapa inicial pero a un nivel súper condensado. Igualmente, como vimos, este esquema sintáctico es factible de ampliarse a toda la primera sección, y a su vez a toda la obra, configurando una estructura ternaria (A – B – A').

La figura musical que sin duda influyó en la concepción de este movimiento es Leo Brouwer (1939), especialmente su obra *Canticum* (1968). Sobre todo por el empleo de un movimiento cromático como motivo generador y por los elementos de música extendida. En este sentido resulta significativo reflexionar por qué el autor asocia este movimiento con el vacío (según el concepto de cosmogonía del autor citado anteriormente) con la música atonal y los recursos de música extendida. Como dijimos, es coincidente la fecha de composición de (enero de 1986) con la búsqueda del autor de un bienestar espiritual en la orden *Cafh* (participando de reuniones, charlas y prácticas de esta índole) motivado precisamente por

¹⁹⁴ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 4-VIII-2015. Vía e-mail

¹⁹⁵ Debemos aclarar que si bien en todo el movimiento predomina una tendencia a evitar el sistema tonal, no es estrictamente una pieza atonal dado que hay breves momentos donde se perciben tanto melódica como armónicamente relaciones tonales (por ejemplo movimientos melódicos de 5^{ta} justa en el bajo o acordes tríadicos). Así mismo es de destacar que, como vimos, todo el movimiento cobra coherencia armónica a partir del empleo de una interválica característica (2^{da} menor, 4^{ta} justa y tritono) y de un motivo generador recurrente (motivo *z*).

“[...] una necesidad interior de búsqueda espiritual, de dar respuestas a las preguntas sobre el sentido de la vida. Las preguntas no tenían respuestas, o las respuestas no satisfacían”.¹⁹⁶

Así mismo, como mencionamos, seguramente tuvo contacto con la lectura del mencionado texto de Santiago Bovisio, donde leemos en su primer párrafo:

“Cuando la mente humana, remontando el vuelo a las altas regiones de la formación universal, apunta sus focos de concentración en el primer Pensamiento Divino, que creó o del cual surgió el Universo, se pierde en el pavoroso *abismo* de lo indescriptible, se desorienta a las puertas de las inconmensurables aguas de la Eternidad”.¹⁹⁷

Por ello, este movimiento, en la cosmovisión de José Paredes, significa lo terrenal, lo mundano, la vida social que hasta entonces el autor poseía, una vida sin respuestas a una necesidad interior. Por ello, entendemos que selecciona el compositor un lenguaje musical hiriente, angustiante e incluso agresivo. Representa una ansiedad espiritual no saciada, atormentada por el pavoroso *abismo* de lo indescriptible.

Manantiales segunda versión [2007]

También en acápite separado ubicamos a *Manantiales segunda versión [2007]* puesto que es una re-elaboración de una pieza anterior. Según el autor “se hizo esta nueva versión facilitando algunos pasajes e intentando mantener el espíritu de la obra”.¹⁹⁸

Contiene un lenguaje tonal funcional en toda la pieza (a diferencia de la primera), con una modulación directa a la homónima menor en el cambio de parte (tal como sucede en las piezas iniciales), y como recurso armónico más distintivo tenemos el empleo de la dominante con el 5^{to} grado alterado. Así mismo, tiende hacia una forma libre (al igual que la primera versión) no obstante, en su nivel constructivo es mucho más sencilla dado que se compone de un solo motivo generador que es transformado por variaciones y reiteraciones.

¹⁹⁶ PAREDES, J. Entrevista citada.

¹⁹⁷ BOVISIO, S. *Cosmogonía,...*, p. 1. El énfasis en cursiva es nuestro.

¹⁹⁸ PAREDES, José. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

CAPÍTULO 4

EDICIÓN CRÍTICA DEL REPERTORIO ESTUDIADO

CAPÍTULO 4

4.1.- Criterios generales

Antes de enfocarnos en nuestra interpretación escrita de cada una de las piezas para guitarra sola de José Paredes explicaremos brevemente los criterios generales que subyacen en nuestra edición, con el objetivo final de proveer una presentación homogénea del mismo.

Criterio nº 1, del estilo del repertorio. El primero de los criterios lo determinamos a partir de las premisas iniciales de esta tesis fundamentada en los citados autores James Grier y Juan Francisco Sans. Ambos coinciden en que la comprensión del estilo musical de la/s obra/s a editar proporciona un criterio rector en la toma de decisiones editoriales, y que dicha comprensión emana no sólo del análisis inmanente a las piezas sino también del entendimiento del contexto mismo donde emergieron las fuentes. Cobran importancia para nosotros, entonces, las inducciones alcanzadas en el apartado 3.2 referidas a la apreciación estilística de la obra de José Paredes en su conjunto, elaborada a partir de toda la información recabada en los Capítulos 1, 2 y 3 (biografía del autor, estudio de las fuentes musicales y análisis armónico–formal de las mismas respectivamente). Por lo expuesto, nuestro primer criterio es:

- a) la interpretación en su conjunto del estilo musical del repertorio estudiado es el fundamento principal para la toma de decisiones en una intervención editorial.

Criterio nº 2, de la elección de las variantes. Nuestra edición crítica parte siempre del texto óptimo seleccionado para cada pieza (según lo estudiado en el Capítulo 2). No obstante, ello no significa que las fuentes relacionadas a este sean desechadas, por el contrario, sirven de caudal de información valiosa que contribuye a enriquecer nuestro texto final. Por ello elaboramos los siguientes criterios que determinan la elección de una variante sobre otra:

- a) en caso de discrepancias entre las fuentes optamos siempre por el texto óptimo a no ser que la/s variante/s presente/s en las fuente/s anterior/es a este obtengan una validación más satisfactoria en el criterio nº 1, es decir, en el estilo musical de la pieza (lo que conlleva la necesaria fundamentación en el aparato crítico respectivo);
- b) en caso de sustanciales diferencias entre las fuentes elegimos siempre al texto óptimo y transcribimos la/s variante/s en el aparato crítico;
- c) en el caso de dinámicas, reguladores de intensidad y digitaciones del compositor que figuren en fuentes anteriores a nuestro texto óptimo y no en este, las incorporamos siempre que no distorsionen el discurso musical del mismo;

d) en el caso de modificaciones incorporadas por nosotros al texto óptimo (alturas, duraciones, métrica, *tempo*, articulaciones, dinámicas, indicaciones de expresión y todo otro tipo de intervención) encuentran su validación en el criterio nº 1 referente al estilo musical (lo que, naturalmente, es fundamentado en el aparato crítico correspondiente).

Criterio nº 3, de la señalización de las intervenciones al texto óptimo. A los fines de poner de relieve nuestras intervenciones elaboramos los siguientes criterios:

- a) empleamos corchetes - [] - para alturas, duraciones, silencios, articulaciones, dinámicas, reguladores de intensidad, indicaciones de *tempo*, de expresividad y metronómicas, indicaciones de variaciones de *tempo*, títulos, subtítulos y dedicatorias que modifiquemos y/o agreguemos;
- b) las digitaciones del compositor las mantenemos siempre en fuente normal mientras que las nuestras las hacemos visibles en fuente cursiva,¹⁹⁹ en caso de digitaciones opcionales empleamos una llave [{}].²⁰⁰

Criterio nº 4, de la referencia a las fuentes musicales.²⁰¹ En el aparato crítico empleamos una simbología especial para especificar nuestras intervenciones como así también comparar el texto óptimo con las demás fuentes musicales consultadas. Consiste en la indicación del compás, el tiempo dentro de dicho compás (según la indicación de compás de cada obra) y la fuente musical propiamente dicha.²⁰² A continuación ejemplificamos las situaciones posibles:

- a) 12, 18, 56, *C.Ms.1* = compás 12, compás 18, compás 56 del manuscrito nº 1 de *Chonay*;
- b) 12-18, *C.Ms.1* = del compás 12 al 18 del manuscrito nº 1 de *Chonay*;
- c) 12.2, *C.Ms.1* = 2^{do} tiempo (según la indicación de compás de la pieza) del compás 12 del manuscrito nº 1 de *Chonay*;
- d) 12.2-18.3, *C.Ms.1* = del 2^{do} tiempo del compás 12 al 3^{er} tiempo del compás 18 del manuscrito nº 1 de *Chonay*;
- e) 12.2, 18.3, *C.Ms.1* = en el 2^{do} tiempo del compás 12 y en el 3^{er} tiempo del compás 18 del manuscrito nº 1 de *Chonay*.

¹⁹⁹ Este criterio para diferenciar digitaciones fue tomado de la edición crítica de los *Doce estudios para guitarra* de Heitor Villa-Lobos, ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Douze études pour guitare seule* (París: Durand/Salabert/Eschig, 2008).

²⁰⁰ En las fuentes *Man.Ms.4* y *Cos.Ms.* José Paredes utiliza una llave para indicar digitaciones opcionales., concretamente en el c. 6 y 29 de la primera fuente y en el c. 27 del tercer movimiento de la segunda fuente.

²⁰¹ La simbología de este criterio fue elaborada a partir de ZIGANTE, F. *Heitor Villa-Lobos Douze...*, pp. xxvi.

²⁰² En este caso recurrimos a la denominación que otorgamos a cada fuente en el Capítulo 2.

Criterio nº 5, de la tipografía musical utilizada. A los fines de homogeneizar el repertorio en una sola notación musical tomamos como guía el *Diccionario esencial de notación musical* de Tom Gerou y Linda Lusk.²⁰³ Así mismo el programa informático que empleamos para tipografiar el repertorio estudiado es el *software MuseScore ver. 2.1.0*²⁰⁴ pues se ajusta a la perfección a los lineamientos que establece el mencionado diccionario.

Criterio nº 6, de la numeración de compás. Notamos una inconsistencia en la numeración de compás en las fuentes que componen el *corpus* de piezas estudiadas. La mayoría no tienen numeración,²⁰⁵ otras computan cada uno de los compases incluyendo las anacrusas,²⁰⁶ y otras incluyen en el computo las reiteraciones de doble barras de compás como así también las reiteraciones de salto *da capo*.²⁰⁷ Decidimos realizar una numeración directa, es decir, computamos cada uno de los compases,²⁰⁸ dado que permite una rápida interpretación de nuestras referencias en el aparato crítico.

Criterio nº 7, de la textura.²⁰⁹ Las piezas para guitarra sola de José Paredes están escritas sobre un solo pentagrama en clave de sol octavada²¹⁰ y, en líneas generales, su textura oscila entre una y tres voces. Por ello, para distinguirlas con claridad seguimos los siguientes criterios:

a) la voz superior tiene la plica hacia arriba, la voz inferior hacia abajo. En el caso de las voces intermedias unimos sus plicas a las voces extremas si sus duraciones son idénticas, si sus duraciones son distintas optamos por unir las a las voces extremas o bien distinguirlas con silencios dependiendo del espacio disponible en el pentagrama;

²⁰³ GEROU, Tom y LUSK, Linda. *Diccionario esencial de notación musical* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004).

²⁰⁴ Werner Schweer and Others. *Software* publicado bajo la licencia GNU (General Public License), <www.musescore.org/>

²⁰⁵ Las fuentes *C.Ms.1*, *C.Ms.2*, *M.mi.Ms.1*, *M.mi.Ms.2*, *M.re.Ms.*, *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2*, *Man.Ms.3*, *Cos.Gendai*, correspondientes a las obras *Chonay* [1975], *Minué en Mi mayor* [1976], *Minué en Re mayor* [1976], *Manantiales* [1986] y *Cosmogonía* [1988] respectivamente no poseen numeración de compás.

²⁰⁶ Ejemplo de ello son las fuentes *M.mi.Ms.3* y *Nuevo.Ms.* correspondientes a las obras *Minué en Mi mayor* [1976] y *Nuevo futuro (zamba)* [2013] respectivamente.

²⁰⁷ Las fuentes *Cos.Ms.* y *Man.Ms.4* correspondientes a las obras *Cosmogonía* [1988] y *Manantiales* [1986] respectivamente computan todas las reiteraciones.

²⁰⁸ Las fuentes que presentan una numeración directa son *Man.Ms.ver.2*, *Soledad.Ms.*, *Estado.Ms.*, *An.Ms.1* y *An.Ms.2* correspondientes a las obras *Manantiales segunda versión* [2007], *Cuadros místicos* [2013] y *Andrómeda en el infinito* [2015] respectivamente.

²⁰⁹ Este criterio se cimenta en PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra libro primero* (Buenos Aires: Ricordi, 1956), p. 67, y también en el citado GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, pp. 69-72.

²¹⁰ La única excepción es el segundo movimiento de *Cosmogonía* [1988] (*Abismos*) que en alguna de sus frases emplea dos pentagramas para diferenciar claramente las tres partes (melodía, *ostinato* y bajo).

- b) en caso de arpegios escritos en una sola voz que, en nuestra interpretación, emulen una textura a dos o más voces, dejamos explícita las mismas por medio de la dirección de las plicas e incorporamos las duraciones y/o silencios necesarios;
- c) en general, agregamos los silencios para marcar la/s entrada/s de cada voz.

Criterio nº 8, de los toques de mano derecha. En el trabajo de tesina de José Paredes leemos, en el acápite referente a la pulsación de mano derecha, lo siguiente:

“En líneas generales podemos diferenciar, fundamentalmente, dos tipos de toques en su pulsación [mano derecha]: uno, llamado toque ‘apoyado’ (v), cuando el dedo que ha pulsado la cuerda es detenido, posteriormente, por la cuerda vecina inferior; el otro se denomina toque ‘sin apoyo’ (∩), en el que los dígitos, luego de pulsar, no producen contacto con ninguna cuerda y continúan sus recorridos por debajo de la mano”.²¹¹

Solo en las fuentes *Cos.Ms.* y *Man.Ms.4* (referentes a las obras *Cosmogonía* [1988] y *Manantiales* [1986] respectivamente) el compositor hace evidente el toque apoyado por medio de la letra uve en minúscula [v] sobre la digitación o altura a la cual afecta,²¹² así mismo, el toque sin apoyo queda sobre entendido precisamente por no estar indicado como apoyado. En su aplicación el compositor expresa que en caso de monodias acompañadas por arpegios la melodía debe destacarse por medio del toque apoyado mientras que los sonidos del arpegio deben ejecutarse con el toque sin apoyo,²¹³ incluso recomienda el empleo del toque apoyado con pulgar cuando la melodía se encuentra en la voz inferior.²¹⁴ Al referirse a las escalas ascendentes sostiene que “es de muy buen efecto ‘apoyar’ los últimos sonidos acentuando la sensación del *crescendo*”,²¹⁵ y también que el toque apoyado puede emplearse para destacar algún sonido importante. Tomando en cuenta esta concepción de toques presentes en las fuentes *Cos.Ms.* y *Man.Ms.4* nosotros hacemos extensivo su empleo a todas las obras del repertorio bajo los siguientes criterios:

²¹¹ PAREDES, José. *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*. Tesina de grado de la carrera Profesorado en Guitarra, Departamento de Música, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1986), p. 5.

²¹² El símbolo del toque apoyado figura en las fuentes *Cos.Ms.* (c. 6, 7, y 18 del segundo movimiento, y c. 3-6, 9, 16-18 y 26 del tercer movimiento) y *Man.Ms.4* (c. 33-35 y 52-54).

²¹³ De esta manera se obtiene una textura claramente diferenciada por el timbre e intensidad de cada toque. PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 15-16.

²¹⁴ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 18.

²¹⁵ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 49.

- a) el toque apoyado lo utilizamos para destacar líneas melódicas, escalas, acentos y/o crear énfasis dinámicos siempre y cuando al ejecutarse no apague la resonancia de una voz intermedia, lo señalamos con el símbolo [v];
- b) el toque sin apoyo lo aplicamos en voces cuyos roles sean de acompañamiento, acordes y/o arpeggios, lo indicamos con el símbolo [^].

Criterio nº 9, de las digitaciones. Si bien adherimos a una simbología tradicional para referirnos a las digitaciones,²¹⁶ sumamos aquellas innovaciones que se encuentran presentes en la obra de José Paredes,²¹⁷ como así también otros recursos inmanentes a la escuela de guitarra de la Universidad Nacional de San Juan. A continuación realizamos una breve requisa de todas las digitaciones empleadas en nuestro trabajo:

- a) las posiciones las hacemos visibles por medio de números romanos por encima de las alturas [I, II, VII etcétera]; las cuerdas del instrumento con números arábigos dentro de un círculo [(1), (2), (3), (4), (5), (6)]; la cuerda al aire por medio de un cero previo a la altura afectada [0];
- b) los dedos índice, medio, anular y meñique de mano izquierda los indicamos por medio de números arábigos [1, 2, 3, 4]; para señalar que una digitación de mano izquierda debe permanecer fija empleamos dos líneas rectas que parten de una digitación (o altura digitada) y se unen a otra digitación o altura [₃ / \₃];²¹⁸ para señalar que una digitación de mano izquierda se desplaza sobre la misma cuerda entre dos posiciones distintas empleamos una pequeña línea inclinada seguida del dígito respectivo [³ ≠ \₃];²¹⁹
- c) los dedos pulgar, índice, medio y anular de mano derecha los denotamos con la primera letra de cada uno respectivamente [p, i, m, a]; la pulsación simultánea de dos o más alturas por parte del dedo pulgar la referimos con dicho dedo seguido de un corchete abarcando las alturas afectadas (p[]; la pulsación simultánea de dos alturas por parte del dedo anular en un acorde *plaqué* lo simbolizamos con dicho dedo seguido de un corchete abarcando las alturas respectivas (^a[);²²⁰ los acordes cuyo rasgueo sean seco (casi *plaqué*) los señalamos

²¹⁶ Para este criterio tomamos como referencia a PUJOL, E. *Escuela razonada...*, p. 68.

²¹⁷ Las fuentes *Cos.Ms.* y *Man.Ms.4* son las que proveen un caudal de información importantísimo al respecto.

²¹⁸ Este símbolo [₃ / \₃] José Paredes lo denomina “dedo fijo”. PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 26-29. Figura en los compases 3-4, 6-7, 11-14, 16-17, 20-21 y 31-32 de la fuente *Man.Ms.4*, lo mismo sucede en la fuente *Cos.Ms.* en los compases 1, 9 y 15-16 del primer movimiento como así también en los compases 1-2 y 29-30 del tercero.

²¹⁹ José Paredes llama a esta simbología [³ ≠ \₃] “dedo guía” puesto que orienta el traslado de una posición a otra sobre una misma cuerda. PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 29.

²²⁰ Dicha indicación (^a[) es nuestra.

con el dedo que debe efectuarlo junto a una flecha que señala la dirección del mismo [$\overset{i}{\uparrow}$ ó $\overset{i}{\downarrow}$]; los acordes arpegiados los indicamos con el tradicional símbolo de arpegio, sumamos, de ser necesario, el/los dedo/s de mano derecha que debe/n realizarlo; los *glissandi* transversales de mano derecha, por último, con el dígito que debe ejecutarlo seguido de una flecha [$\overset{i}{\searrow}$].²²¹

d) la ceja la indicamos con la letra mayúscula C seguida de la posición donde debe realizarse por encima de las alturas afectadas [ej. C.II]; la media ceja con la letra mayúscula partida \mathbb{C} [ej. \mathbb{C} .II]; la cejilla de dos cuerdas con el dedo 1 de mano izquierda seguido de un corchete abarcando las alturas afectadas ($\overset{1}{\lceil}$);²²² la ceja cruzada la simbolizamos con el dedo 1 de mano izquierda seguido de un corchete inclinado abarcando las alturas afectadas ($\overset{1}{\lrcorner}$);²²³ la ceja falsa, por último, con dos líneas rectas que forman un ángulo de 90° seguido del número 1 de mano izquierda previamente a la altura respectiva [\lceil 1].²²⁴

Criterio n° 10, de los armónicos. Observamos que el compositor indica de diversas maneras los armónicos a lo largo del *corpus* de obras estudiadas, en algunas piezas los señala con la altura real seguido de la abreviatura [ar.] y la posición en número romano donde debe ejecutarse,²²⁵ en otras con la altura a octava baja y la indicación [ar. 8^o],²²⁶ y en otras con la altura a octava baja junto a la indicación [arm. 8^o].²²⁷ Así mismo, en el trabajo de tesina de

²²¹ El término “*glissandi* transversal de mano derecha” es de José Paredes: “cuando se busca unir dos o más sonidos ubicados en cuerdas diferentes y consecutivas es posible pulsarlos con un solo dedo llevándolo de una cuerda a otra sin levantarlo”. PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 40.

²²² Los términos y símbolos de ceja, media ceja y cejilla los tomamos de PUJOL, E. *Escuela razonada...*, p. 68. Igualmente los apreciamos a lo largo de todo el repertorio estudiado especialmente en las fuentes referidas *Man.Ms.4* y *Cos.Ms.*

²²³ El símbolo ($\overset{1}{\lrcorner}$) es nuestro. Entendemos por ceja cruzada a la acción del dedo 1 de pisar simultáneamente en dos casilleros contiguos, es decir, el dedo 1 pisa con la última falange (llamada falangeta) en la sexta, quinta o cuarta cuerda sobre un casillero determinado mientras que, simultáneamente, pisa con su primera falange (base del dedo) sobre la segunda o primera cuerda en otro casillero inmediato (anterior o posterior).

²²⁴ El símbolo [\lceil 1] lo tomamos de YEPES, Narciso. *Gaspar Sanz, Suite española* (Madrid: Unión Musical Española, 1971), p. 6. Consiste en posicionar el dedo 1 para hacer una ceja pero no presiona todas las cuerdas inmediatas (de ahí su nombre de falsa ceja). Abel Carlevaro hace la distinción, al referirse a esta mecánica, entre una situación estática (donde el dedo 1 pisa primero con la punta y luego realiza la barra de ceja) o de movimiento (donde el dedo 1 pisa con su primera falange y luego realiza la ceja) CARLEVARO, Abel. *Diccionario de la escuela Abel Carlevaro, nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones* (Buenos Aires: Barry Editorial, 2006), p. 14 y 15.

²²⁵ Ejemplo son las tres fuentes musicales de *Minué en Mi mayor* [1976] (*M.mi.Ms.1*, *M.mi.Ms.2* y *M.mi.Ms.3*), c. 33.



²²⁶ Esta indicación la observamos del c. 15 a 20 de *An.Ms.1* y *An.Ms.2*, como así también entre los compases 47 a 55 de *Soledad.Ms.*

²²⁷ Esta última indicación la observamos en los compases 23, 25, 27, 71, 73 y 75 de *Soledad.Ms.*

grado el compositor explicita que lo más conveniente es optar “por asimilar la forma romboidal de la nota, indicando su octava y el número de trastes que le corresponde”.²²⁸ Por lo tanto, entendiendo que esta última es la manera más práctica de indicar los armónicos, la hacemos extensiva a las demás obras bajo el siguiente criterio:

a) señalamos la altura en forma de rombo, el símbolo de octava [^{8º}] (para evitar líneas adicionales), la posición en número romano y la cuerda respectiva donde debe producirse. Además incorporamos un pequeño círculo [°] sobre la altura para marcar que dicho armónico es natural y así diferenciarlo de los artificiales.

Criterio nº 11, del empleo de valores teóricos y valores relativos. El compositor utiliza el término valor teórico para referirse a aquellas duraciones que, por la limitación guitarrística, no pueden completar el valor de su figura.²²⁹ Así mismo, la situación inversa (la notación de la duración exacta) lleva, en algunas piezas de cierta complejidad métrica y textural, a una notación engorrosa por la cantidad de ligaduras de prolongación y figuras que se requiere añadir. A esto último José Paredes lo llama valor relativo y lo explicó con un ejemplo referido a las duraciones de la voz inferior de *Manantiales*:

“Para facilitar la lectura [de *Manantiales*] se han escrito valores relativos [en la línea inferior], por ejemplo, el *la*₂ del compás 1, digitado en la sexta cuerda, es un valor relativo, la escritura correcta nos llevaría a anotar . Con el arco de la ligadura de prolongación [] sugerimos que se mantenga durante todo el compás [y con ello evitamos una notación más confusa]”.²³⁰

Nosotros mantenemos la diferencia entre ambos conceptos y hacemos extensiva su aplicación a todo el repertorio estudiado bajo los siguientes criterios:

a) en el caso de valores teóricos los señalamos en la partitura con un asterisco [*], entendemos que, aunque no pueda mantenerse el valor completo, el hecho de que se encuentre anotada la duración deseada contribuye al entendimiento de la línea melódica y la textura en su conjunto;

²²⁸ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 37. Esta simbología es empleada en las fuentes *Cos.Ms.* y *Cos.Gendai*, concretamente en el c. 43 del primer movimiento y en los compases 3, 4 y 23 del segundo movimiento.

²²⁹ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 7. En los c. 52 a 54 de *Man.Ms.4.*, c. 15, 16, 58 a 63 de *Soledad.Ms.*, c. 15 a 24, 33 a 37 y 41 de *An.Ms.1* y sobre todo en gran parte de *Latitud.Ms.* observamos este tipo de valores.

²³⁰ *Ibidem*. Los valores relativos son empleados escasamente en el repertorio de José Paredes, además del citado caso presente en *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4* lo encontramos *Man.ver.2.Ms.* y en el c. 43 del primer movimiento de *Cos.Ms.* y *Cos.Gendai*.

b) transformamos las duraciones exactas a valores relativos siempre y cuando ello contribuya a facilitar la lectura de la/s pieza/s.

Criterio nº 12, de las abreviaturas de los efectos.²³¹ A los fines de homogeneizar el repertorio en su conjunto, empleamos las mismas abreviaturas y/o símbolos para designar los siguientes efectos del instrumento:

- a) el rasgueo, la *tambora* y el *pizzicato* lo indicamos con las abreviaturas *rasg.*, *tamb.* y *pizz.* respectivamente;
- b) empleamos los términos boca, puente y trastiera para designar la pulsación sobre dichas zonas respectivamente;
- c) la percusión la indicamos con la cabeza de la altura en forma de cruz [†].

Criterio nº 13, de la resonancia de arpegios. Observamos que el compositor utiliza la indicación [L.v.] (del italiano *lasciare vibrare*, dejar sonar) en pasajes donde se enlazan sonoridades arpegiadas y con ello provee de una resonancia que no necesariamente se encuentra explícita en la notación.²³² Si bien la resonancia es inmanente a la ejecución de arpegios en la guitarra, nosotros lo hacemos extensivo al resto del repertorio a los fines de especificar dónde debe producirse según el siguiente criterio:

- a) agregamos indicación [L.v.] a los pasajes, secciones u obras que trabajen a partir del enlace de sonoridades (acordes) arpegiadas.

²³¹ Estas abreviaturas las tomamos de PUJOL, E. *Escuela razonada...* pp. 70-71, así mismo las encontramos en el segundo movimiento de *Cos.Ms. (Abismos)*.

²³² Nos referimos a las fuentes *Man.Ms.4* (c.1), *Cos.Ms.* (c. 1 y 26 del primer movimiento) y *Cos.Gendai* (c. 5 y 24 del segundo movimiento).

20

23

26

29

32

1. 2.

Andante C. VII - - - - -

35

C. VII - - - - -

56

Musical notation for measure 56, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/8 time signature. The notation includes a bass line with a '8' below it and a treble line with various rhythmic patterns and fingerings (1, 3, 0, 1, 2).

58

Musical notation for measure 58, continuing the piece with similar rhythmic patterns and fingerings (1, 4, 0, 1, 3).

60

Musical notation for measure 60, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/8 time signature. The notation includes a bass line with a '8' below it and a treble line with various rhythmic patterns and fingerings (0, 4, 0, 2, 0).

62

Musical notation for measure 62, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/8 time signature. The notation includes a bass line with a '8' below it and a treble line with various rhythmic patterns and fingerings (2, 3, 1, 4). There are also dynamic markings like *v* and *m*.

C.V -----

64

Musical notation for measure 64, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/8 time signature. The notation includes a bass line with a '8' below it and a treble line with various rhythmic patterns and fingerings (3, 4, 2, 0, 1, 2, 3, 4). There are also dynamic markings like *p* and *v*.

C.X -----

66

Musical notation for measure 66, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/8 time signature. The notation includes a bass line with a '8' below it and a treble line with various rhythmic patterns and fingerings (4, 1, 3, 2, 0, 2, 3, 4).

68

Musical notation for exercise 68, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece consists of two measures. The first measure contains a half note chord with a '3' above it, followed by a quarter note chord with a '4' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The second measure contains a half note chord with a '2b' above it, followed by a quarter note chord with a '3' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4.

70

Musical notation for exercise 70, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece consists of two measures. The first measure contains a half note chord with a '-2' above it, followed by a quarter note chord with a '3' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The second measure contains a half note chord with a '4' above it, followed by a quarter note chord with a '2' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. A 'C.II' marking is present at the end of the second measure.

72

Musical notation for exercise 72, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece consists of two measures. The first measure contains a half note chord with a '1b' above it, followed by a quarter note chord with a '2' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The second measure contains a half note chord with a '4' above it, followed by a quarter note chord with a '2' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. A dashed line is present above the first measure.

74

Musical notation for exercise 74, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece consists of two measures. The first measure contains a half note chord with a '3' above it, followed by a quarter note chord with a '4' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The second measure contains a half note chord with a '4' above it, followed by a quarter note chord with a '4' above it, and then a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4. A 'p' marking is present below the first measure, and an 'a m i' marking is present above the second measure.

4.1.2.- Minué en Re mayor [La Rioja, 1976]

José Paredes
(La Rioja, 1958)

[Comodo (♩ = 80)]

C.VII

⑥ en Re

3

5

7

9

C.VII C.V

C.V

C.IV

p *p* *f* *p* *p* *p*

11

v a m i m i m i m

13

v m i m

15

v a i m a m i m a

Meno

18

v a i m i m

p

20

v a m i

p

22

v a i m

C.V.

p

24

v a C.III C.II *v a* *v i* *v m i*

8 *p p*

26

v a *v a* *v i* *v a* *v a*

8

28

C.III

8

30

v a *v a* *v m* *v i m i* *v m i*

8

32

v m i *v m v a v i m*

1. 2. [D.C. al Coda]

8 [7 2]

⊕ Coda

35

i m

ff

8 *ff*

4.1.3.- Minué en Mi mayor [San Juan, 1976]

José Paredes
(La Rioja, 1958)

♩ = 96

8

3

5

7

10

C.VII -----

C.V -----

C.IV -----

1. 2.

12

m i a *p m i* *m i m* *v i v m i*

p *2[p]*

14

16

C.VII C.VII-----

1. 2. *Fine*

19

21

v a C.V----- C.VII

23

v a C.II-----

25 *v a* *v a m i* *v m v a i* 1. *C. III* 2. *C. VII* *p i m*

28 VII *v a* 3

30

32 *ten.* 8° XII

34 *C. II* 1. 2. [D.S. al Fine]

4.1.4.- *Manantiales* [San Juan, 1986]

José Paredes
(La Rioja, 1958)

Scorrevole

1° boca
2° puente L.v.

3

5

7

9

p *m* *i* *a* *m* *i* *a* *p* *m*

p *m* *i* *a* *i* *m* *a* *p* (*p*)

p *p* *i* *m* *i* *p* *m* *i* *p*

cresc.

[> p]

[piú f]

C.V.

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five systems of music, each starting with a measure number in a box (3, 5, 7, 9). The first system includes lyrics 'p i p m a m i a p m' and technical markings '1° boca' and '2° puente L.v.'. The second system has a measure number '3' and a circled '5'. The third system has a measure number '5', lyrics 'p m i a i m a p (p)', and a circled '5'. The fourth system has a measure number '7' and a circled '5'. The fifth system has a measure number '9', lyrics 'p p i m i p m i p', and a circled '4'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'piú f'. There are also some unusual markings like 'C.V.' and 'L.v.'. The time signature is 16/8, with some changes to 12/8 and 9/16 indicated by double bar lines.

11 *a m*

13 *p* *p* *p* *m* *a* *m* *i* *a* *i* *p* *p* *i* *p* *m* *i* *a* *i* *m* *a* *i*

15 [♩ = ♩] [♩ = ♩]

17

19 [♩ = ♩] C.II ----- C.I -----

21 [♩ = ♩] *v* *p* *p* *m* *i* *a* *i* *m* *a* *i*

23 (p) *v* *p* *v* *p*

25 *v p* (p) (p)

27 *p i m a i m a i p (p)*

29 (p) *p i p m i a i m p (p)*

31 [*♩ = ♩*] *p i p a m i p m i p*

33 *a tempo* C.II *v a*

35 *v a*

37

39 C.II -----

41

43

45

47

49

51 C.I -----

53

v m

v m

55

57

59

C.II ----- C.I -----

61

[f]

63

[ff]

65

p

67

69

71

[a tempo]

C.IX

C.X

73

p i a m a i m p a

C.IX

75

77

4.1.5.- *Cosmogonia* [San Juan, 1988]

4.1.5.1.- *Angelus*

José Paredes
(La Rioja, 1958)

Moderato

The musical score is written for guitar in 5/8 time, marked *Moderato*. It consists of six systems of music, each starting with a measure number in a box (3, 5, 7, 9, 11). The score includes various fretting techniques such as triplets, slurs, and specific fingerings (e.g., 0, 4, 1, 0, 2, 3, 4). Dynamics include *[L.v.]*, *[p]*, and *f*. A section labeled *C.III* begins at measure 11. The score concludes with a fermata and a hairpin crescendo.

13

Musical notation for measure 13, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (0, 2, 4, 3, 1) and a slur.

15

Musical notation for measure 15, featuring a treble clef, 5/8 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (0, 4, 3, 4) and a slur. Includes the instruction *rit.* and *perdendosi*.

17

Musical notation for measure 17, featuring a treble clef and a whole rest.

18

Calmo

Musical notation for measure 18, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (1, 4, 3, 4, 2, 0, 4, 3, 2, 4) and a slur. Includes the instruction *p*.

22

Musical notation for measure 22, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1) and a slur. Includes the instruction *f* and the chord symbol *C.VII*.

26

Veloce

p i p i p m p a p m p i p i

Musical notation for measure 26, featuring a treble clef, 7/16 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (2, 1, 3, 4, 0) and a slur. Includes the instruction *pp* and *mp*.

28

Musical notation for measure 28, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and guitar-specific notation with fret numbers (3, 2, 1, 0) and a slur. Includes the instruction *p*.

30

32

34

36

38

40

42 [D.C. al Coda]

⊕ Coda

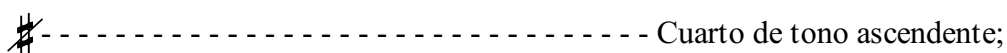
43

4.1.5.2.- Abismos

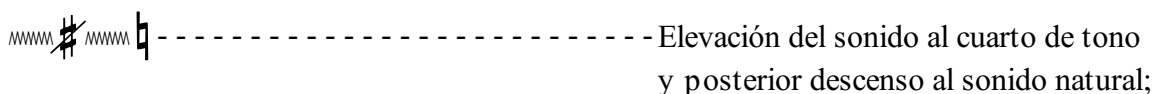
Signos:



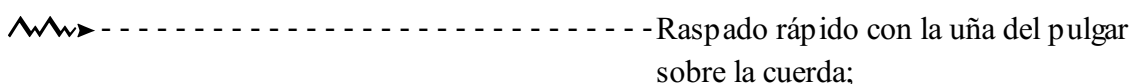
--- *Accelerando*;



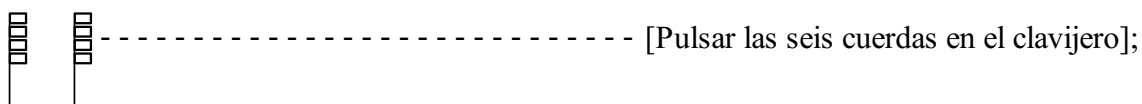
--- Cuarto de tono ascendente;



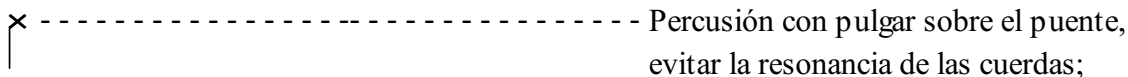
--- Elevación del sonido al cuarto de tono y posterior descenso al sonido natural;



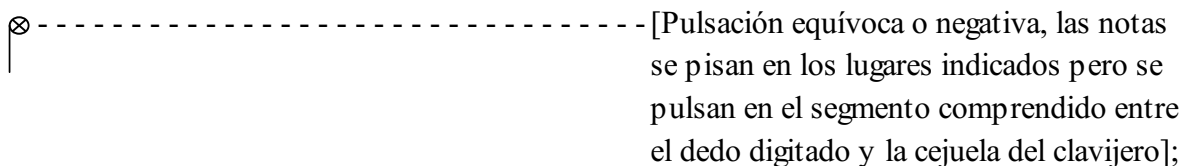
--- Raspado rápido con la uña del pulgar sobre la cuerda;



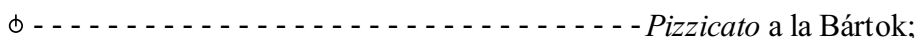
--- [Pulsar las seis cuerdas en el clavijero];



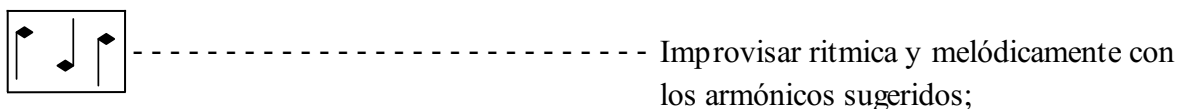
--- Percusión con pulgar sobre el puente, evitar la resonancia de las cuerdas;



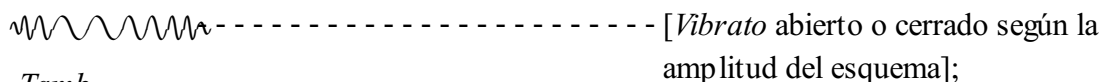
--- [Pulsación equívoca o negativa, las notas se pisan en los lugares indicados pero se pulsan en el segmento comprendido entre el dedo digitado y la cejuela del clavijero];



--- *Pizzicato* a la Bártok;

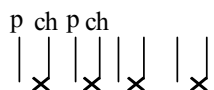


--- Improvisar ritmica y melódicamente con los armónicos sugeridos;



--- [*Vibrato* abierto o cerrado según la amplitud del esquema];

Tamb. ---



--- [Percusión alternada, el pulgar ejecuta los golpes de *tambora* sobre las cuerdas y el meñique (ch), alternadamente, efectúa un golpe sobre la tapa, detrás del puente.]

Tempo II

24

p *mf*

L.v.

26

p

28

10 10

ff

[Tempo I]

30

3

p

8° XVI	8° XII	XIX	8° XII

libero

[a tempo]

31

[p] *precipitado* - - - - *accel.* - - - -

34

rall. - - - - *p*

C.VI

[yema]

14 *[ten.]*

p

16

p p

18

[f]

20 C. III

cresc. p

i m a m i m

23 C. VII

p

26 *ten.*

[piu f]

28 \emptyset C.I.

30 C.I.

32

34 [*pp*]

36 [*p*]

38

40

42

44

46

C.II

m i m m i m i m i m i m m

48

m i m m i m i m m i m i m i m

[D.S. al Coda]

50

Coda

p i m i m a

i m i m i m a m

v v v v v m i m i

accel. - - -

[*p*]

53

Pesante

C.III

v i

ten. - - -

p

ff

sempre *ff*

[rit. - - -]

fff

4.1.6.- *Manantiales (segunda versión)* [Córdoba, 2007]

Preludio para guitarra

José Paredes
(La Rioja, 1958)

♩ = 160 - 176

1 *p* *i* *p* *m̂* *ā* *m̂* *i* *ā* *p* *m̂*

3

5 *p* *m̂* *i* *ā* *i* *m̂* *ā* *p* *p* *C.V.*

7

9 *cresc.*

11 *p* *i* *p* *ā* *m̂* *ā* *i* *ā* *p* *m̂*

27

8/16
cresc. - - - -

29

8/16
0 3 4
④ ⑤

31

8
[cresc. - -]

33

8
[cresc. - -]

35

8
[f]

37

8
[rall. - - -]

Coda

39

8
4 3 2 0
④ ③ ②

41

Musical notation for exercise 41. The piece is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 6. A triplet of notes is indicated by a bracket and the number 3. The melody consists of eighth notes.

43

Musical notation for exercise 43. The piece is in treble clef with a key signature of two sharps. The bass line includes fingerings 2, 3, 4, and 5. The notation includes repeat signs and a 'rit.' (ritardando) marking with a hairpin, followed by 'molto rall.' (molto rallentando) with a long hairpin.

45

Musical notation for exercise 45. The piece is in treble clef with a key signature of two sharps. The bass line includes fingerings 1, 3, 4, 2, and 0. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The exercise concludes with the word 'Fin' and a double bar line.

4.1.7.- *Latitud celeste (zamba)* [Córdoba, 2012]

José Paredes
(La Rioja, 1958)

Introducción

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first measure (measure 1) features a whole note chord with a wavy line indicating a rasgueado effect, followed by a half note chord and a quarter note chord, each with upward-pointing arrows indicating strumming direction. A bracket above the first two measures is labeled "[rasg. - - - - -]".

Measures 3 and 5 are marked with a box containing the number 3. Measure 3 contains a half note chord with a wavy line, followed by a half note chord with a wavy line and a half note chord with a wavy line. Above the first half note chord are the letters "m" and "i" with a slur over them. Measure 5 contains a half note chord with a wavy line, followed by a half note chord with a wavy line and a half note chord with a wavy line. Above the first half note chord are the letters "v m v a" and above the second half note chord are "v m v i". A bracket above measures 3 and 5 is labeled "[rasg. - - - - -]".

Measures 7 and 10 are marked with a box containing the number 7. Measure 7 contains a half note chord with a wavy line, followed by a half note chord with a wavy line and a half note chord with a wavy line. Above the first half note chord are the letters "v a" and above the second half note chord are "v m v i". A bracket above measures 7 and 10 is labeled "[rasg. - - - - -]".

Measure 10 contains a half note chord with a wavy line, followed by a half note chord with a wavy line and a half note chord with a wavy line. A bracket above measure 10 is labeled "[rasg. - - - - -]".

Throughout the score, various guitar techniques are indicated, including fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0), vibrato markings (v), and specific chord voicings (C.V, C.VII, C.II). The score concludes with a double bar line at the end of measure 10.

Zamba

12

mf

14

[*rasg.* - - - - -]

16

[*rasg.* - - - - -]

18

C.VII - - - - -

[*rasg.* - - - - -]

20

22

C.II - - - - -

[*rasg.* - - - - -]

Estribillo

C.VII -----

C.VII -----

36

Musical notation for measure 36. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 3, 3, 4, 2, 1, 4. Above the staff are dynamic markings: *v*, *a*, *m*, *i*, *v*, *m*. A *p* marking is below the staff. A bracketed *rasg.* marking is above the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 1, 1, 4, 2.

38

Musical notation for measure 38. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 3, 4, 2, 1, 4, 3, 0. Above the staff are dynamic markings: *v*, *m*. A *p* marking is below the staff. A bracketed *rasg.* marking is above the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 2, 3, 4, 0, 2, 3.

40

Musical notation for measure 40. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 0, 3, 1, 1. Above the staff are dynamic markings: *v*, *i*, *v*, *m*. A *p* marking is below the staff. A bracketed *rasg.* marking is above the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 2, 3, 4, 2.

42

Musical notation for measure 42. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 0, 2, 0, 3, 4, 0. Above the staff are dynamic markings: *v*, *m*, *v*, *i*. A *p* marking is below the staff. A bracketed *rasg.* marking is above the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 3, 4, 2, 3.

44

Musical notation for measure 44. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 4, 1, 1. Above the staff are dynamic markings: *v*, *i*, *v*, *m*. A *p* marking is below the staff. A bracketed *rasg.* marking is above the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 3, 4, 2, 3. A *ff* marking is below the staff.

46

Musical notation for measure 46. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings: 4, 3, 2, 1, 4, 3, 0. Above the staff are dynamic markings: *v*, *i*, *v*, *m*. A *p* marking is below the staff. The bass staff shows a bass line with notes and fingerings: 1, 3, 1, 4. A *D.C.* marking is at the end of the staff.

25 *v a* C.X *v i* C.VII *v m**

27 *v a* C.II *v i* *v m** [rasg. - - -]

29 [rasg. - - -]

31 [rasg. - - -]

33 [7]

35 [D.C.] Lento [rasg. - - -] *p p p*

37 XII *i m i m a v i* ① ②

4.1.9.- Cuadros místicos [Córdoba, 2013]

4.1.9.1.- Soledad sonora

José Paredes
(La Rioja, 1958)

♩ = 100

p *î p a m î a m*

⑥ en Re [L.v.]
[cantidad de repeticiones ad libitum]

③

⑤

⑦ [♩ = ♩] p *î p m î â*

⑧

⑨ [♩ = ♩] p *î p m î â m*

11

3/8

④

8

13

3/8

p

f

8

15

C.III ----- (C.III) ----- (C.III) -----

i p a i a m p i p a m i a m p i p a i a m

6/4

p

8

16

3/4

p

8

17

3/4

p

8

19

[♪ = ♪]

p i a m

6/8

p

8

21

2/4

8

23 [$\text{♩} = \text{♩}$] \widehat{a} [$\text{♩} = \text{♩}$]

8° XII \widehat{m}

25 [$\text{♩} = \text{♩}$] [$\text{♩} = \text{♩}$]

8° XII

27 [$\text{♩} = \text{♩}$] [$\text{♩} = \text{♩}$]

8° XII

29 [$\text{♩} = \text{♩}$] *p* $\widehat{i} \widehat{p} \widehat{m} \widehat{i} \widehat{a} \widehat{m}$

31

33

35 [$\text{♩} = \text{♩}$] *C.III* - - - - -

$\widehat{i} \widehat{p} \widehat{m} \widehat{p} \widehat{a}$ *p* $\widehat{i} \widehat{m} \widehat{a}$ $\widehat{i} \widehat{a}$

64

65

v *i* *m* *i* *a* *i* *m* *i* *a*

p

cresc. - - - -

67

69

71

8° XII

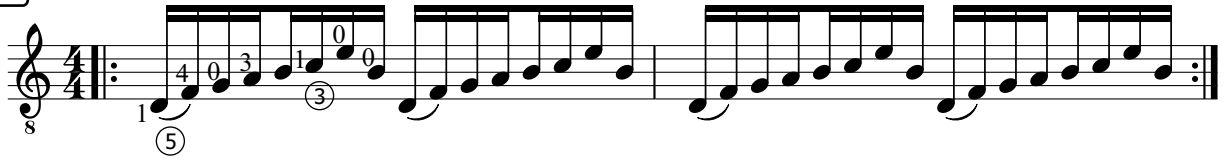
73

8° XII

75

8° XII

77



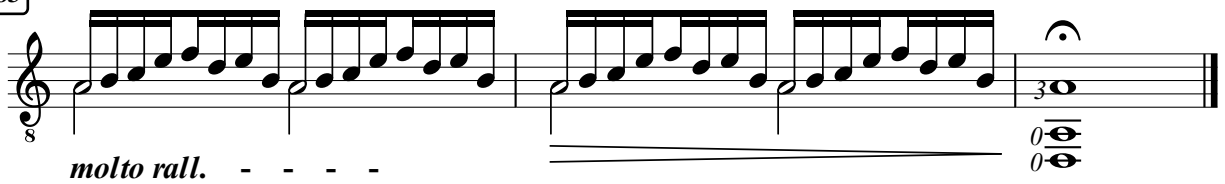
79



81



83



"La noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora."

San Juan de la Cruz (Cántico Espiritual)

4.1.9.2- *Estado profundo*

a Omar Atreo Buschiazzo

José Paredes
(La Rioja, 1958)

Calmo $\{\widehat{a} \widehat{m} \widehat{i}\}$
 \widehat{i} $\xrightarrow{3}$

6 en Mi [L.v.]

4

7

8

9

10

11

Musical notation for exercise 11, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: -1, 4, 3, and 0. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8, -2, and b. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

12

Musical notation for exercise 12, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a sharp sign and contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, and 4. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8 and b. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

13

Musical notation for exercise 13, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: -1, 3, b, 4, and 0. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8, -2, and b. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

14

Musical notation for exercise 14, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, and 4. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8 and b. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

15

Musical notation for exercise 15, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 3, 4, and 0. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8, 1, and 2. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

16

Musical notation for exercise 16, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, and 4. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8 and b. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

17

Musical notation for exercise 17, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 4, 3, and 0. The bass clef part starts with a flat sign and contains a sequence of notes with fingerings: 8, 1, and 2. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, forming a continuous melodic line.

18

19

20

21

22

molto rit. - - -

23

[a tempo]

[L.v.]

26

C.II - - -

molto rall. - - -

C. VII

♩ = 104

29

p *v* *a* *m* *i* *p* *m* *Tamb.*

[L.v.] *pp*

32

34

36

a *m* *a* *m* *a* *m* *p*

f

38

v *a**

piu f

40

v *a* *m* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *m* *i*

42

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *a*

44 C. VI -----

Musical notation for measure 44, featuring a treble clef, 7/8 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (2, 3, 4, 5), a trill (tr), and accents (a, m).

46

Musical notation for measure 46, featuring a treble clef, 7/8 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (2, 3, 4, 5), a trill (tr), and an accent (a).

48

Musical notation for measure 48, featuring a treble clef, 7/8 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (i, m), accents (a), and dynamic markings (*f*, *più f*).

50

Musical notation for measure 50, featuring a treble clef, 7/8 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (i, m) and a dynamic marking (*ff*).

52

Musical notation for measure 52, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (3, 4, 5, 6), accents (a), and a dynamic marking (*ff*).

54

Musical notation for measure 54, featuring a treble clef, 5/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (3, 4, 5, 6), a dynamic marking (*ff*), and a first ending bracket.

56

Musical notation for measure 56, featuring a treble clef, 5/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes fingerings (3, 6), a dynamic marking (*ff*), and a first ending bracket.

♩ Coda

59 [a tempo] *pp* *p* *a*

[L.v.]

62 *p* *mf*

p *mf*

65 *f* *Tamb.*

f *Tamb.*

4.1.10.- *Andrómeda en el infinito* [Córdoba, 2015]

al guitarrista sanjuanino Iván Amorós

José Paredes
(La Rioja, 1958)

♩ = 132 (aprox.)

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of music, each starting with a measure number in a box (3, 5, 7, 9, 11). The first system includes a dynamic marking 'p' and a fingering 'i p m p' above the notes. The second system is marked 'C.II' with a dashed line. The third system is also marked 'C.II' with a dashed line. The fourth system has a fingering '2 4 1' above the notes. The fifth system has a fingering '3 4 1' above the notes. The sixth system has a fingering '3 4 1' above the notes and a diamond-shaped symbol below the notes. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings.

27

29

a tempo

teniendo - - - - -

m i m

m [\uparrow] [\uparrow] [\uparrow]

32

p a i p a i a m

C.II - - - - -

34

36

v a

p i m i m i m

v i m

v a i m i a i m i a i m i v a i

38

C.IV - - - - -

40

C.IV - - - - -

a i m p

42

a m *[a tempo]*

molto rit. - - - -

44

46

a tempo

rall. - - - -
dim. - - - - [L.v.]

48

50

f

52

54

56

pp

58

C. VII -

f

60

mp

62

mp

64

p rit.

Meno mosso

66

ff pesante

70

m

fff

4.2.- Aparato crítico

4.2.1- Chonay [La Rioja, 1975]

1, *C.Ms.1*: indicación de *tempo* y expresividad [Lento y melancólico / Tema]; *C.Ms.2*: no figura ninguna indicación al respecto. Optamos por *C.Ms.1* puesto que dichas indicaciones contribuyen a determinar el *tempo* y carácter de la sección inicial.

3.1, 9.1, 12.1, 13.1, 75.1, agregamos indicación de arpeggio. Esto fue a los fines de proveer mayor expresividad a los acordes de seis alturas (todas las cuerdas).

7.3-8.1, agregamos indicación [*gliss.*] entre las alturas $fa\#_4$ (c. 7.3) y re_4 (c. 8.1) voz superior. Si bien en ambas fuentes musicales apreciamos la indicación tradicional de *glissando*²³³ entre ambas alturas nosotros añadimos la abreviatura [*gliss.*] sobre dicha línea para evitar confusiones con la de digitación de dedo guía de mano izquierda.

12.1, *C.Ms.1*: alturas $la_3 - re_4 - la_4$ (en *plaqué*) duración negra voz superior; *C.Ms.2*: mismas alturas duración blanca.

12.2, *C.Ms.1*: altura re_2 duración blanca voz inferior; *C.Ms.2*: altura la_2 .

16.3, reubicamos la indicación de *tempo* [*Allegro*] del c. 17.1 al c. 16.3. Esto se debe a que el *tempo* cambia a partir del c. 16.3 (anacrusa del c. 17). Así mismo, en ambas fuentes los siguientes cambios de *tempo* (c. 33.3 y 49.3 respectivamente) figuran sobre la anacrusa.

20.1, *C.Ms.1*: altura re_2 duración blanca voz inferior; *C.Ms.2*: altura re_3 .

20.3, *C.Ms.1*: altura la_2 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: silencio duración negra.

21.1, *C.Ms.1*: altura la_2 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: misma altura duración blanca.

24.3, *C.Ms.1*: signo de repetición doble barra [||] antes de la anacrusa del compás 25; *C.Ms.2*: mismo signo al comienzo del compás 25. En los compases 1, 8, 16, 41 y 49 de *C.Ms.2* el signo de repetición se encuentra previo a la anacrusa, por ello, a los fines de homogeneizar el texto, optamos por *C.Ms.1*.

31.1, *C.Ms.1*: alturas la_2, la_2, la_2 duración tresillo de corcheas voz inferior; *C.Ms.2*: alturas la_2 y la_2 duración tresillo de negra – corchea respectivamente.

32.1, *C.Ms.1*: altura re_2 duración blanca voz inferior; *C.Ms.2*: misma altura duración negra. Observamos que en las cadencias armónicas que cierran partes o secciones de la pieza

²³³ Emili Pujol lo denomina arrastre, explicita que “se indica por medio de una línea recta entre la nota de partida y la nota terminal”. PUJOL, E. *Escuela razonada...*, p. 69.

(c. 8, 16, 24, 41 y 49) la duración de voz inferior siempre es blanca, por ello optamos por *C.Ms.1* (duración blanca en voz inferior) a los fines de homogeneizar el discurso musical.

49.3, 50.1, 50.3, 51, 52.1, 52.3, 53.1, 62.3, 63.2, 64.2-3, 65.2-3, 67.2-3, incorporamos silencios en voz intermedia para clarificar la textura según nuestro criterio n° 7.

39.2-41.1, *C.Ms.1*: alturas re_5 , $do\#_5$ (c. 39.2) y la_4 (c. 40.1) duración corchea, negra y blanca respectivamente voz superior; *C.Ms.2*: alturas mi_5 , re_5 (c. 39.2) y $do\#_5$ (c. 40.1) respectivamente.

39.3-41.2, *C.Ms.1*: alturas sol_4 (c. 39.3), mi_4 , $do\#_4$ y mi_4 (c. 41.1-2) duración corcheas voz intermedia; *C.Ms.2*: alturas la_4 (c. 39.3), sol_4 , mi_4 y sol_4 (c. 41.1-2) respectivamente.

52.1-2, *C.Ms.1*: alturas re_2 y re_2 duración negras voz inferior; *C.Ms.2*: alturas la_2 y la_2 respectivamente.

52.3, *C.Ms.1*: altura si_2 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: altura la_2 .

52.3, *C.Ms.1*: alturas si_3 y sol_3 duración semicorcheas voz intermedia; *C.Ms.2*: alturas re_4 y la_3 respectivamente.

60.2-3, *C.Ms.1*: altura sol_2 y mi_2 duración negras voz inferior; *C.Ms.2*: altura mi_2 y la_2 respectivamente.

65.2, *C.Ms.1*: altura la_2 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: altura la_3 .

66.2, *C.Ms.1*: altura mi_3 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: altura $do\#_4$.

71.1-2, *C.Ms.1*: altura re_5 duración blanca voz superior; *C.Ms.2*: misma altura duración negra y silencio de negra.

71.2, *C.Ms.1*: altura re_2 duración negra voz inferior; *C.Ms.2*: altura re_3 .

71.3, *C.Ms.1*: acorde de Sib mayor ($si\flat_2$, $si\flat_4$, $fa\sharp_4$, re_4); *C.Ms.2*: acorde de La mayor con 7^{ma} menor ($la_2 - la_3 - do\#_4 - sol_4$). Si bien optamos por *C.Ms.2* reemplazamos altura sol_3 por la_3 en voz intermedia porque entendimos que, dentro del contexto tonal funcional de la pieza, debe duplicarse la tónica antes que la séptima.

4.2.2.- *Minué en Re mayor* [La Rioja, 1976]

Título, *M.re.frag.1*: [Minué / a Ricardo D. Moyano]; *M.re.Ms.*: [Minué]. Nosotros adoptamos el título *Minué en Re mayor* porque el autor así lo denominó en su catálogo realizado para la presente investigación.²³⁴

²³⁴ PAREDES, José. "Listado de obras originales". Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

Anacrusa, *M.re.frag.1*: indicación de *tempo* e indicación metronómica [CÓMODO (♩=80)]; *M.re.Ms.*: no contiene indicación al respecto. Optamos por *M.re.frag.1* puesto que dichas indicaciones ayudan notoriamente a orientar el carácter de la pieza.

Anacrusa, 7.3, 33.2, agregamos los silencios necesarios a los fines de explicitar la textura según nuestro criterio n° 7.

4.3-5.1, *M.re.frag.1*: regulador de intensidad *crescendo* (c. 4.3) y dinámica [*f*] (c. 5.1); *M.re.Ms.*: no figuran. Los incorporamos según nuestro criterio n° 2 referido a la elección de las variantes.

17.2, agregamos respiración previa al cambio de sección y reubicamos la indicación de *tempo* [Meno]. Esto se debe a que el *tempo* de la segunda sección comienza en la anacrusa del c. 18 y no al comienzo de este.

18.2-3, *M.re.Ms.*: ligado sobre alturas $mi_4 - fa\sharp_4$ y $sol_4 - fa\sharp_4$ duración semicorcheas voz superior; *M.re.frag.2*: no figuran.

19.1, 21.1, *M.re.Ms.*: ligado sobre alturas $la_2 - do\sharp_3$ duración semicorcheas voz inferior; *M.re.frag.2*: no figura.

20.1-3, *M.re.Ms.*: ligado sobre alturas $si\flat_4 - la_4$, $la_4 - fa\sharp_4$ y $sol_4 - fa\sharp_4$ duración semicorcheas voz superior; *M.re.frag.2*: no figuran.

20.1-3, *M.re.Ms.*: alturas sol_3 , $fa\sharp_3$ y mi_3 duración negras voz inferior; *M.re.frag.2*: no figuran.

22.1, 23.1, 31.1, transformamos la textura de dos a tres partes. Entendemos que el movimiento en semicorcheas de la voz inferior responde al arpegiado de un acorde cuya resonancia interpretamos a dos partes (bajo tenido y voz intermedia), por ello cambiamos la duración de semicorchea a blanca con puntillo de las alturas re_2 (c. 22.1), sol_2 (c. 23.1), re_2 (c. 31.1.) y agregamos los silencios necesarios para clarificar la voz intermedia según nuestro criterio n° 7 referido a la textura.

22.3, *M.re.Ms.*: ligado sobre alturas $fa\sharp_5 - mi_5$ duración semicorcheas voz superior; *M.re.frag.2*: no figura.

23.1, *M.re.Ms.*: ligado sobre alturas $sol_3 - si\flat_3$ duración semicorcheas voz intermedia; *M.re.frag.2*: no figura.

24, modificamos la escritura de la textura de dos a tres partes. Interpretamos que la primera altura de cada tiempo de voz superior responde a un movimiento melódico descendente ($si\flat_4$, la_4 , $sol\sharp_4$) que debe ligarse, por ello cambiamos la duración de dichas

alturas de semicorchea a negra y agregamos las plicas dobles respecto a la voz intermedia según nuestro criterio n° 7 referente a la textura.

26.3, *M.re.frag.2*: altura re_2 duración negra voz inferior; *M.re.Ms.*: no figura. Si bien en *M.re.Ms.* no apreciamos dicha altura tampoco observamos un silencio ni prolongación del tiempo anterior, de modo tal que podemos interpretar que es un error de copia, por lo que optamos por *M.re.frag.2* (agregamos altura re_2 duración negra).

27.2-3, *M.re.frag.2*: altura la_2 duración blanca voz inferior; *M.re.Ms.*: alturas la_2 y la_2 duración negras en ambos tiempos.

28.3, agregamos altura la_2 duración negra voz inferior. El c. 28 resulta idéntico al c. 27 donde apreciamos que dicha altura (la_2) se reitera tres veces en duración negra (voz inferior). Así mismo en *M.re.Ms.* no hay silencio ni prolongación de la duración del tiempo anterior por lo que consideramos es un error de copia la ausencia de dicha altura.

35, reemplazamos indicación [D.C. al Fin] por [D.C. al *coda*].²³⁵ Entendimos que el casillero [Para fin] que apreciamos en los compases 18 a 19 de *M.re.Ms.* es en realidad una *coda* que debe ubicarse al final de la pieza y no al final de la primera sección, por ello modificamos el esquema de reiteración.

4.2.3.- Minué en Mi mayor [San Juan, 1976]

Título, *M.mi.Ms.1*: [Minué]; *M.mi.Ms.2*: [*Scherzo* / a Giuliani]; *M.mi.Ms.3*: [Minué en Mi mayor]. Adoptamos el título *Minué en Mi mayor* tal como figura en la última versión de la pieza, además, así lo denominó el compositor en el catálogo que realizó para la presente investigación.²³⁶

3.1, 6.1, 7.1, 14.1, 15.1, *M.mi.Ms.1*: alturas si_2 (c. 3.1), la_2 (c. 6.1), si_2 (c. 7.1), mi_2 (c. 14.1) y mi_2 (c. 15.1) duración corcheas voz inferior respectivamente; *M.mi.Ms.2*: mismas alturas duración blancas; *M.mi.Ms.3*: mismas alturas duración blancas con puntillo.

8.1, 9.1, 17.1, 18.1, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: altura mi_3 duración negra voz inferior, altura $sol\#_3 - si_3$ (en *plaquê*) duración blanca voz intermedia; *M.mi.Ms.3*: silencio duración negra voz inferior, altura $mi_3 - sol\#_3$ (en *plaquê*) duración blanca voz intermedia. Entendemos que la ausencia de si_3 en voz intermedia es un claro error de copia en *M.mi.Ms.3* dado que completa el acorde de Mi menor, por ello optamos por las fuentes *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*.

²³⁵ Esta intervención se ajusta a las pautas de repeticiones expuestas en GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, pp. 75 a 80.

²³⁶ PAREDES, José. "Listado de obras originales". Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

8.3, 9.3, 17.3, 18.3, 19.3, 21, 22, 24.1, 25, 26.3, 27.3, 32.3, 34.3, 35.3, 36.3, modificamos la notación (agregamos silencios y/o plicas) para explicitar la voz intermedia según nuestro criterio n° 7 referente a la textura.

9.3-13, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: presentan diferencias sustanciales respecto a *M.mi.Ms.3* (nuestro texto óptimo) por ello transcribimos el pasaje completo según nuestro criterio n° 2 respecto a la elección de las variantes:

C.VII -----

c. 9.3 a 13, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*.

13.2, reemplazamos altura si_2 duración negra voz inferior por misma altura duración blanca. Del c. 12 a 13 apreciamos una hemiola creada por la superposición de la métrica de $\frac{2}{4}$ sobre la de $\frac{3}{4}$ gracias a la reiteración de la figuración rítmica (♩♩♩ ♩♩) y al movimiento cromático de la voz inferior ($la_2, la\#_2$ y si_2), por lo tanto, a los fines de poner de relieve dicha hemiola, modificamos la duración de la altura si_2 .

15.2, *M.mi.Ms.1*: altura mi_4 duración negra voz superior; *M.mi.Ms.2* y *M.mi.Ms.3*: misma altura duración blanca.

16.1, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: altura la_2 duración corchea voz inferior, altura $do\frac{1}{4}$ duración corchea voz intermedia; *M.mi.Ms.3*: altura la_2 duración negra voz inferior, alturas $la_3 - mi_4 - fa\#_4$ (en *plaquê*) duración negra voz intermedia respectivamente.

16.2, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: altura si_2 duración corchea voz inferior, altura re_4 duración corchea voz intermedia; *M.mi.Ms.3*: altura si_2 duración blanca voz inferior, alturas $re_4 - fa\#_4$ (en *plaquê*) duración negra voz intermedia respectivamente.

16.3, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: alturas la_3 y re_4 duración corcheas voz intermedia; *M.mi.Ms.3*: alturas si_3 y la_3 respectivamente.

18.2, agregamos doble barra final de compás [||].

18.3, *M.mi.Ms.1*: indicación [Trío]; *M.mi.Ms.2*: indicación de *tempo* [*Piú moso (poco)*]; *M.mi.Ms.3*: sin indicación.

19.1, *M.mi.Ms.2*: indicación [Menor]; *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.3*: sin indicación.

21, reemplazamos altura $mi\#_3$ por su enarmónico $fa\#_3$ duración corchea voz intermedia. Según nuestro análisis musical la sonoridad del citado compás es $Fa\#$ mayor en segunda inversión, es decir, un acorde napolitano, lo que tiene más sentido, dentro del contexto funcional tonal de la pieza, que una subdominante con el 5^{to} grado ascendido.

22.1, *M.mi.Ms.1*: alturas si_3 y $re\#_4$ duración corcheas voz intermedia; *M.mi.Ms.2* y *M.mi.Ms.3*: alturas $fa\#_3$ y si_3 respectivamente.

23.1, 24.1, reemplazamos altura mi_2 duración blanca voz inferior por misma altura duración blanca con puntillo (c. 23.1), y reemplazamos altura mi_3 duración corchea voz inferior por altura mi_2 duración blanca con puntillo (c. 24.1). Desde el compás 19 al 26 predomina una textura a tres partes conformada por una melodía en voz superior, arpeggio ascendente en voz intermedia y altura tenida en voz inferior, nosotros interpretamos que dicha textura debe mantenerse durante todo el pasaje.

25.3, *M.mi.Ms.1*: altura la_2 duración negra voz inferior, ligado sobre alturas $do\#_5 - si_4$ duración corcheas voz superior; *M.mi.Ms.2*: altura la_2 voz inferior, sin ligado sobre alturas $do\#_5 - si_4$ voz superior; *M.mi.Ms.3*: altura $fa\#_3$ voz inferior, sin ligado sobre alturas $do\#_5 - si_4$ voz superior.

26.1, *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*: alturas $si_3 - re_4$ (en *plaquê*) duración blanca voz intermedia, altura sol_4 duración blanca voz superior; *M.mi.Ms.3*: altura si_4 duración negra voz intermedia, altura sol_4 duración negra voz superior respectivamente. Entendimos que la fuente *M.mi.Ms.3* contiene un error de copia, de hecho en el compás 27.1 apreciamos esta corrección (el acorde de Sol mayor está completo) por ello optamos por *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.2*.

29.1, agregamos ligado sobre alturas $mi_2 - sol_2$ duración corcheas voz inferior. Esto fue a los fines de lograr cierta similitud respecto a la resonancia propia de acordes arpegiados que en este caso resulta imposible dado que ambas alturas se ejecutan en la misma cuerda.

29.1, 30.1, 31.1, *M.mi.Ms.2*: alturas sol_4 (c. 29.1), $fa\#_4$ (c. 30.1) y mi_4 (c. 31.1) duración blanca voz superior; *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.3*: mismas alturas duración negra y silencio duración negra.

33.1, *M.mi.Ms.2*: altura mi_2 duración negra con ligadura de prolongación voz inferior; *M.mi.Ms.1* y *M.mi.Ms.3*: altura mi_2 duración blanca con puntillo.

33.3, modificamos la escritura del armónico ajustándonos a nuestro criterio n° 10 referente a la notación de los mismos.

36.3, reemplazamos indicación [D.C. al Fin] por [D.S. al Fine].²³⁷ La indicación [D.C. al Fin] implica retomar desde el comienzo incluyendo la anacrusa, lo que no sería correcto dado que dicha anacrusa se encuentra anotada en el compás 36 (por lo que se ejecutaría dos veces), por otro lado [D.S. al Fine] permite retomar directamente del compás 1 (sin la anacrusa inicial).

4.2.4.- *Manantiales* [San Juan, 1986]

Título, *Man.Ms.1*: [*Preludio americano*]; *Man.Ms.2*: [*Preludio americano*]; *Man.Ms.3*: [*Preludio americano*]; *Man.Ms.4*: [~~*Manantiales*~~ / *Preludio americano*]. Salvo la última fuente citada, todas ofrecen una contundencia respecto al título como *Preludio americano*, no obstante adoptamos el de *Manantiales* por dos razones, la primera es que en el recuerdo colectivo de los guitarristas entrevistados que tuvieron contacto y conocimiento tanto de José Paredes como de sus obras tienen presente a la pieza como *Manantiales*,²³⁸ de hecho en el programa del concierto homenaje al autor la pieza figura de tal manera,²³⁹ la segunda razón es que el mismo autor así la denominó en el catálogo que desarrollo para nuestra investigación.²⁴⁰

1, *Man.Ms.2*: indicación [$\frac{2}{4}$] debajo de indicación de compás; *Man.Ms.1*, *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: no figura dicha indicación.

1-8, 13-14, 16-18, 22-23, 28-30, 73-76, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: presentan un diseño de arpeggio y articulaciones diferente del que apreciamos en *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*. A continuación transcribimos los compases citados tal como figuran en *Man.Ms.2* según nuestro criterio n° 2 referido a la elección de las variantes:

²³⁷ Esta intervención se ajusta a las pautas que se describen en GEROU, Tom y LUSK, Linda. *Diccionario esencial...*, pp. 75 a 80.

²³⁸ Omar Atreo Buschiazzo decía lo siguiente al referirse a esta obra: “[...] a veces los compositores cambian el nombre de sus obras, a veces van ampliando las ideas. Yo sé que su primer estudio, que aquí llama *Manantiales*, está la firma de José Paredes en 1986, creo que este estudio lo compuso en el año '84 y lo llamó *Preludio americano*, digo porque podría haber confusiones a la hora de hacer un catálogo”. PORRAS, Graciela. *Entrevista a Omar Buschiazzo en referencia a José Paredes*, 1999.

²³⁹ MUSRI, Fátima Graciela. “El universo musical de José Paredes”, Programa de mano de concierto ofrecido en el marco del proyecto *Reconstrucción de los espacios socioculturales de San Juan*, Centro de Creación Artística Orquestal, temporada N° 31 (CCAO: San Juan, 9-XI-2005).

²⁴⁰ PAREDES, J. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.

The image displays a musical score for guitar in G major (two sharps) and 16/8 time. The score is organized into systems, each starting with a measure number in a box. The first system (measures 1-3) is marked with a first ending bracket and a '10' above it, with the word 'p p i a m' written above the notes. The second system (measures 4-6) features a '9' above the notes. The third system (measures 7-8) is marked with a first ending bracket and a '10' above it. The fourth system (measures 13-14) and fifth system (measures 16-18) continue the melodic line. The sixth system (measures 22-23) and seventh system (measures 28-30) also show the progression. The eighth system (measures 73-74) is marked with a first ending bracket and an 'X' below it. The ninth system (measures 75-76) concludes the excerpt. The score includes various fingering numbers (1-5), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

c. 1-8, 13-14, 16-18, 22-23, 28-30 y 73-76 de *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*.

1-4, 8-9, 11-18, 20-22, 28, 31-40, 45-46, 50, 52-58, 62, 71-77, en todas las fuentes apreciamos una anotación de valores relativos en voz inferior (\downarrow en vez de la duración exacta

de \downarrow \uparrow). Lo mismo sucede del c. 33-42, 45-46 y 52-54 respecto a las duraciones de voz superior.

5.1, *Man.Ms.1*: altura si_2 duración blanca voz inferior; *Man.Ms.2*: misma altura duración negra con puntillo; *Man.Ms.3*: misma altura duración negra con puntillo ligada a semicorchea; *Man.Ms.4*: misma altura duración negra ligada a semicorchea. Entendemos que la indicación de duración correcta para esta altura es negra con puntillo ligada a semicorchea, por lo que optamos por *Man.Ms.3*.

5.1, 15.1, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: contienen indicación de equivalencia [$\uparrow = \uparrow$] en cambio de compás de $^{10}/_{16}$ a $^9/_{16}$; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: no poseen dicha indicación. Nosotros la incorporamos puesto que contribuye a entender dicho cambio de compás, así mismo, a partir del c. 33 consideramos innecesario volver a indicarla dado que queda establecido como debe interpretarse.

5.3, 23.5, 25.5, 26.5, 27.5, 29.5, 30.5, 41.3, 42.3, 63.5, 65.5, 66.5, 67.5, 69.5, 70.5, *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2* y *Man.Ms.3*: los ligados descendentes en voz inferior no figura; *Man.Ms.4*: los ligados son sugeridos.

6.1, 8.1, 30.1, 38.3, 42.3, 45.4, *Man.Ms.3*: indicación [*cresc.*] (c. 6.1 y 30.1), regulador de intensidad *diminuendo* (c. 8.1, 38.3 y 45.4), regulador de intensidad *crescendo* (c. 42.3); *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2*, y *Man.Ms.4*: no figuran. Los incorporamos según nuestro criterio n° 2 referido a la elección de las variantes.

6.1, 7.1, *Man.Ms.1*, *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: altura mi_2 duración blanca voz inferior; *Man.Ms.2*: misma altura duración negra con puntillo. Entendemos que en todas las fuentes la duración está indicada erróneamente dado que no coincide con la indicación de compás. Así mismo en los c. 43 y 44 de *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4* la duración de esta altura está anotada como negra con puntillo ligada a semicorchea (lo que es correcto) por ello lo reemplazamos como tal.

7.2, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: altura $do_{\sharp 4}$ duración semicorchea voz superior; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: altura $si_{\sharp 3}$.

8.1, 10.1, 62.1, 64.1, 73.1, 78.1, *Man.Ms.3*: dinámicas [*p*] (c. 8.1), [*piú f*] (c. 10.1), [*f*] (c. 62.1 y 73.1), [*ff*] (c. 64.1), [*pp*] (c. 78.1); *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2* y *Man.Ms.4*: no figuran. Las incorporamos según nuestro criterio n° 2 referido a la elección de las variantes.

9.2, 9.3, 10.2, 10.4, 11.2, 11.3, 12.2, 12.3, 19.2, 19.3, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: articulación *tenuto* [-] en alturas mi_4 (c. 9.2, 10.2, 11.3, 12.3), si_3 (c. 9.3, 10.4), $fa_{\sharp 4}$ (c. 11.2, 19.3), $fa_{\natural 4}$ (c. 12.2), $sol_{\natural 4}$ (c. 19.2) voz superior; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: no figuran.

9.3, 10.4, 15.3, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: alturas si_3 – mi_4 (en *plaqué*) duración semicorchea voz superior; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: altura si_3 respectivamente.

10.1, *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2* y *Man.Ms.4*: altura la_2 duración blanca voz inferior; *Man.Ms.3*: misma altura duración blanca con puntillo. entendemos que la notación correcta es blanca con puntillo (completa la métrica del compás) por ello optamos por *Man.Ms.3*.

19, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: altura $do\sharp_3$ duración blanca voz inferior; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: alturas $do\sharp_3$ y si_2 duración corchea con puntillo y negra con puntillo respectivamente.

23.5-25.1, 63.5-65.1, *Man.Ms.3*: articulación acento [$>$] sobre alturas $do\sharp_3$, si_2 (c. 23.5, 63.5), la_2 , la_2 , $sol\sharp_2$ (c. 24, 64), y $fa\sharp_2$ (c. 25.1, 65.1) voz inferior; *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2* y *Man.Ms.4*: no figuran.

31.2, 31.3, *Man.Ms.3*: articulación *tenuto* [-] sobre alturas mi_4 (c. 31.2) y si_3 (c. 31.3) duración semicorchea voz superior; *Man.Ms.1*, *Man.Ms.2* y *Man.Ms.4*: no figuran.

32-32a, *Man.Ms.1* y *Man.Ms.2*: hay un compás de características escalísticas (c. 32.a) previo a un D.C., además, finalizado el mismo se reiteran los c. 1 a 8; *Man.Ms.3* y *Man.Ms.4*: dicho compás no figura, y como demostramos en el análisis la reiteración es variada y no directa. A continuación transcribimos a partir del c. 32 tal cual lo apreciamos en *Man.Ms.2*:



c. 32-33 de *Man.Ms.2*.

51.1, 51.3, 59.1, 59.2, 60.1, *Man.Ms.3*: articulación acento [$>$] sobre alturas $si\flat_2$ (c. 51.1), la_2 (c. 51.3), $do\sharp_3$ (c. 59.1), si_2 (c. 59.2) y la_2 (c. 60.1) voz inferior; *Man.Ms.4*: no figuran.

52-54, agregamos indicación [*] sobre alturas $mi\flat_4$ (c. 52.1), re_4 (c. 53.1) y $do\sharp_4$ (c. 54.1) duración blancas voz superior respectivamente. Con ello buscamos marcar, tal como explicamos en nuestro criterio n° 11, que dichas alturas contienen valores teóricos.

72.5, *Man.Ms.3*: indicación de variación de *tempo* [*rit.*]; *Man.Ms.4*: no figura. Tanto en *Man.Ms.3* como en *Man.Ms.4* dicha indicación sí la apreciamos en el c. 32 (pasaje idéntico al 72.5) por lo que la agregamos entendiendo que es una omisión involuntaria.

1.1, 3.1, 4.1, 5.1, 6.1, 7.1, 9.1, 10.1, 11.1, *Cos.Gendai*: ligadura de prolongación en altura la_2 (c. 1.1, 3.1), sol_2 (c. 4.1, 5.1), fa_2 (c. 6.1), mi_2 (c. 7.1, 11.1), $sol\#_2$ (c. 9.1) y $fa\#_2$ (c. 10.1) voz inferior; *Cos.Ms*: no figuran dichas ligaduras.

2.1, 8.1, 12.1, 13.1, 14.1, 15.1, 16.1, agregamos ligadura de prolongación en la altura la_2 (c. 2.1, 8.1, 12.1), sol_2 (c. 13.1, 14.1), mi_2 (c. 15.1, 16.1) voz inferior. En la fuente *Cos.Gendai* (nuestro texto óptimo) la ligadura de prolongación se encuentra presente en la mayoría de los compases de la sección I (c. 1-16), nosotros lo hacemos extensivo a los restantes compases de la misma sección a los fines de homogeneizar el texto.

6.3, 16.5, *Cos.Ms*: reguladores de intensidad *diminuendo*; *Cos.Gendani*: no figuran. Los incorporamos según nuestro criterio n° 2 referente a la elección de las variantes.

10.5, 13.3, 14.2, 35.6, 41.4, *Cos.Gendai*: reguladores de intensidad *crescendo* (c. 10.5, 13.3, 35.6) y *diminuendo* (14.2, 41.4): *Cos.Ms*: no figuran.

17, *Cos.Gendai*: compás completo de espera con calderón; *Cos.Ms*: no figura.

18.2, agregamos becuadro a altura $si\#_3$ duración blanca voz superior. Si bien, tanto en la fuente *Cos.Gendai* como en *Cos.Ms*. dicho becuadro no se encuentra (por lo que teóricamente debería permanecer afectada por el bemol del primer tiempo) entendemos que es natural y no bemol porque en el mismo acorde en *plaqué* también debe ejecutarse un $la\#_3$ en voz intermedia (enarmonía de $si\flat_3$) lo que es imposible en posición I dado que ambas alturas se ejecutan en tercera cuerda. Además la altura si_3 se encuentra digitada al aire (0), lo que en definitiva nos hizo suponer en una omisión en ambas fuentes.

21.2, *Cos.Ms*: altura reb_4 duración negra voz intermedia; *Cos.Gendai*: altura $do\#_4$.

21.3, *Cos.Ms*: indicación de arpeggio sobre acorde duración blanca; *Cos.Gendai*: no figura. Notamos en la fuente *Cos.Ms*. una clara tendencia a arpeggiar el último acorde de cada frase de la sección II (c. 19.1, 21.3, 23.1), por ende entendemos que su ausencia en *Cos.Gendai* es una omisión involuntaria.

25.3, *Cos.Ms*: altura $si\#_2$ duración blanca voz intermedia entre paréntesis (por lo que es sugerida); *Cos.Gendai*: misma altura y duración sin paréntesis (debe ejecutarse).²⁴²

32.1, *Cos.Gendai*: dinámica [*f*]; *Cos.Ms*: no figura. Desde el c. 26 al 33 notamos la presentación y variación del motivo generador *c* (tal como lo indicamos en nuestro análisis)

notas, las demás barras se llaman barras de corchete secundarias, estas se pueden cortar para así dividir los distintos grupos de notas en unidades menores y facilitar la lectura". GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 45-46.

²⁴² La sugerencia de la fuente *Cos.Ms*. posiblemente se deba a la extensión entre el dedo 1 y 2 de mano izquierda.

en el cual se da, desde un punto de vista dinámico, un proceso de menor a mayor intensidad (de *pp* a *f*) alcanzando el *f* en el c. 34 precisamente donde tiene lugar el cambio armónico (segunda variación del motivo generador *c*), en este sentido, la dinámica [*f*] del c. 32, en nuestra interpretación, interrumpe (o anticipa) el clímax de dicho proceso dinámico, por lo que optamos por *Cos.Ms.* (no debe figurar).

41.1, 43.1, *Cos.Gendai*: indicación de variación de *tempo* [*rit.*]; *Cos.Ms.*: no figura.

42, reemplazamos indicación [D.C. al $\%$ e Coda] por [D.C. al Coda]. Entendemos que la indicación [D.C. al Coda] es más apropiada y nos permite mantener un mismo criterio con el resto del repertorio.²⁴³

43, agregamos indicación de compás [$\frac{5}{8}$]. Esto se debió a que entendemos que la *Coda* continúa con la misma métrica de la sección inicial cuya métrica es $\frac{5}{8}$.

43.1, *Cos.Ms.*: articulación acento [$>$] sobre altura *mi*₂ duración negra con puntillo voz inferior; *Cos.Gendai*: misma altura duración blanca sin articulación.

43.4, modificamos la escritura del armónico ajustándonos a nuestro criterio nº 10 referente a la notación de los mismos.

4.2.5.2.- *Abismos*

Respecto a los signos y definiciones de música extendida notamos sutiles diferencias entre el texto óptimo (*Cos.Gendai*) y el manuscrito (*Cos.Ms.*). Nosotros optamos por la definición que consideramos más específica, para diferenciarlas empleamos corchetes en aquellas provenientes de *Cos.Ms.* A su vez decidimos excluir de esta página inicial las definiciones de [L.v.] y [G.P.] (*lasciare vibrare* y gran pausa respectivamente) presentes en *Cos.Gendai* y no en *Cos.Ms.*, dado que son propias de la notación musical tradicional y no necesitan de explicación previa.

Así mismo debemos aclarar también que en este movimiento el compositor no emplea indicación de compás, para él la línea divisoria “es arbitraria, más que la división rítmica persigue separar incisos, motivos o frases”.²⁴⁴ Para evitar confusiones tomamos como medida la negra para señalar los tiempos de los compases respectivos.

²⁴³ Según el citado diccionario son cuatro las indicaciones de repetición posibles: D.C. al Coda; D.C. al Fine; D.S. al Coda; y D.S. al Fine. GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, pp. 75 a 80.

²⁴⁴ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 52.

1.1, 3.1, 19.1, 23.1, 23.7, 31.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*pp*] (c. 1.1), [*p*] (c. 3.1, 31.1), [*f*] (c. 19.1), [*ff*] (c. 23.1) y [*fff*] (c. 23.7); *Cos.Gendai*: no figuran. Las agregamos según nuestro criterio nº 2 referente a la elección de las variantes.

1.1, *Cos.Gendai*: indicación [*libero*] debajo del pentagrama; *Cos.Ms.*: no figura. Reubicamos la indicación [*libero*] sobre el pentagrama junto a la indicación de *tempo* [lento]. Entendemos que dicha indicación de expresividad es inmanente a la sección I (motivo generador *a* y *z* según nuestro análisis) junto a sus reiteraciones a lo largo de la pieza, por ello lo anotamos como [Lento *e libero*].

1.4-5, *Cos.Gendai*: ligado sobre alturas $si_2 - sol\sharp_2$ duración corchea y negra respectivamente voz inferior; *Cos.Ms.*: no figura.

2.4, agregamos becuadro a altura do_4 duración negra voz intermedia (acorde de *tambora*). Si bien tanto en ambas fuentes (*Cos.Ms.* y *Cos.Gendai*) dicho becuadro no figura (por lo que teóricamente debería permanecer afectada la altura por el sostenido empleado en el *accelerando* escrito previo al acorde de *tambora*) para nosotros es natural y no sostenido. Si observamos la repetición variada del mismo pasaje (c. 11.4) claramente es $do\sharp_4$ en ambas fuentes, por otro lado la digitación presente en *Cos.Ms.* señala media ceja en posición I que es la ubicación donde debe ejecutarse $do\sharp_4$, por lo tanto entendimos que es una omisión involuntaria en ambas fuentes.

3.3, agregamos becuadro a altura sol_2 duración tresillo de fusas voz inferior. Si bien en *Cos.Ms.* y *Cos.Gendai* dicha altura no contiene el becuadro (por lo que teóricamente continuaría afectada por el sostenido del primer tiempo del mismo compás) entendemos es una omisión en ambas fuentes dado que dicha altura pertenece a la variación del motivo generador *a* (tal como lo estudiamos en nuestro análisis) caracterizado precisamente por el descenso cromático: $lab_2, sol\sharp_2$ y $solb_2$.

5.1, 24.1, *Cos.Gendai*: indicación [L.v.]; *Cos.Ms.*: no figura.

6.1, 18.1-2, *Cos.Ms.*: toque apoyado [v] sobre altura la_4 duración negra con puntillo voz superior (6.1), y mismo toque sobre altura lab_3 duración corchea con puntillo ligada a negra voz superior (18.1-2); *Cos.Gendai*: articulación *staccatissimo* [,] sobre mismas alturas. José Paredes pertenece a una escuela guitarrística determinada donde, precisamente, el uso del toque apoyado es prominente, por otro lado la articulación *staccatissimo* nunca se

emplea para duraciones mayores a la negra,²⁴⁵ por ello optamos por *Cos.Ms.* entendiendo que es un error de copia.

6.1, 24.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*pp*]; *Cos.Gendai*: dinámica [*p*].

9.1, 10.1, 10.3, 11.3, 25.1, *Cos.Gendai*: dinámicas [*mf*] (c. 9.1, 25.1), [*p*] (c. 10.1), [*f*] (c. 10.3), [*ff*] (11.3); *Cos.Ms.*: no figuran.

10.4, 10.7, 28.2, *Cos.Gendai*: indicación [*cresc.*] (c. 10.4), regulador de intensidad *crescendo* (c. 10.7, 28.2); *Cos.Ms.*: no figuran.

11.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*fff*]; *Cos.Gendai*: dinámica [*più f*].

11.1-2, agregamos articulación acento [*>*] sobre alturas *sol#₂*, *sol#₂*, *sol₂* y *sol₂* duración corcheas voz inferior. Si bien en ambas fuentes musicales los acentos no figuran si se aprecian en la posterior repetición variada (c. 28.1-2) lo que nos permite suponer que posiblemente sea una omisión involuntaria. Por otro lado nos ayuda a decidírnos el hecho de que dichas alturas en cuestión (*sol#₂* y *sol₂*) pertenecen a lo que denominamos, en nuestro análisis musical, motivo *z* (descenso *sol#₂*, *sol₂* y *fa#₂*) movimiento cromático por demás importante dentro del pasaje.

11.5, 16.2, *Cos.Ms.*: regulador de intensidad *diminuendo* (c. 11.5), regulador de intensidad *crescendo* (c. 16.2); *Cos.Gendai*: no figuran. Los agregamos según nuestro criterio n° 2 referente a la elección de las variantes.

13.1, *Cos.Gendai*: indicación [*ad libitum*]; *Cos.Ms.*: no figura.

14.1, 31.1, agregamos indicación [*a tempo*]. No resulta claro el *tempo* sobre el que se deben iniciar los c. 14 y 31 respectivamente, dadas las variaciones de *tempo* de los compases previos (indicación [*ad libitum*] y calderón en el c. 13 e indicación *libero* y calderón en el c. 30 respectivamente). En nuestra interpretación, tanto el c. 14 como el 31 deben iniciar a la velocidad de Tempo I puesto que en la sección del c. 14 a 23 (al igual que en el pasaje final del c. 31 a 36) se da, como observamos en nuestro análisis, una profunda elaboración de los elementos musicales referidos a los primeros cuatro compases de la pieza (parte A, *tempo* lento inicial) íntimamente relacionados con el motivo generador *a* y motivo *z*, por ello, tomando en cuenta que el Tempo I es retomado en los compases previos (c. 12 y 30 respectivamente), incorporamos indicación [*a tempo*].

14.1, 31.1, *Cos.Ms.*: indicación de expresión [*precipitado*] sobre el pentagrama; *Cos.Gendai*: misma indicación debajo del pentagrama.

14.1, 21.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*p*]; *Cos.Gendai*: dinámica [*pp*].

²⁴⁵ GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 31.

17.1, *Cos.Ms.*: indicación [*rit.*]; *Cos.Gendai*: indicación [*rall. molto*].

18.1, *Cos.Gendai*: indicación [Tempo I]; *Cos.Ms.*: no figura. Reemplazamos la indicación [Tempo I] por [*a tempo*]. Si bien desde el c. 12 al 23 hay variaciones de *tempo* (sobre todo del c. 15 a 16 con *accel.* y *rall molto*), entendemos que no se produce un cambio de *tempo* (como sí sucede en los c. 5 y 24 donde muda a *Piú Mosso*), por lo que resulta apropiado la indicación [*a tempo*] antes que [Tempo I].

18.3, *Cos.Ms.*: altura re_3 duración fusa (*ascelerando* escrito, permanece afectada por el bemol del primer tiempo del compás); *Cos.Gendai*: altura re_3 misma duración.

19.1, 19.3, 19.5, 35.1, *Cos.Gendai*: articulación acento [$>$] sobre alturas mi_2 (c. 19.1, 19.3) y fa_2 (c. 19.5, 35.1) voz inferior; *Cos.Ms.*: no figuran los acentos.

19.4, *Cos.Ms.*: indicación de arpeggio muy rápido ascendente y descendente [\curvearrowright]; *Cos.Gendai*: no figura.

19.6, *Cos.Ms.*: indicación calderón [\frown] sobre acorde ($la\#_2 - re_3 - sol\#_3 - si_3 - mi_4$) duración negra voz superior; *Cos.Gendai*: indicación calderón [\frown] sobre el silencio del c. 20. Entendemos que en *Cos.Gendai* se señala con dos símbolos distintos (\frown y G.P.) que el silencio del c. 20 debe prolongarse indeterminadamente, así mismo, si el calderón lo ubicamos en el acorde del c. 19.6 (tal como figura en *Cos.Ms.*) se entiende que dicho acorde debe prolongarse más allá del valor de negra al que debe sumarse, luego, la prolongación de G.P. sobre el silencio del siguiente compás, por ello optamos por *Cos.Ms.*

22.3, agregamos becuadro a altura do_2 duración corchea voz inferior. Si bien en ambas fuentes dicha altura no contiene el becuadro (por lo que permanecería afectada por el sostenido presente en el primer tiempo del mismo compás), la digitación de ceja VIII y dedo 1 sugiere que es natural, por lo que interpretamos es una omisión en ambas fuentes.

23.5, *Cos.Ms.*: articulación *pizzicato a la Bartok* sobre altura $sol\#_2$ duración blanca voz inferior; *Cos.Gendai*: no figura. Optamos por *Cos.Ms.*, entendemos que es un error de copia puesto que las restantes alturas de voz inferior que componen la frase del c. 23 contienen la indicación de *pizzicato a la Bartok*.

25.3, *Cos.Ms.*: acorde $la_2 - do_3 - re_3$ duración corchea (prolongación del acorde del primer tiempo por medio de ligaduras) voz inferior; *Cos.Gendai*: silencio duración corchea.

28.4, *Cos.Ms.*: indicación de arpeggio sobre acorde $fa\#_4 - si_4 - fa\#_5$ duración negra voz superior; *Cos.Gendai*: no figura. Agregamos la indicación de arpeggio junto con la digitación de pulgar, lo contribuye a marcar con mayor énfasis el acento.

29, *Cos.Gendai*: compás completo de espera con calderón; *Cos.Ms.*: no figura dicho compás. Así mismo, agregamos doble barra [||] al final de este compás entendiendo que finaliza una parte de sección (B´) y comienza otra (A´´).²⁴⁶

30.1, *Cos.Gendai*: indicación de *tempo* [Lento]; *Cos.Ms.*: no figura. Reemplazamos la indicación [Lento] por [Tempo I] entendiendo que si el *tempo* se modifica y se retoma posteriormente debemos emplear el término [Tempo I] antes que volver a indicarlo,²⁴⁷ de hecho, en *Cos.Gendai* así figura en los c. 12 y 24 al retomar los *tempos* I y II respectivamente.

30.5, *Cos.Gendai*: indicación [*libero*] debajo de los armónicos; *Cos.Ms.*: no figura.

34.2, *Cos.Ms.*: indicación de variación de *tempo* [*rit.*]; *Cos.Gendai*: indicación [*rall.*].

36.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*mf*]; *Cos.Gendai*: dinámica [*p*].

36.1, *Cos.Ms.*: indicación de toque de pulgar [*yema*] sobre el arpegio del acorde final; *Cos.Gendai*: no figura. La incorporamos porque contribuye a una mayor precisión en la ejecución y por ende a la sonoridad del acorde.

4.2.5.3.- *Final*

3, *Cos.Ms.*: indicación de tiempo y expresividad [*Animato fogoso*]; *Cos.Gendai*: [*Animato sogoso*]. La palabra “sogoso” no existe en la lengua castellana, inglesa o italiana, suponemos que es un error de copia por ello optamos por *Cos.Ms.*

3.1, 18.1, 26.1, 34.1, 36.1, 50.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*mf*] (c. 3.1, 36.1), [*f*] (c. 18.1), [*piú f*] (c. 26.1), [*pp*] (c. 34.1), [*p*] (c. 36.1, 50.1); *Cos.Gendai*: no figuran. Las incorporamos según nuestro criterio nº 2 referente a la elección de las variantes. Cabe mencionar que en el c. 34.1 de *Cos.Gendai* en vez de figurar [*pp*] se aprecia una digitación de pulgar (p), lo que es un claro error de copia.

3.1, 5.1, 5.3, 6.1, 16.1, 16.2, 16.4, 17.3, 18.1, 26.1, *Cos.Ms.*: toque apoyado [*v*] sobre alturas *si*₄ (c. 3.1, 18.1), *do*_{#5} (c. 5.1), *sol*₄ (c. 5.3, 17.3), *re*₄ (c. 5.3, 16.2), *mi*₄ (c. 6.1, 16.1, 17.3), *do*₂ (c. 16.4), *mi*₅ (c. 26.1), *do*_{#4} (c. 17.3), *fa*_{#4} (c. 17.3), *la*₄ (c. 17.3); *Cos.Gendai*: articulación *staccatissimo* [*·*] sobre mismas alturas. Debemos tener en cuenta, tal como mencionamos en *Abismos*, la pertenencia de José Paredes a una escuela guitarrística donde se

²⁴⁶ “La doble barra (delgada/delgada) se utiliza para aclarar cuando termina una sección de la música”. GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 41.

²⁴⁷ “Si el *tempo* se altera y se vuelve a retomar más adelante en la pieza, el término Tempo I se indica encima del pentagrama”. GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 110.

utilizaba el toque apoyado con asiduidad (sobre todo en líneas melódicas y escalas como en este caso), por lo que optamos por *Cos.Ms.* entendiendo que es un error de copia.

6.2-3, *Cos.Ms.*: ligado sobre alturas $mi_3 - re_3$ duración semicorcheas voz inferior; *Cos.Gendai*: misma articulación pero sobre $fa_3 - mi_3$.

7-8, 16-17, agregamos digitación de mano derecha junto a los toques respectivos para cada dígito. Si bien esta digitación no figura en las fuentes *Cos.Ms.* y *Cos.Gendai* la misma pertenece al compositor, puesto que se aprecia como ejemplos en su trabajo de tesina.²⁴⁸

11.2, 17.2, *Cos.Ms.*: indicación [*cresc.*] (c. 11.2), regulador de intensidad *crescendo* (c. 17.2); *Cos.Gendai*: no figuran. Los incorporamos según nuestro criterio n° 2 referente a la elección de las variantes.

13.3, *Cos.Gendai*: dinámica [*f*]; *Cos.Ms.*: no figura. El fragmento musical que se extiende desde el c. 9 al 17 (modificación 1 del motivo generador *a* según nuestro análisis) es un proceso dinámico amplio que tiene su punto culminante en el c. 15 sobre la altura la_5 en voz superior, por lo que entendemos que el *f* del c. 13.3 anticipa (e interrumpe) dicho clímax de intensidad, por ello optamos por *Cos.Ms.* (sin dinámica).

15.1, *Cos.Ms.*: indicación [*ten.*] sobre altura la_5 duración corchea con puntillo; *Cos.Gendai*: no figura. La incorporamos dado que, como mencionamos, es el punto de clímax de la modificación del motivo generador *a* y el *tenuto* contribuye a una mayor intensidad.

15.1-2, *Cos.Gendai*: articulación acento [*>*] sobre alturas la_5, fa_5 (15.1) y sol_5 (c. 15.2) voz superior; *Cos.Ms.* no figuran.

15.2-4, *Cos.Gendai*: alturas sol_5, fa_5, re_5, si_4 y sol_4 voz superior unidas con barra de corchete; *Cos.Ms.*: alturas sol_5, fa_5 y re_5 voz superior sin unir por barras de corchete. Optamos por *Cos.Ms.* puesto que resulta más claro a la interpretación del ritmo, así mismo en un compás de $\frac{4}{4}$ los tiempos 2 y 3 nunca deben unirse con barra de corchete, esto es, precisamente, a los fines de poder reconocer fácilmente las dos mitades del compás.²⁴⁹

17.3, unimos con barras de corchete las seis últimas semicorcheas de la escala. En nuestro entender dicho compás (indicado en $\frac{7}{8}$) posee una acentuación métrica de 2 + 2 + 3 corcheas.

20.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*sempre f*]; *Cos.Gendai*: indicación [*cresc.*].

²⁴⁸ Los ejemplos refieren a la digitación de escalas combinando ambos toques (con apoyo y sin apoyo) a los fines de buscar dinamismo en la intensidad (por ejemplo, el uso del toque apoyado al final de una escala para acentuar el *crescendo*). PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 47-49.

²⁴⁹ GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 49.

24.2, *Cos.Ms.*: regulador de intensidad *crescendo*; *Cos.Gendai*: no figura en este compás pero sí se aprecia en el compás siguiente (c.25.2). Decidimos alargarlo desde el c. 24 hasta el 25 y así dejar en claro el proceso dinámico.

26.1, *Cos.Gendai*: indicación [*ten.*] sobre altura mi_5 duración negra voz superior; *Cos.Ms.*: no figura.

31.4, 33.2, 37.2, 48.1, 49.2, 55.3, *Cos.Gendai*: reguladores de intensidad *crescendo*; *Cos.Ms.*: no figuran.

33, *Cos.Ms.*: articulación *tenuto* [-] sobre alturas $re\#_4$ (c. 33.1), $re\#_4$ (c. 33.2) y mi_4 (c. 33.3), duración semicorcheas voz superior; *Cos.Gendai*: no figuran.

36.1, 40.1, 45.1, *Cos.Ms.*: articulación acento [>] sobre alturas fa_3 (c. 36.1), si_b_2 (c. 40.1) y sol_2 (c. 45.1) voz inferior; *Cos.Gendai*: no figuran. Del c. 36 a 45 de *Cos.Ms.* todas las alturas contienen dicho acento sobre la voz inferior (línea melódica), lo que nos hace suponer que su ausencia en *Cos.Gendai* es un error de copia, por ello los incorporamos.

47.1, *Cos.Ms.*: dinámica [*fff*]; *Cos.Gendai*: dinámica [*ff*].

48, *Cos.Ms.*: acorde $sol_2 - do\#_3 - mi_3 - si_3 - do\#_4 - fa\#_4$ duración semicorchea; *Cos.Gendai*: acorde $sol_2 - do\#_3 - si_3 - do\#_4 - fa\#_4$. Falta la altura mi_3 en la fuente *Cos.Gendai*, entendemos que es un error de copia, debe reiterarse la misma sonoridad del c. 47 y rasgarse las seis cuerdas por ello optamos por *Cos.Ms.*

49.4, reemplazamos indicación [de $\%$ a \oplus e coda] por [D.S. al Coda]. Si bien el significado es el mismo, la modificación responde a los fines de homogeneizar nuestra edición crítica utilizando la misma simbología para saltos y repeticiones en todas las piezas.²⁵⁰

53.1, *Cos.Ms.*: indicación [*cresc.*]; *Cos.Gendai*: no figura. En este caso, no incorporamos la indicación de intensidad (según nuestro criterio n° 2) porque entendemos hay una redundancia dado que en el mismo compás de la fuente *Cos.Ms.* se encuentra también un regulador *crescendo*.

53.2, *Cos.Gendai*: indicación [*ten.*]; *Cos.Ms.*: no figura.

54.1, *Cos.Gendai*: indicación calderón [\frown] sobre acorde $mi_2 - la_2 - si_3 - mi_4 - la_4 - mi_5$, y respiración al final del compás; *Cos.Ms.*: no figuran.

55.3, *Cos.Ms.*: indicación de variación de *tempo* [*rit.*]; *Cos.Gendai*: no figura. Incorporamos dicha indicación entendiendo que debe detenerse el *tempo* dado que es el final del movimiento (y de toda la obra).

²⁵⁰ La misma simbología empleamos en *Minué en Re mayor*, *Minué en Mi mayor* y el primer movimiento de *Cosmogonía (Angelus)*, partimos del citado GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, pp. 75 a 80.

4.2.6.- *Manantiales (segunda versión) [Córdoba, 2007]*

1.1, agregamos indicación [L.v.] según nuestro criterio nº 13 referente a la resonancia de los arpeggios.

1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 8.1, 9.1, 10.1, 11.1, 12.1, agregamos ligadura de prolongación a alturas la_2 (c. 1.1, 4.1, 8.1, 9.1, 10.1), $fa\#_2$ (c. 2.1), mi_2 (c. 3.1) y $fa\flat_2$ (c. 11.1, 12.1) duración blancas voz inferior. Notamos que en toda la pieza la duración de las alturas de voz inferior están indicadas con valores relativos pues figura [d] (valor relativo) en vez de [♩] (valor exacto), nosotros agregamos una ligadura de prolongación a dichas blancas [♩] para explicitar que deben mantenerse durante todo el compás, así mismo, a partir del c. 13 dejamos de indicar la ligadura pues queda sobre entendido su interpretación.

1, 8, 29, cambiamos la indicación de compás de $\frac{5}{8}$ a $\frac{10}{16}$. Esta intervención se cimienta en el hecho de que el compás de $\frac{5}{8}$ puede mal entenderse como un compás de amalgama, es decir, 3 + 2 (ó 2 + 3) pulsos de corcheas por compás, lo que consideramos incorrecto, el compás de $\frac{10}{16}$, por el contrario, permite comprender rápidamente que debe sostenerse el arpeggio en un solo pulso por compás [♩]. Además, nuestra intervención aporta coherencia estilística a la pieza resultando lógicos los cambios posteriores a $\frac{9}{16}$ donde se mantiene, precisamente, el mismo denominador (16 = semicorchea).

1-45, unimos las plicas de las semicorcheas con barras de corchete. Esta intervención permite entender que la métrica debe sostenerse en un solo tiempo por compás y no en cinco (en el caso del compás de $\frac{10}{16}$) o en tres (en el caso del compás $\frac{9}{16}$) tiempos por cada compás.

1.2, 1.3, 1.5, 2.2, 2.3, 2.5, 3.2, 3.3, 3.5, 6.1, 6.2, 7.1, 7.2, 27.1, 27.2, 28.1, 28.2, 39.2, 39.3, 39.5, 40.2, 40.3, 40.5, figura toque apoyado [v] sobre la alturas $do\#_4$ (c. 1.2, 1.3, 1.5, 2.2, 2.3, 2.5, 3.2, 3.3, 3.5, 7.1, 28.1, 39.2, 39.3, 39.5), $re\#_4$ (c. 6.1, 27.1), $re\flat_4$ (c. 6.2, 27.2, 40.2, 40.3, 40.5) y $si\#_3$ (c. 7.2, 28.2). Entendemos que ello es un error dado que el toque apoyado empleado en arpeggios veloces (como en este caso) no responde adecuadamente desde un punto de vista técnico. Cabe traer a colación al respecto lo que el autor expresó en su trabajo de tesis al referirse a la primera versión de *Manantiales*:

“No se descarta la posibilidad de incorporar, posteriormente, algunos sonidos destacados con fines musicales. En este caso es recomendable hacerlo con

el dedo medio que pulsa el sonido $do^{\#}_4$ que se mantiene incólume a lo largo de los cuatro primeros compases”²⁵¹.

Precisamente el símbolo del toque apoyado en cuestión figura sobre el dedo medio dentro del arpeggio de la fuente *Man.ver.2.Ms.*, por ello, entendiendo que dicho símbolo es, en realidad, un acento [$>$] lo reemplazamos por tal, así mismo, lo hacemos extensivo al c. 4 y 8 dado que reiteran la misma música del c. 1.

1-5, 8-11, 16, 31-33, 38-40, 43-44, utilizamos signo de repetición doble barra [\parallel]. Esto es a los fines de evitar anotar dos veces consecutivas la misma música.

5.1, 5.3, 6.1, 6.3, 7.1, 7.3, 11.1, 12.1, 13.1, 33.1, 34.1, 35.1, 45.1, empleamos plicas dobles entre voz superior e inferior en altura si_2 (5.1, 5.3, 6.3, 7.3), mi_2 (c. 6.1, 7.1), la_2 (c. 5.3), mi_3 (c. 6.3, 7.3), fa^{\flat}_2 (c. 11.1, 12.1, 13.1, 33.1, 34.1, 35.1) y la_2 (45.1). Con esta intervención pretendemos mejorar la comprensión de la notación del arpeggio y a la vez homogeneizar la misma respecto a la primera versión de la pieza (*Manantiales*). En el siguiente ejemplo podemos comparar ambas notaciones:



Ejemplo comparativo entre la notación de las fuentes *Man.ver.2.Ms.* y *Man.Ms.4* (c. 5).

5, 8, agregamos indicación de equivalencia [$\text{♪} = \text{♪}$] en cambio de compás de $10/16$ a $9/16$. Esta indicación contribuye a entender el cambio de compás, así mismo, consideramos innecesario volver a indicarla posteriormente puesto queda establecida como debe entenderse.

16.4, 38.4, agregamos indicación de variación de *tempo* [*rall.*] y respiración [$\text{'}\text{'}$]. Con esta intervención pretendemos articular mejor el paso de la primera sección a la segunda (c. 16 a 17) y de la segunda sección a la *coda* (c. 38 a 39).

16-17, eliminamos el último compás de la sección I previo a la sección II. En la primera versión de la pieza (*Man.Ms.4*) el enlace entre la sección I y II (c. 32 a 33) como así también el enlace de la sección II con la *coda* (c. 72 a 73) se realiza desde la dominante (Mi mayor) a la tónica (La mayor) siendo la dominante la última sonoridad de la sección I y la tónica la primera sonoridad de la sección II. En *Man.ver.2.Ms.* notamos que el enlace de la sección II a la *coda* (c. 38 a 39) es igual a *Man.Ms.4* (de dominante a tónica), pero el enlace

²⁵¹ PAREDES, J. *Cuatro estudios y algunas...*, p. 11.

de la sección I a II es desde tónica a tónica, lo que consideramos fuera del estilo que la propia obra impone (de hecho la sección I tendría un compás más que la sección II), por ello eliminamos dicho compás. A continuación ejemplificamos lo expuesto:

Man.ver.2.Ms.

Ejemplo del enlace de sección I a II de *Man.ver.2.Ms.* (c. 16 a 17), dominante a (tónica) tónica.

17.1, 18.1, 19.1, 21.1, 22.1, 23.1, 25.1, 29.1, reemplazamos la duración exacta [♩ ♩] de las alturas $fa\#_4$ (c. 17.1), $sol\flat_4$ (c. 18.1), mi_4 (c. 19.1, 25.1, 29.1), la_4 (c. 21.1) y $sol\#_4$ (c. 22.1, 23.1) voz superior por valores relativos [♩]. Con esta intervención pretendemos esclarecer la notación en su conjunto tal como lo expusimos en nuestro criterio n° 11 referente a los valores relativos, de hecho en toda la pieza el autor emplea valores relativos en la voz inferior al anotar [♩] (valor relativo) en vez de [♩ ♩] (valor exacto). En el ejemplo siguiente podemos notar lo engorrosa que se torna la notación en *Man.ver.2.Ms.* por la cantidad de ligaduras de prolongación y como se clarifica con el empleo de valores relativos:

Man.ver.2.Ms.

Man.Ms.4

Ejemplo comparativo entre la notación de las fuentes *Man.ver.2.Ms.* y *Man.Ms.4* (c. 25-26).

17.1, 18.1, 19.1, 20.1, 21.1, 22.1, 23.1, 24.1, 29.1, 30.1, agregamos silencio de semicorchea en voz intermedia para clarificar la textura según nuestro criterio n° 7.

32, 35, agregamos indicación [*cresc.*] (c. 32) y regulador de intensidad *crescendo* (c. 35). Del compás 31 a 38 se reitera la música de los compases 9 a 16, es decir, lo que denominamos variación 1 del motivo generador *a* en nuestro análisis musical (a^1), por ello, incorporamos dichas indicaciones de intensidad a modo de recordatorio puesto se encuentran presentes en los c. 10 y 13 respectivamente.

4.2.7.- *Latitud celeste (zamba)* [Córdoba, 2012]

1, 2, 4, 6, 8, 10-11, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 29, 31, 35, 37, 39, 41, 43, 45, modificamos la notación del *rasguido*. Observamos cuatro anotaciones distintas del *rasguido* tradicional de *zamba*: en los c. 1, 2 y 4 (notación 1 en el ejemplo al final de este acápite) figuran los acordes con la rítmica de *zamba* y sobre estos unas flechas que señalan la dirección del *rasguido*; en los c. 6, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 29, 31, 35, 37, 39, 41, 43 y 45 (notación 2) figuran solo los acordes con la rítmica de *zamba*; en el c. 8 (notación 3) figura el acorde con duración blanca con puntillo y sobre este la indicación [*rasg.*]; en los c. 10 a 11, por último, (notación 4) figuran los acordes con la rítmica de *zamba* y sobre ellos la indicación [*rasg.*]. Nosotros proponemos una notación homogénea consistente en los acordes respectivos con la rítmica tradicional de *zamba* y sobre ellos la indicación [*rasg.*] junto a las flechas que señalan la dirección de cada *rasguido*, así mismo, distribuimos las alturas de los acordes a dos voces:

The image displays four musical notation examples for the *rasguido* in *zamba*, labeled 'Notación 1' through 'Notación 4', and a 'Propuesta unificadora' (unifying proposal). Each example is shown on a single staff in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#).

- Notación 1** (measure 4): Shows four chords with rhythmic flags. Above each chord is an arrow pointing up or down, indicating the direction of the *rasguido*.
- Notación 2** (measure 6): Shows four chords with rhythmic flags, but no arrows.
- Notación 3** (measure 8): Shows a single white note with a fermata and the instruction 'rasg.' above it.
- Notación 4** (measure 10): Shows four chords with rhythmic flags and the instruction '[rasg.]' above the first chord.
- Propuesta unificadora** (measure 4): Shows four chords with rhythmic flags, arrows, and the instruction '[rasg.]' above the first chord, representing a unified notation.

Ejemplo de notaciones diversas del *rasguido* de *zamba* en la fuente *Latitud.Ms.* (c. 4, 6, 8, 10) y propuesta unificadora para toda la pieza.

1.1, 2.1, 6.1, 10.1, 11.1, 15.1, 17.1, 19.1, 23.1, 25.1, 27.1, 29.1, 31.1, 35.1, 37.1, 39.1, 41.1, 42.2, 43.1, 45.1, agregamos indicación [*] sobre alturas y/o acordes a los fines de señalar que la duración de blanca con puntillo²⁵² es teórica, según nuestro criterio n° 11.

²⁵² En el c. 42.2 se anota negra con puntillo.

4.1, 25.1, 35.1, agregamos indicación de arpeggio buscando mayor expresividad.

7, 12-14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, modificamos la notación de la textura. En toda la pieza predomina una textura de monodia acompañada donde distinguimos una línea melódica junto a un bajo y un arpeggio como acompañamiento armónico, no obstante observamos tres notaciones diferentes para la misma: la primera notación figura en el c. 7 (notación 1 en el ejemplo al final del acápite) se entiende perfectamente la textura a tres voces, no obstante, la altura do_4 duración semicorchea voz intermedia debería de ser duración negra; la segunda notación la encontramos en los c. 12 a 14, 16, 18, 20, 22, 26, 28, 30, 32 a 34, 36, 38, 40 y 42 (notación 2), en ella solo figuran dos voces, consideramos que la altura más grave pertenece a la voz inferior cuya duración debe ser negra con puntillo y no semicorchea; la última notación la apreciamos en los c. 24 y 34 (notación 3), si bien distingue las tres voces, resulta engorroso entender a que voz pertenece cada altura dado que la voz intermedia tiene sus plicas hacia arriba y la voz superior hacia abajo. De las tres notaciones mencionadas la más acertada es la notación 3 porque distingue las tres voces y precisa las duraciones de cada altura, por ello, a los fines de homogeneizar toda la pieza bajo una sola notación, tomamos como punto de partida la notación 3, reemplazamos el silencio de semicorchea de voz intermedia por plica doble en la altura inicial y reubicamos la dirección de las plicas. A continuación ejemplificamos las notaciones:

The image displays two columns of musical notation. The left column shows three examples of notation for a three-voice texture in 6/8 time, labeled 'Notación 1', 'Notación 2', and 'Notación 3'. The right column shows a 'Propuesta unificadora' (unifying proposal) for the same texture, also in 6/8 time. A vertical dashed line separates the two columns. Each example includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 6/8. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents.

Ejemplo de notaciones diversas de la misma textura en la fuente *Latitud.Ms.* (c. 7, 12, 24) y propuesta unificadora.

15.1, 17.1, 19.1, 23.1, 25.1, 27.1, 29.1, 35.1, 37.1, 39.1, 41.1, 43.1, 45.1, reemplazamos duración blanca con puntillo por corchea con puntillo en alturas mi_2 (c. 15.1, 27.1), sol_2 (c. 43.1) y en acordes $sol_2 - sol_3 - si_3$ (c. 17.1, 29.1, 39.1), $si_2 - re\#_4 - fa\#_4$ (c. 19.1), $mi_2 - si_2 - fa\#_3 - sol_3 - si_3$ (c. 23.1), $mi_2 - do_3$ (c. 25.1), $mi_2 - si_2$ (c. 35.1), $si_2 - re_4 - fa\#_4$ (c. 37.1), $si_2 - fa\#_3 - si_3 - re_4$ (c. 41.1, 45.1). En otras palabras, cambiamos un valor relativo (puesto que la duración blanca con puntillo no puede mantenerse) por un valor exacto (corchea con puntillo), lo que contribuye a diferenciar la textura anteriormente descripta.

30.2, agregamos *glissando* de sol_3 a do_4 duración corchea voz intermedia. Con ello buscamos proveer de mayor carga expresiva al canto en el traslado por cuarta cuerda.

31.1, reemplazamos altura si_3 duración corchea con puntillo voz intermedia por misma altura duración blanca con puntillo. Con ello orientamos cual de las alturas del acorde pertenece a la línea melódica principal.

36.2, 38.2, agregamos silencio de corchea en voz intermedia. Como ya mencionamos, la textura es a tres voces por ello individualizamos la voz intermedia por medio de los respectivos silencios según nuestro criterio n° 7 referente a la textura.

42.2, reemplazamos alturas la_3 y do_4 duración corchea voz intermedia por mismas alturas duración negra con puntillo. En relación con lo mencionado, esta intervención permite diferenciar la voz intermedia entendiendo que el movimiento rítmico de corchea a negra lo realiza la voz inferior mientras la voz intermedia permanece tenida hasta el final del compás.

4.2.8.- Nuevo futuro (zamba) [Córdoba, 2013]

Agregamos indicación [Introducción a criterio del intérprete]. El compositor expresó al respecto lo siguiente: “aquí le envío otra *zamba* [Nuevo futuro], no tiene introducción, por ahora se la dejo librada a criterio del intérprete”.²⁵³


1, agregamos indicación [$\frac{3}{4}$] debajo de la indicación de compás de $\frac{6}{8}$. Esta intervención se fundamenta en el hecho de que hay un empleo considerable de la hemiola en toda la pieza (ejemplo claro son los c. 5, 6, 13, 14, 25 y 27), pretendimos entonces poner de relieve dicha alternancia y superposición métrica desde el inicio de la obra.

anacrusa, 1, 2, 4-6, 8-10, 12-14, 16, 18, 20, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 32-34, 36, 39, modificamos la notación de la textura de dos a tres voces. En la pieza predomina una textura de monodia acompañada donde podemos distinguir claramente tres voces (superior, inferior e


²⁵³ PAREDES, José. Comunicación personal con el autor 10-XII-2014. Vía e-mail.

intermedia), así mismo, notamos que la voz intermedia se encuentra esfumada entre la voz superior e inferior dado que no está indicada ni con silencios ni con plicas, e incluso, en algunos pasajes la textura se torna tan confusa que se hace difícil discernir a qué voz pertenece cada altura, por ello, siguiendo nuestro criterio n° 7 agregamos los silencios y/o plicas necesarias para clarificar las tres partes. A continuación ejemplificamos una situación de lo expuesto junto a nuestra interpretación de la textura:

Notación engorrosa de la textura



Textura corregida



Ejemplo de notación confusa en la fuente *Nuevo.Ms.* (c. 13) e interpretación de la misma.

1, 2, 4, 8, 12, 16, 18, 20, 22, 24, 28, 30, 32, 36, modificamos la notación del *rasguido*. Entendemos que esta pieza se encuentra en franca relación con su antecesora, por ello, en busca de ofrecer una edición homogénea de ambas *zambas* empleamos la misma notación del *rasguido* descrito en *Latitud celeste (zamba)* [2012]:

Notación del rasguido en *Nuevo.Ms.*



Propuesta unificadora



Ejemplo de notación del *rasguido* de *zamba* en la fuente *Nuevo.Ms.* (c. 1) y nuestra propuesta unificadora para toda la pieza.

4.1, 4.2, 18.1, 18.2, 22.1, 22.2, 30.1, 30.2, agregamos altura si_3 (c. 4.1, 4.2) y sol_3 (c. 18.1, 18.2, 22.1, 22.2, 30.1, 30.2) duración semicorchea y corcheas voz intermedia respectivamente. Con esta intervención completamos los acordes del *rasguido* de *zamba* que, sin dichas alturas resultaría imposible de realizarse dado que se ejecutan en cuerdas al aire.

4.1, 16.1, 18.1, 22.1, 28.1, 30.1, agregamos indicación [*] sobre alturas si_3 (c. 4.1) y $fa\#_4$ (c. 18.1, 22.1, 28.1 y 30.1) duración blanca voz superior, y también sobre alturas $sol_2 - si_2$ (en *plaqué*) duración blanca voz inferior (c. 16.1). Con ello señalamos, tal como explicamos en nuestro criterio n° 11, que la duración indicada (blanca) es teórica.

13.1, 14.1, 25.1, 27.1, reemplazamos acordes $sol_3 - si_4 - sol_4$ (c. 13.1), $re_4 - fa\#_4$ (c. 14.1), $do_4 - fa\#_4 - la_4$ (c. 25.1) y $fa\#_3 - do_4 - re_4$ (c. 27.1) duración semicorchea voz

intermedia por mismas alturas duración semicorchea ligada a corchea respectivamente, reemplazamos altura mi_2 (c. 13.1) y la_2 (25.1 y 27.1) duración corchea con puntillo voz inferior por mismas alturas duración negra respectivamente, por último reemplazamos altura la_2 (c. 14.1) duración corchea con puntillo por misma altura duración blanca. Con esta intervención buscamos esclarecer la textura a tres partes según nuestro criterio nº 7.

36.2, reemplazamos línea divisoria discontinua por doble línea divisoria, y agregamos indicación [D.C.]. La forma tradición de *zamba* exige una recapitulación completa de todo el esquema (A - A' - B según nuestro análisis musical) así mismo, consideramos que desde el c. 37 a 39 (donde el *tempo* muda a lento) se extiende una breve frase que ostenta el mayor énfasis conclusivo de toda la pieza, entendemos que esta frase es una *coda*, por ello ubicamos la indicación [D.C.] en el c. 36.2.

39, modificamos la escritura de los armónicos según nuestro criterio nº 10 referente a la notación de los mismos.

4.2.9.- Cuadros místicos [Córdoba, 2013]

4.2.9.1.- Soledad sonora

1, agregamos indicación [L.v.] según nuestro criterio nº 13 referente a la resonancia de los arpegios.

1, agregamos indicación [cantidad de repeticiones *ad libitum*]. Tal como explicamos al referirnos a la etapa compositiva del autor (Capítulo 3.2), *Soledad sonora* busca generar una experiencia espiritual centrada en un concepto ascético, en este sentido, la cantidad de repeticiones que cada ejecutante considere necesarias realizar es fundamental. El compositor nos explicó lo siguiente:

“Cuando componía [*Soledad sonora*], pensé que el número de veces que se repite un arpegio podría dejárselo a voluntad del intérprete, a su propio gusto o lo que considere oportuno. Al final escribí todo tradicionalmente, pero está vigente la idea de repetir los compases cuantas veces se consideren conveniente”²⁵⁴

1-19, 31-34, 37-57, 64, 79-84, reemplazamos silencio de semicorchea de voz superior por plica doble en primera altura del arpegio (voz inferior) según nuestro criterio nº 7, y reorganizamos las barras de corchete primarias y secundarias de los mismos (c. 1-6, 9-16, 23, 25, 27, 29-34, 39-40, 63-68, 71, 73, 75, 77-84). Con estas dos intervenciones pretendimos

²⁵⁴ PAREDES, José. Entrevista con el autor, 27-II-2015. Vía e-mail.

facilitar la lectura del arpeggio dada la cantidad de variaciones y reiteraciones que hay en la pieza. A continuación mostramos un par de situaciones confusas y nuestra propuesta:

Notación en *Soledad.Ms.*



Corrección (plicas dobles y reagrupación barras de corchete)



Notación en *Soledad.Ms.*



Corrección (reagrupación barras de corchete)



Ejemplo de notación de los arpeggios en la fuente *Soledad.Ms.* (c. 15, 65) y corrección de los mismos.

7, 9, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 37, 39, 41, 47, agregamos indicación de equivalencia [♩ = ♪] en cambios de compás. El autor busca generar “un ambiente de inalterabilidad, de una cierta llaneza”,²⁵⁵ en este sentido resulta significativo que durante todo el movimiento persiste la subdivisión en semicorchea, por ello agregamos dicha indicación de equivalencia entendiendo que debe mantenerse estable, así mismo, a partir del c. 47 consideramos innecesario reiterarla puesto que queda sobre entendida su aplicación.

14, 24, 27, 37-38, 39, 40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-54, 57, 70, 72, 74, 75, agregamos indicación de repetición de compás/es [||: ♩]. Con esta intervención buscamos evitar reiterar dos veces consecutivas la misma música, además contribuye a esclarecer la lectura.

15.1, 16.1, 58.1, 59.1, 60.1, 61.1, 63.1, agregamos indicación [*] sobre altura do_3 (c. 15.1 y 16.1), si_4 (c. 58.1 y 60.1), do_5 (c. 59.1), mi_4 (c. 61) y la_4 (c. 63.1). Con ello marcamos, tal como explicamos en nuestro criterio n° 11, que las duraciones de dichas alturas son teóricas.

29, modificamos la métrica de $\frac{2}{4}$ a $\frac{4}{4}$. Según comentamos en nuestro análisis musical del c. 1 a 12 tenemos la presentación del motivo generador a que es reiterado entre los c. 29 a 34 y este último pasaje, a su vez, es replicado exactamente igual del c. 77 a 84, siempre en

²⁵⁵ PAREDES, J. Entrevista citada.

métrica de $\frac{4}{4}$ (salvo del c. 7 a 8 donde muda a $\frac{12}{8}$) lo que consideramos una característica distintiva de dicho motivo, de hecho, del c. 77 a 78 se reitera la misma música del c. 29 pero anotada en $\frac{4}{4}$, lo que valida aún más nuestra interpretación.

30, 31-32, agregamos reiteración escrita del c. 29 junto a las indicaciones de repetición de compás [¶ ¶] del c. 29 a 30 y del c. 31 a 32. Con esta intervención pretendemos homogenizar la cantidad de repeticiones escritas del c. 29 a 34 respecto a los c. 77 a 84 (dado que al final de la pieza se reitera la misma música).

23.2, 25.2, 27.2, 47.2, 48.2, 49.2, 50.2, 51.2, 52.2, 53.2, 54.2, 55.2, 71.2, 73.2, 75.2, modificamos la notación de los armónicos según nuestro criterio nº 10.

35.1, 36.1, reemplazamos alturas fa_2 y do_3 duración blanca con puntillo voz inferior por mismas alturas duración blanca con doble puntillo. En franca relación con la primera intervención (indicación [L.v.]) interpretamos que las alturas citadas deben permanecer tenidas durante todo el compás, por ello anotamos el valor exacto (blanca con doble puntillo) y quitamos los silencios de corchea que completan la duración de dicha voz.

35.1, 36.1, agregamos indicación de arpegio sobre acorde $fa_2 - do_3 - fa_3$. Con ello buscamos brindar mayor expresividad y homogeneizar con los demás acordes arpegiados en el texto (c. 13.1, 15.1, 16.1, 17.1, 18.1, 19.1.).

37.1, 38.1, 41.1, 42.1, 43.1, 44.1, 45.1, 46.1, 65.1, 66.1, 67.1, 68.1, agregamos ligaduras de prolongación (y quitamos silencio que completa el compás en la voz inferior) a las alturas si_b_2 (c. 37.1, 38.1, 41.1, 42.1, 45.1 y 46.1), lab_2 (43.1 y 44.1), mi_2 (c. 65.1) y fa_2 (c. 66.1, 67.1 y 68.1). Con esta intervención buscamos explicitar que las alturas señaladas deben mantenerse durante todo el compás, en otras palabras, reemplazamos una duración exacta por una duración relativa según nuestro criterio nº 11.

4.2.9.2.- Estado profundo

1, 23, 31, 55, 59, agregamos indicación [L.v.] según nuestro criterio nº 13 referente a la resonancia de los arpegios.

1-6, 23-27, 55-62, modificamos la notación del acorde arpegiado de voz superior. Notamos dos anotaciones distintas para una misma duración: en el c. 1.3 (notación 1) figura duración corchea ligada a negra en la última altura del arpegio (mi_4 en el ejemplo siguiente);²⁵⁶ en el c. 6.3 (notación 2) figura duración negra con puntillo (altura mi_4).²⁵⁷

²⁵⁶ Esta notación es empleada en los c. 3.3 y 4.4, y también en el c. 2.3 pero en métrica de $\frac{6}{4}$.

Interpretamos que la notación 1 permite entender con mayor facilidad la métrica binaria del compás, por ello la adoptamos en todo el movimiento, así mismo incorporamos, además, la barra de corchete primaria para unir el tresillo de semicorchea a la corchea:

<p>Notación 1</p>	<p>Notación unificadora</p>
<p>Notación 2</p>	<p>Notación unificadora</p>
<p>Notación 1.1 (en 6/4)</p>	<p>Notación unificadora</p>
<p>Notación 2.1 (en 6/4)</p>	<p>Notación unificadora</p>
<p>Notación 2.2 (en 5/4)</p>	<p>Notación unificadora</p>

Ejemplo de notaciones diversas de una misma duración en la fuente *Estado.Ms.* (c. 1, 2, 6, 25, 56) y propuesta unificadora de la misma.

23, 59, reemplazamos indicación [Tempo I] por [*a tempo*] (c. 23) y agregamos indicación [*a tempo*] (c. 59). La indicación [Tempo I] se emplea cuando el *tempo* inicial es

²⁵⁷ Esta notación es reiterada en casi en todo el movimiento, la encontramos en los compases 23.3, 24.3, 26.3, 27.3, 55.3, 59.3, 61.3 y 62.3, también en el c. 25.3 pero en métrica de $\frac{6}{4}$, y en los compases 56.3, 57.3, 58.3 y 60.3 en métrica de $\frac{5}{4}$.

reemplazado por otro y luego retomado nuevamente,²⁵⁸ en el caso del c. 23, si bien el *tempo* es variado por el [*molto rit.*] del c. 22, no es reemplazado por otro *tempo* desde el inicio del movimiento. De igual modo sucede en la *coda* de la obra (c. 59) que también proviene del c. 22, por lo que entendimos pertinente indicar [*a tempo*].

29.1, reemplazamos altura $fa\sharp_4$ por $fa\#_4$ duración semicorchea voz superior. El c. 29, al igual que el c. 28, despliega un arpeggio de un acorde de Si menor con 9^{na} mayor (*si – re – fa# – do#*), así mismo, la ceja en posición VII impone que dicha altura sea $fa\#_4$ y no $fa\sharp_4$, por lo que entendemos que la ausencia del sostenido en dicha altura es un error involuntario.

31, incorporamos indicación de repetición [F]. Si bien en el compás 54 tenemos la indicación de repetición [F] no se encuentra la indicación contraria, no queda claro desde donde debe iniciarse la repetición. Nosotros interpretamos que la reiteración corresponde a toda la sección II (c. 31 a 54 según nuestro análisis musical).

31.1, 32.1, 33.1, 34.1, 35.1, 36.1, 37.1, 38.1, 39.1, 40.1, 41.1, 42.1, 46.1, 47.1, 48.1, 49.1, 50.1, 51.1, reemplazamos valores disímiles por blanca con doble puntillo en alturas mi_2 (c. 31.1, 32.1), la_2 (c. 33.1, 34.1), lab_2 (c. 35.1, 36.1, 39.1, 40.1, 46.1, 47.1, 50.1, 51.1), do_3 (c. 37.1, 41.1, 42.1, 48.1), sol_2 (c. 38.1, 49.1) voz inferior. Observamos una inconsistencia en la indicación de las duraciones de voz inferior (empleo de valores relativos y valores exactos): en los c. 31 a 36, 39, 40, 46, 47, 50 y 51 figura duración blanca (valor relativo pues falta silencio de negra con puntillo para completar la voz dada la métrica de $\frac{7}{8}$); en los compases 37, 38, 48 y 49 figura duración blanca con puntillo (también valor relativo puesto que falta silencio de corchea); y en los compases 41 y 42 blanca ligada a negra con puntillo (valor exacto). A los fines de homogeneizar toda la sección II bajo un mismo criterio coherente reemplazamos las duraciones disímiles citadas (\downarrow , \downarrow , $\downarrow\downarrow$) por un valor exacto [\downarrow].

37.1, 39.1, 46.1, 48.1, 49.1, 50.1, agregamos indicación [*] a alturas do_3 (c. 37.1, 48.1), sol_4 (c. 39.1, 50.1), fa_4 (c. 46.1), sol_2 (c. 49.1) a los fines de señalar, según nuestro criterio n° 11, que dichas alturas contienen una duración teórica.

39.1, 46.1, 50.1, reemplazamos altura sol_4 duración blanca ligada a negra con puntillo voz superior (c. 39.1, 50.1) y altura fa_4 duración blanca con puntillo (c. 46.1) por mismas alturas duración blanca con doble puntillo respectivamente. Con ello buscamos unificar la notación de las duraciones en toda la sección II.

²⁵⁸ GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, pp. 109.

41, 42, 44, modificamos la agrupación de barra de corchete primaria. En los compases citados tanto la línea superior como el *ostinato* de voz intermedia imponen una acentuación métrica que no se ve reflejada en la agrupación de barras de corchetes primarias indicadas:

Agrupación barra de corchete confusa ($7/8$)



Corrección



Agrupación barra de corchete confusa ($9/8$)



Corrección



Ejemplo de agrupación barra de corchete confusa en la fuente *Estado.Ms.* (c. 41, 44) y corrección de la misma.

52-54, reemplazamos altura si_3 duración semicorchea voz superior por misma altura duración negra (52.2 y 52.4), reemplazamos altura do_3 duración negra voz inferior por misma altura duración blanca (52.3), agregamos silencios de negra en voz superior (52.1 y 52.3), unimos las plicas de alturas con mismas duración (52.4, 53.2, 53.4, 54.2 y 54.4) y reorganizamos las plicas a los fines de discriminar correctamente la textura a tres voces según nuestro criterio n° 7. A continuación ejemplificamos lo expuesto:

Textura confusa



Textura corregida



Ejemplo de textura confusa en la fuente *Estado.Ms.* (c. 52-53) y corrección de la misma.

58, reemplazamos indicación [D.C. al § e Coda] por [D.C. al Coda]. Entendemos que resulta más apropiada y nos permite mantener el mismo criterio en todo el repertorio.

4.2.10.- *Andrómeda en el infinito* [Córdoba, 2015]

1, 21, 47, agregamos indicación [L.v.] según nuestro criterio n° 13 referente a la resonancia de los arpeggios.

15.1, 16.1, 17.1, 18.1, 19.1, 20.1, modificamos la notación de los armónicos según nuestro criterio n° 10.

15.1, 16.1, 17.1, 18.1, 19.1, 20.1, 21.1, 22.1, 23.1, 24.1, 33.1, 34.1, 35.1, 36.1, 37.1, 41.1, agregamos indicación [*] a altura si_5 (c. 15.1, 17.1), $fa\#_5$ (c. 16.1, 18.1), mi_5 (c. 19.1), si_4 (c. 20.1), si_3 (c. 24.1, 36.1), do_4 (c. 37.1), $re\#_4$ (c. 41.1) y a acordes $si_3 - do\#_4$ (c. 21.1), $sol_3 - si_3$ (c. 22.1, 23.1), $si_2 - fa\#_3 - si_3 - do\#_4$ (c. 33.1), $re_3 - fa\#_3 - sol_3 - si_3$ (c. 34.1) y $fa\#_3 - sol_3 - si_3$ (c. 35.1) a los fines de indicar, tal como lo explicamos en nuestro criterio n° 11, que sus respectivas duraciones (redondas y blancas con puntillo) son teóricas.

30.2, 30.4, 31.2, 31.4, *An.Ms.1*: altura do_4 duración negra con puntillo voz intermedia (c. 30.2, 31.2), y alturas $do_4 - sol_3$ (en *plaqué*) duración negra (c. 30.4, 31.4); *An.Ms.2*: altura si_3 duración negra con puntillo voz intermedia (c. 30.2, 31.2), y alturas $si_3 - la_3$ (en *plaqué*) duración negra (c. 30.4 y 31.4).

31.1, 31.2, 31.4, reemplazamos indicación de arpeggio por rasgueo seco [$m\uparrow$]. Los acordes del citado compás representa el punto culmine de intensidad de un proceso que se inicia en el c. 25, por ello creímos pertinente ejecutarlos por medio de un rasguido seco [$m\uparrow$] dado que proporciona mayor intensidad sonora que si se ejecutaran arpegiados.

35.1, agregamos indicación de arpeggio sobre acorde de cinco alturas. Con ello pretendimos homogeneizar la sonoridad respecto a los c. 33.1 y 34.1 donde si apreciamos dicha indicación.

36.1, 36.4, 37.1, 37.4, 38.1, 38.4, 39.1, 39.4, 40.1, 40.4, reemplazamos altura si_3 (c. 36.1, 38.1, 40.1), do_4 (37.1) y $re\#_4$ (c. 39.1) duración redondas voz superior por mismas alturas duración blanca con puntillo respectivamente, incorporamos silencio de negra en voz intermedia (36.4, 37.4, 38.4, 39.4, y 40.4) y reemplazamos altura mi_2 (c. 36.1) duración blanca voz inferior por misma altura duración redonda. Con estas intervenciones buscamos mantener una notación coherente de la textura, dado que observamos una notación entre los c. 21 a 23 y 33 a 35 (notación 1 en el ejemplo siguiente) donde se entiende perfectamente las tres voces, mientras que del c. 36 a 40 (notación 2 en el ejemplo) se confunden las voces superior e

intermedia. A continuación ejemplificamos ambas notaciones junto a nuestra propuesta de corrección:

Notación 1 de la textura a tres voces

21 *a tempo*

Notación 2 de la misma textura

36

Propuesta de corrección a la notación 2

36

Ejemplos de misma textura anotada de maneras distintas en la fuente *An.Ms.2* (c. 21-22, 36-37) y corrección de la misma.

43, reemplazamos indicación [*tempo primo*] por [*a tempo*]. Si bien hay una variación del *tempo* por el [*molto rit.*] del compás anterior, ello no implica necesariamente un cambio de *tempo*.²⁵⁹

71.4, *An.Ms.1*: ligaduras de prolongación sobre acorde final del compás; *An.Ms.2*: no presenta dichas ligaduras de prolongación.

71.1, 71.2, 71.4, agregamos indicación de rasguido seco [^m↑] sobre los acordes del compás. En nuestro análisis comentamos que el motivo generador *x* constituye la *coda* de la pieza y también que dicho motivo toma tanto su rítmica como carácter de los c. 30 y 31 donde, según nuestra intervención anterior (31.1, 31.2, 31.4) reemplazamos los arpeggios por un rasguido seco [^m↑] considerando que ello contribuye a una mayor carga de intensidad, por lo tanto, entendiendo que el final de la pieza se encuentra íntimamente relacionado con el c. 31 decidimos ejecutarlos de la misma manera.

²⁵⁹ Según el *Diccionario esencial de la notación musical* la indicación *Tempo I* o *Tempo primo* solo se emplea cuando se cambia el *tempo* inicial de la pieza, en cambio, cuando hay variaciones de *tempo* y este es retomado se indica *a tempo*. GEROU, T. y LUSK, L. *Diccionario esencial...*, p. 110.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Tras indagar en el contexto del autor comprobamos que tuvo una sólida formación en guitarra. Bastaría con recordar la cantidad de viajes que realizó a los fines de perfeccionarse en el instrumento, desde el momento que comenzó a estudiar en La Rioja en 1974 hasta recibirse en su carrera de grado en San Juan en 1987.²⁶⁰

Evidenciamos también que dicha formación instrumental fue acompañada de una intensa actividad concertística, sobre todo entre los años 1985 a 1989. La misma se ve reflejada en presentaciones solistas, conjuntos de cámara y participaciones en concursos.

Así mismo lo que nos resultó más destacable es su producción compositiva. Dado que compuso treinta y cuatro obras para guitarra y conjuntos de cámara, e incluso ganó un concurso internacional de composición sin tener estudios formales en la materia.

En resumen, la información recabada nos permite aseverar que José Paredes se desarrolló como un músico abierto a experimentar diferentes facetas de su actividad.

No obstante, el dato más relevante que obtuvimos del estudio del contexto del autor es su ingreso a la comunidad espiritual *Cafh*. Este evento marcó, a nuestro entender, un antes y un después en la vida del guitarrista – compositor, puesto que implicó una renuncia ascética, lo que, naturalmente, impactó directamente en su dedicación a la música.

A partir de este evento «bisagra» proponemos una periodización entre las piezas compuestas antes y después de su ingreso a *Cafh*. Porque observamos, luego de estudiar las fuentes musicales, que aquellas obras compuestas antes de 1989 poseen más de una fuente musical manuscrita y ostentan una precisión notable en la notación musical y guitarrística. Mientras que, por otro lado, las compuestas con posterioridad a dicha fecha exhiben una sola fuente musical informatizada con una notación que por momentos es confusa o al menos ambigua.

En resumen, el grupo de obras anteriores a 1989²⁶¹ fueron escritas por un músico en actividad plena, mientras que las posteriores a dicha fecha²⁶² lo fueron por un compositor completamente alejado del ambiente musical.

²⁶⁰ Inició con Francisco Frega en La Rioja en 1974, continuó con Martín Ventura en San Miguel de Tucumán en 1975, con Omar Atreo Buschiazzi estudió toda su carrera de grado en San Juan entre 1976 y 1987, se perfeccionó con Miguel Ángel Gilloret en Porto Alegre en 1978, Abel Carlevaro en Santa Fe en 1980, y con Jorge Cardoso, Javier Hinojosa, Francisco Ortiz (en Francia) y Elizabeth Tagore (en Italia) en 1982.

²⁶¹ Nos referimos a las piezas *Chonay*, *Minué en Re mayor*, *Minué en Mi mayor*, *Manantiales* y *Cosmogonía*.

²⁶² Es decir las restantes obras estudiadas, *Manantiales segunda versión*, *Latitud celeste*, *Nuevo futuro*, *Cuadros místicos* y *Andrómeda en el infinito*.

Así mismo, podemos sostener que, tomado en su conjunto, el *corpus* estudiado resulta en un repertorio ecléctico. Tal como explicamos a *posteriori* del análisis musical aplicado a las obras, las tres piezas iniciales (*Chonay*, *Minué en Re mayor* y *Minué en Mi mayor*) presentan un lenguaje muy cercano al estilo clásico.

Así mismo, consideramos a *Manantiales* como parte de un estilo transitivo. Dimos cuenta de los procedimientos armónicos y formales utilizados en esta pieza que demuestran la mixtura de elementos propios de una armonía tonal funcional con otros inmanentes a una armonía de centralidad de altura pos-tonal. Por lo que exhibe un proceso experimental, o dicho de otra manera, una búsqueda estética del compositor en lenguajes no convencionales.

Por otra parte, las dos obras con características folclóricas (*Latitud celeste* y *Nuevo futuro*) pertenecen a lo que llamamos etapa final.²⁶³ En estas *zambas* se evidencia un amplio conocimiento de los ritmos folclóricos argentinos aunque, como señalamos, carecen de una notación precisa.

Las restantes piezas (*Cosmogonía*, *Cuadros místicos* y *Andrómeda en el infinito*) ostentan una madurez musical superlativa respecto al resto. Como expusimos, aúnan características técnicas inmanentes a la guitarra (lenguaje idiomático) con procedimientos musicales propios de las vanguardias de principio de siglo XX, junto a pensamientos, reflexiones y conceptos de la orden *Cafh*. Los procedimientos armónicos y formales de estas obras recuerdan, sobre todo, a composiciones para guitarra de autores como Heitor Villa-Lobos y Leo Brouwer. No obstante buscan, a diferencia de los citados compositores, generar una experiencia estética a la vez que espiritual. Exigen para su interpretación de una amplia capacidad técnica y de un entendimiento acabado del concepto «extra musical» sobre el cual se cimentan. En definitiva, José Paredes ofrece con estas piezas un horizonte sonoro completamente nuevo dentro del repertorio guitarrístico latinoamericano.

Retomando el enunciado central de esta tesis podemos ratificar que el entendimiento del estilo musical de las obras editadas resultó fundamental para lograr tanto un texto escrito (partitura editada) como una interpretación (ejecución musical) ajustada a ese proceso.

Conocer en profundidad el contexto de creación del autor (Capítulo 1) nos ha permitido no solo entender de donde emergieron las piezas, sino que la información recabada

²⁶³ Cabe decir que, como ya explicamos, el empleo de ritmos folclóricos estuvo presente en José Paredes desde por lo menos 1981, año en que se encuentra fechada las *Siete pequeñas piezas para guitarra*, cuyo trío y cuarteto utilizan ritmos de *vals* y *zamba* respectivamente.

influyó directamente tanto en el texto escrito final como en la ejecución del mismo. Lo que nos permitió elaborar fundamentaciones sólidas para la elección de las variantes.²⁶⁴

Por su parte el estudio de las fuentes musicales (Capítulo 2) representó lo más sustancial para la edición dado que nos ayudó a determinar el texto óptimo para cada pieza y con ello la base de la edición final. No obstante, como vimos, los textos previos al óptimo nos suministraron un (inmenso) caudal de información para el enriquecimiento del texto final.²⁶⁵

De manera similar sucedió con el análisis musical de las obras (Capítulo 3) que contribuyó fuertemente como fundamentación de nuestras intervenciones a lo largo de todo el repertorio.²⁶⁶

Finalmente la comprensión del estilo musical en su conjunto (contexto de creación, estudio de las fuentes y análisis musical) favoreció notablemente la elaboración de criterios propios (Capítulo 4). Dichos criterios emergieron del mismo *corpus* estudiado, lo que posibilitó homogenizar la notación brindando una edición coherente y unificada.

En otras palabras, por medio de una edición crítica este trabajo permitió poner en valor el repertorio para guitarra sola del compositor José Paredes, puesto que hicimos hincapié en todos los aspectos concernientes a una obra musical: contexto de creación, estudio de las fuentes existentes, análisis musical e interpretación de las mismas.

²⁶⁴ Bastaría con traer a la memoria dos ejemplos. El primero referido a la edición publicada de *Cosmogonía* por parte de *The Gendai Guitar Magazine*, donde la editorial japonesa confunde la simbología del toque apoyado con la articulación *staccatissimo*, lo que resulta entendible si no se conoce la escuela de guitarra en la que se forjó José Paredes. El segundo ejemplo refiere a *Soledad sonora*, entender el contexto nos permitió comprender el concepto de ascetismo que rige a la pieza (lo que es fundamental para su interpretación) y ello nos posibilitó fundamentar intervenciones como las referidas a la cantidad de repeticiones de los arpeggios.

²⁶⁵ Como por ejemplo, completar acordes en *Minué en Mi mayor*, agregar dinámicas en *Manantiales* y clarificar las explicaciones de los efectos de música extendida en *Abismos* por mencionar algunas de las muchas intervenciones tratadas en nuestro aparato crítico.

²⁶⁶ Dicho análisis nos posibilitó clarificar la forma (*Minué en Re mayor*), la textura (*Latitud celeste* y *Estado profundo*), corregir alturas en las armonías (*Chonay* y *Abismos*) y reorganizar las indicaciones de *tempo* y de variaciones de *tempo* (*Abismos* y *Andrómeda en el infinito*) por nombrar algunos pocos ejemplos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, María del Carmen. *Aprender a escuchar. Análisis auditivo de la música* (Buenos Aires: El autor, 2009).
- BEDIER, Joseph. *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes* (París: Champion, 1970).
- BELLUSCI, Miguel. *Introducción al análisis formal* (Mendoza: inédito, 2014).
- BLANCO, Jiménez José. “¿Qué es una edición diplomático-interpretativa?”, *Revista Literatura y Lingüística*, n° 27 (Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2013), pp. 311-344. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112013000100015&script=sci_arttext> [2-V-2016].
- BOVISIO, Santiago. *Cosmogonía, texto original de Santiago Bovisio* (Córdoba: Cafh, 2008).
- BROUDE, Ronald. “Musical works, musical texts, and musical editions”, *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, N° 33, (Lincoln: ADE, 2012), <<http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>> [2-V-2016].
- BROUWER, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea, primera parte* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972).
- CARLEVARO, Abel. *Diccionario de la escuela Abel Carlevaro, nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones* (Buenos Aires: Barry Editorial, 2006).
- CARULLI, Ferdinando. *Metodo completo per lo studio della chitarra* (Ancona: Bèrbem, 1965).
- CHIESSA, Ruggero. *Mauro Giuliani Scelta di studi per chitarra* (Milán: Zubini-Zerboni, 1987).
- COOK, Nicholas. “Between process and product: music and/as performance”, *Music Theory Online: The online journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, N° 2 (Chicago: SMT, 2001), <<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [2-V-2016]
- CRICHIGNO, Pascual Ángel. *La música de cámara para flauta y guitarra en Argentina (desde 1950)*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo (inédito, 2008).
- CRUZ, Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa* (España: Editorial Planeta, 2000).
- GANGI, Mario. *Metodo per chitarra prima parte* (Milán: Ricordi, 1966)
- GEROU, Tom y LUSK, Linda. *Diccionario esencial de notación musical* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004).
- GISPERT, Carlos (compilador). *Oceano Uno Color Diccionario Enciclopédico* (Barcelona: Oceano grupo editorial, 1995).

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis Jorge. “Tonalidades que vuelven: mi estética en perspectiva”, Dora de Marinis (comp.) *Actas del Primer Congreso Internacional de piano. La música latinoamericana para piano* (Buenos Aires: UNCuyo, 2011), pp. 31-34.
- GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: AKAL, 2008).
- GUARDIA, Ernesto de la. “La guitarra a través de los tiempos, origen e historia de la guitarra”, *Revista La Guitarra*, Año I, N° 1 (Buenos Aires: J. C. Anido, 1923), pp. 3-10.
- JECKEL, Ricardo Jorge. *María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo (inédito, 2010).
- L’ ECO, reseña del Diario Genovés en Programa de mano de concierto titulado *Julio: Mes de la guitarra en San Juan*, Centro de Creación Artística Orquestal, temporada N° 13 (CCAO: San Juan, VII-1987).
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical* (Madrid: Mundimúsica ediciones, 2007).
- LATHAM, Alison (comp.). *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de la Cultura Económica, 2008).
- MANSILLA, Silvina Luz. “Jorge Fontenla”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), tomo V, pp. 213-214.
- MERCADO, Marcela. *Olga Santochi de Paredes*. <<http://callesdelarioja.com.ar/index.php?modulo=fichas&accion=ver&id=638&idlocalidad=1&PHPSESSID=caeaff26e9afa27f456fa6acc729dabd> [07-IX-2016]
- MORGAN, P. Robert. *La música del siglo XX* (Madrid: AKAL, 1999).
- MUSRI, Fátima Graciela. “El universo musical de José Paredes”, Programa de mano de concierto ofrecido en el marco del proyecto *Reconstrucción de los espacios socioculturales de San Juan*, Centro de Creación Artística Orquestal, temporada N° 31 (CCAO: San Juan, 9-XI-2005).
- MUSRI, Fátima Graciela. “González Fernández, Luis Jorge”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), tomo V, p. 746.
- MUSRI, Fátima Graciela. “José Paredes”, *Compositores Contemporáneos Sanjuaninos*. Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1999), pp. 184-196.
- OLIVENCIA, Ana María. “Jorge Fontenla”, *La creación musical en Mendoza 1940-1999* (Mendoza: FAD-UNCuyo, 1993), pp. 56-62.
- PAREDES, José. “Listado de obras originales”. Comunicación personal con el autor 25-IX-2014. Vía e-mail.
- PAREDES, José. *Cosmogonía, The Gendai Guitar Magazine* (Tokio: *The Gendai Guitar*, 1988), n° 266, vol. 22, n° 1, pp. 139-152.

- PAREDES, José. *Cuatro estudios y algunas propuestas para el mecanismo técnico de la guitarra*. Tesina de grado de la carrera Profesorado en Guitarra, Departamento de Música, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1986).
- PISTON, Walter. *Armonía*, (Barcelona: Idea Books, 2001).
- POZZATI, Guillermo. “Reflexiones sobre el Análisis musical”, *Música e investigación, revista del INM “Carlos Vega”*, año VII, N° 14-15 (Buenos Aires: INMCV, 2004), pp. 93-98.
- PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra libro primero* (Buenos Aires: Ricordi, 1956).
- RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* (Madrid: Rialp, 1965).
- ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding post-tonal music* (Boston: McGraw-Hill, 2008).
- SAGRERAS, Julio. *Las primeras lecciones de guitarra* (Buenos Aires: Ricordi, 1973).
- SANS, Juan Francisco. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”, *Boletín de Música, revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, N° 17 (Venezuela: Casas de las Américas, 2006), pp. 3-22.
- SANS, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”, *Música e Investigación, revista del INM “Carlos Vega”*, año XV, N° 23 (Buenos Aires: INMCV, 2015), pp.17-42.
- WAISMAN, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, N° 23 (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 177-194.
- YEPES, Narciso. *Gaspar Sanz, Suite española* (Madrid: Unión Musical Española, 1971).
- ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Cinq préludes* (París: Eschig, 2006).
- ZIGANTE, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Douze études pour guitare seule* (París: Durand/Salabert/Eschig, 2008).

Webs consultadas

- <<http://www.cafh.org/>> [07-IX-2016].
- <http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/> [07-IX-2016].
- <<http://www.culturalarioja.gob.ar/calibar/home.htm>> [07-IX-2016]
- <<http://www.gitarrentagekindersaar.com/>> [07-IX-2016].
- <<http://www.jimbosse.com/>> [07-IX-2016].
- <<http://www.omaratreo.com.ar/>> [07-IX-2016].
- <<http://www.poetajoseparedes.com.ar>> [07-IX-2016]
- <<http://www.ricardomoyano.org/>> [07-IX-2016]

Entrevistas

DÁVILA, Alejandro. Entrevista personal con el autor, 2-XII-2014.

HIDALGO, Fernando. Entrevista personal con el autor, 26-I-2017.

LEVI, David. Entrevista con el autor, 18-II-2015, vía e-mail.

MOYANO, Ricardo. Comunicación con el autor, 28-I-2015, vía e-mail.

PAREDES, José. Comunicación con el autor, desde el 21-IX-2014 hasta el 31-VIII-2018, vía e-mail.

PAREDES, José. Entrevista con el autor, 27-II-2015, vía e-mail.

PORRAS, Graciela. *Entrevista a Omar Buschiazzo en referencia a José Paredes*, en el marco del proyecto *Compositores Contemporáneos Sanjuaninos*. Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1999).

VILLANUEVA, José Manuel. Entrevista personal con el autor, 16-III-2017.

VILLANUEVA, José Manuel. Entrevista personal con el autor, 22-II-2017.

Archivo consultados.

CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA ORQUESTAL – archivo programas de conciertos- Facultad de Filosofía Humanidades y Artes - UNSJ.

DEPARTAMENTO DE MÚSICA - sección docentes - José Paredes - Facultad de Filosofía Humanidades y Artes - UNSJ.

GABINETE DE ESTUDIOS MUSICALES – sección partituras - José Paredes - Facultad de Filosofía Humanidades y Artes - UNSJ.

APÉNDICE

**FACSÍMILES DE MANUSCRITOS DE LA OBRA PARA GUITARRA
SOLA DE JOSÉ PAREDES**

ENTREVISTAS REFERIDAS AL AUTOR

PROGRAMAS DE MANO DE CONCIERTOS DE JOSÉ PAREDES

APÉNDICE

Ofrecemos en este apéndice los facsímiles de las fuentes manuscritas del repertorio para guitarra sola de José Paredes. La finalidad que perseguimos es poner a disposición el material de primera mano consultado, analizado, transcripto y editado. Constituye la principal fuente del presente trabajo escrito.

También presentamos las entrevistas realizadas al autor, a dos colegas suyos (los Profesores Alejandro Dávila y Fernando Hidalgo) y al Profesor David Levi.²⁶⁷ Además transcribimos la entrevista que realizó la Profesora Graciela Porras al Profesor Omar Atreo Buschiazzo en relación a José Paredes. Incluimos también la apreciación musical realizada por el Profesor José Manuel Villanueva²⁶⁸ referida al planteo armónico en las obras *Andrómeda en el infinito* y *Cuadros místicos*. El material resultante es de suma importancia no solo para la reconstrucción de datos biográficos del compositor sino también para la comprensión de su música.

Por último, nos interesó resaltar también la faceta de ejecutante de José Paredes. Lamentablemente resulta en una tarea sumamente dificultosa dado que, como mencionamos en el Capítulo 1, previo a su ingreso a la comunidad *Cafh* el autor realizó una renuncia ascética. Lo que implicó desprenderse de su vida anterior, y con ello, naturalmente, de los programas de mano de concierto, afiches y todo lo relacionado con su actividad concertista. Por lo tanto, el material que se expone responde a las presentaciones de música de cámara, especialmente la intensa actuación en el Cuarteto de Guitarras San Juan desde 1986 a diciembre de 1988 junto a sus colegas los Profesores Alejandro Dávila, Juan José Olguín y Fernando Hidalgo, quienes, precisamente, aportaron los programas de mano y recortes de diarios.

²⁶⁷ Si bien el Profesor David Levi no tiene ninguna relación directa con José Paredes, contribuyó con valiosa información respecto al entramado cultural de la provincia de La Rioja en la década de 1960, de donde es oriundo.

²⁶⁸ Catedrático de la materia Análisis Musical, del Departamento de Música de la Universidad Nacional de San Juan.

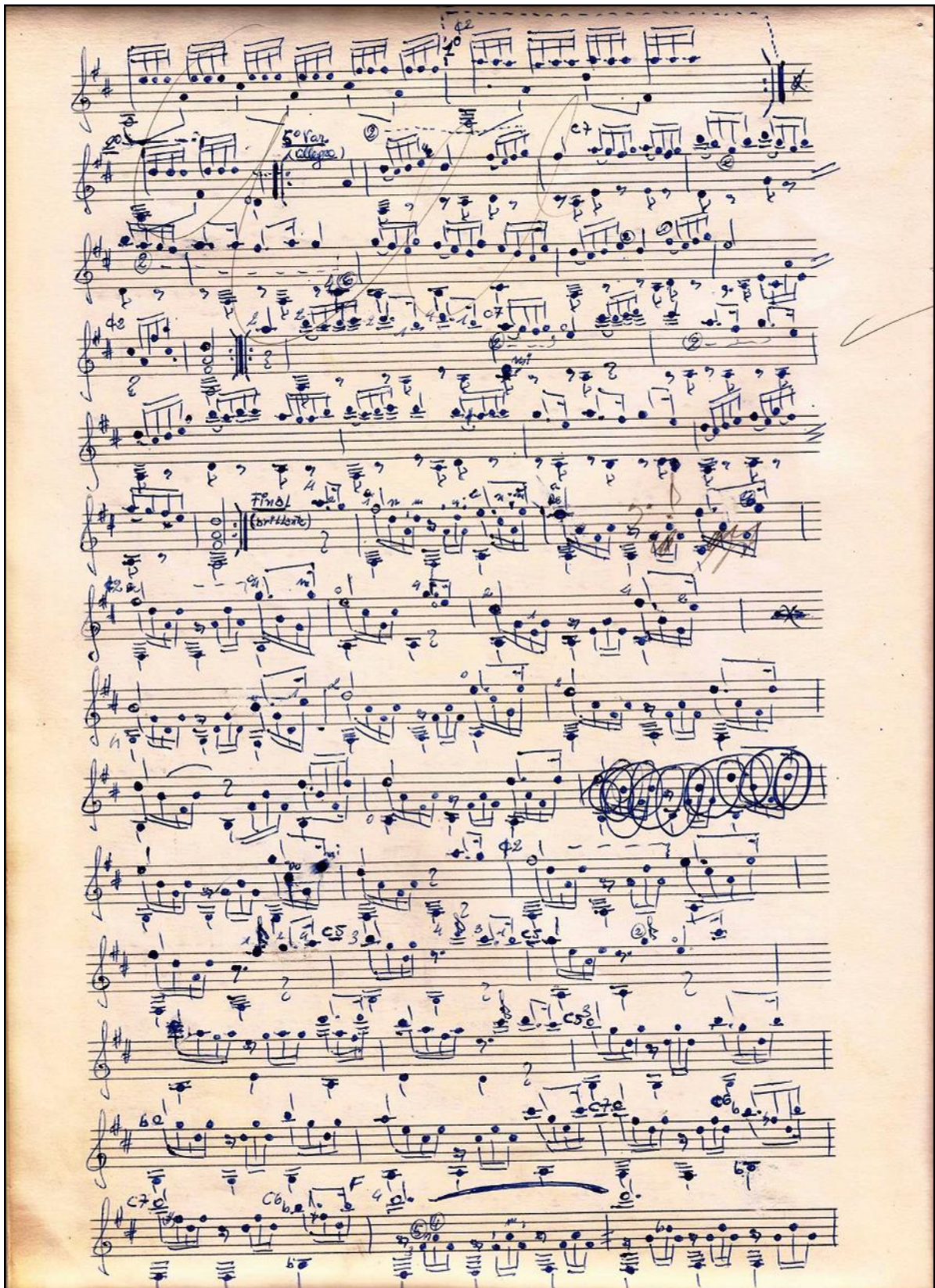
A.- FACSIMILES DE MANUSCRITOS DE LA OBRA PARA GUITARRA SOLA DE JOSÉ PAREDES

Chonay [La Rioja, 1975]

Manuscrito autógrafa n° 1 de *Chonay* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.



Manuscrito autógrafa nº 1 de *Chonay* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.



Manuscrito autógrafa n° 1 de Chonay (p. 3), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Manuscrito autógrafa n° 1 de Chonay (p. 4), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

CHONAY
Música para escena
(tema con variaciones)

para Guitarra

José Paredes

(Para la obra teatral "Chonay" de Olga Santoschi de Paredes)

Príncipe 3114

Manuscrito autógrafo nº 2 de *Chonay* (portada), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

CHONAY J. Paredes

6^{to} en re

allegro

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Chonay* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Handwritten musical score for Chonay, page 3. The score consists of seven systems of staves. The top system includes a tempo marking "Andante" and rehearsal marks "13" and "20". The word "brillante" is written above the fifth system. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Chonay* (p. 3), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

4

Fin

José Pineda
La Rioja, diciembre 1975

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Chonay* (p. 4), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of several systems of staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with chords. The second system includes fingerings 'c3' and 'c2' above the treble staff. The third system continues the melody and accompaniment. The fourth system features a complex melodic line with fingerings '4 2 1 2 1', '3 2 4', and '2 1 2 1' written above it. The fifth system includes a double bar line and the instruction 'D.C. al fin'. The signature 'José Paredes' is written in large, stylized cursive, with '(San Juan - Junio 1976)' written below it. The bottom half of the page contains several empty staves.

Manuscrito autógrafa de *Minué en Re mayor* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

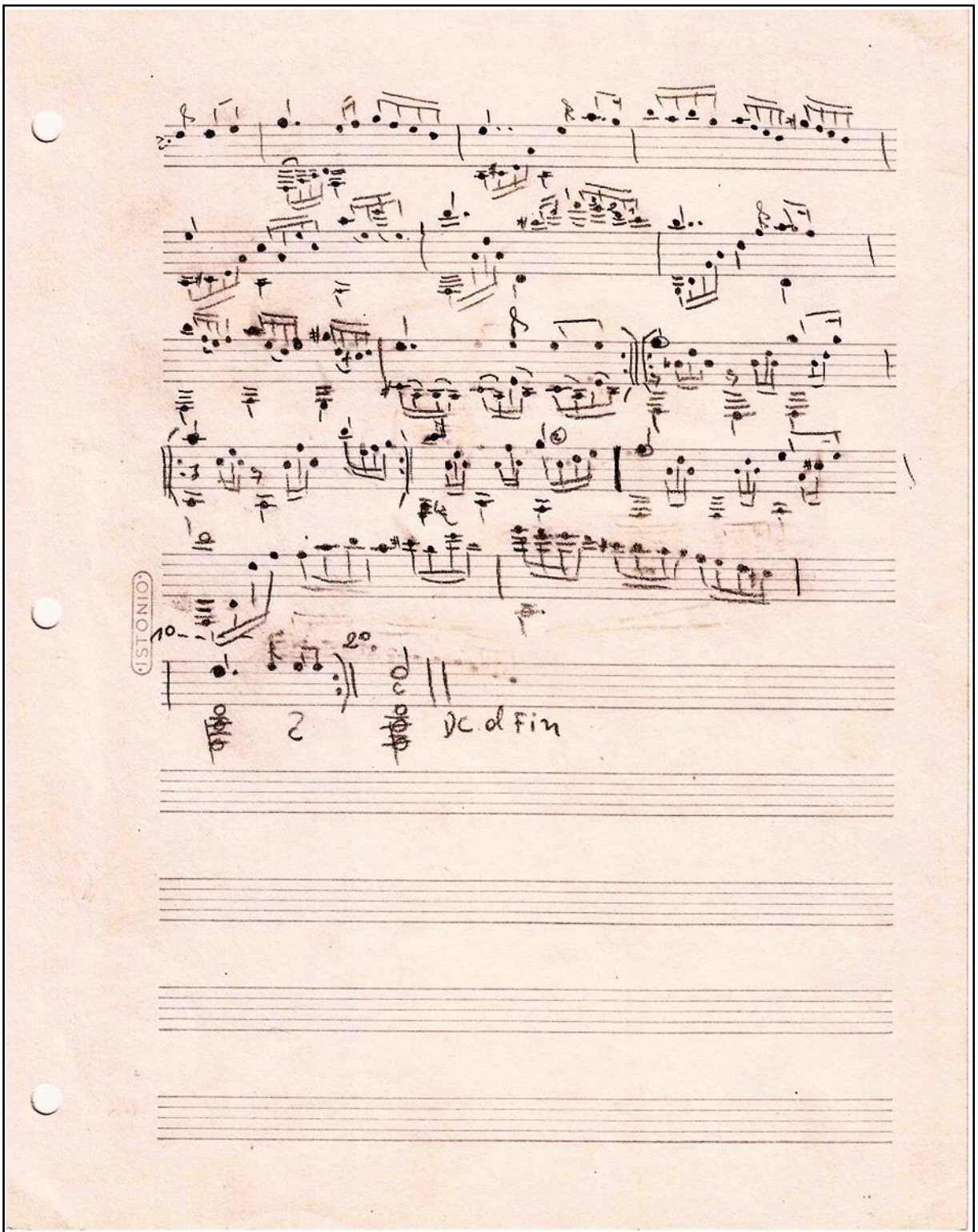
a Ricardo J. Moyano

Minué 7 Paredes

Cómodo (♩ = 80) c VII

6^o en Re

Fragmento n° 1 de manuscrito autógrafa de *Minué en Re mayor*, Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.



Fragmento n° 2 de manuscrito autógrafo de *Minué en Re mayor*, Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Minué en Mi mayor [San Juan, 1976]

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Minué". The score is written on six systems of five-line staves. The title "Minué" is written in cursive at the top left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in the score, including circled numbers (1, 2, 3, 4) and chord symbols (C5, C7, C4, C5, C2, C5). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into six systems, each with a five-line staff. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system has a circled '2' above the first measure. The third system has a circled '2' above the first measure and a circled '4' above the second measure. The fourth system has a circled '2' above the first measure and a circled '4' above the second measure. The fifth system has a circled '2' above the first measure. The sixth system has a circled '2' above the first measure. The score ends with a double bar line.

Manuscrito autógrafa nº 1 de *Minué en Mi mayor* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Handwritten musical score for "Minué en Mi mayor" (p. 2). The score consists of five systems of two staves each. The first system is marked "c7" and "Fm Trio". The second system has a circled "2" above it. The third system has an "X" above it. The fourth system has a "2" above it. The fifth system has "07" and "121" above it. Below the staves is a line of handwritten text in Italian: "lento mosso con molto dolore, tenso e dolce, muy foposo sonoro e ligubre assai y warante ritardando e zergo espresion".

Manuscrito autógrafa nº 1 de *Minué en Mi mayor* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

3:20

a fortissimi

SCHERZO

J. PAREDES

Andante

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Minué en Mi mayor* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Handwritten musical score for *Minué en Mi mayor*, page 2. The score is written on five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Piú Moso (Poco)". The piece concludes with a double bar line and the word "Fin". The composer's name, "Mancera", is written vertically on the right side of the page. There are some pink markings at the top of the first system.

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Minué en Mi mayor* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top right, there is a circled number '2'. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff contains a series of chords, including a triad of G4, B4, and C5. Above the first staff, the number '012' is written. The second system begins with a treble clef staff in the same key signature. It contains a few notes followed by a double bar line and the handwritten text 'D.C. al fin'. Below this, there is a large handwritten signature 'José Posadas' and the date '(San Juan 1976)' enclosed in a large, sweeping flourish. Below the second system are several empty staves. On the left side of the page, the name 'Aracelio' is written vertically in a cursive script.

Manuscrito autógrafo nº 2 de *Minué en Mi mayor* (p. 3), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

26

31

34

ten.
ar. 12

VII

D.C. AL FIN

San Juan, 1976.

Manuscrito autógrafa n° 3 (digitalizado por el autor) de *Minué en Mi mayor* (p. 2), en posesión del autor.

Manantiales [San Juan, 1986]

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top left, the title "Preludio Americano" is written in cursive. To the right, the name "Paredes" is written with a downward-pointing arrow. The score consists of 12 staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a fluid, handwritten style. Above the first staff, there are markings "ppia" and "10". Above the second staff, there is a "10" marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Manuscrito autógrafa nº 1 de *Manantiales* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.



Manuscrito autógrafa nº 1 de *Manantiales* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

PreLudio Americano

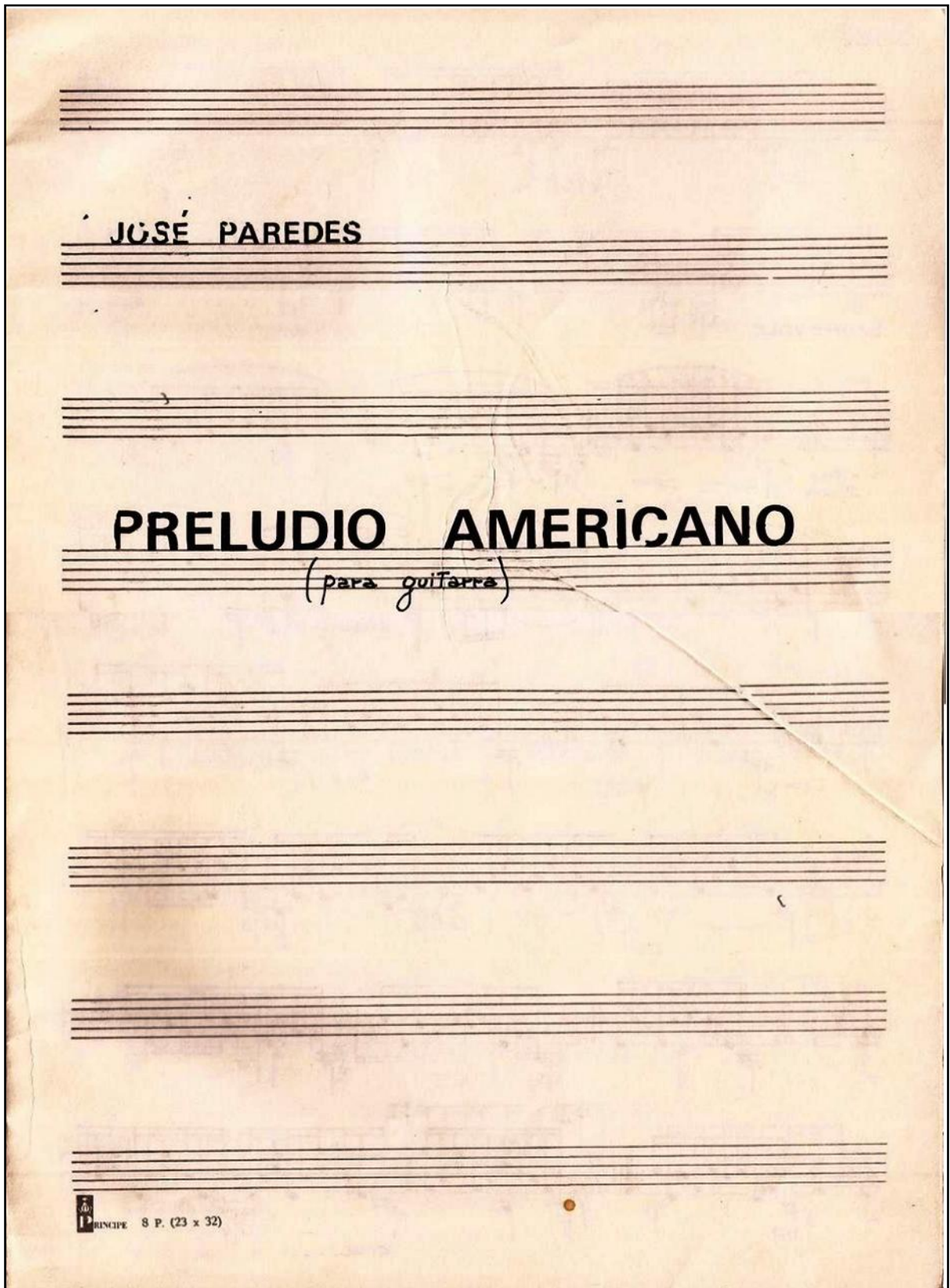
José Paredes

BUNGE 18 P. - (31 x 21)

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Manantiales* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Manantiales". The score is written on ten staves in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings such as "rit." (ritardando) and "D.C." (Da Capo) are present. The piece concludes with a double bar line and a final chord. The manuscript is on aged, yellowed paper.

Manuscrito autógrafa n° 2 de *Manantiales* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.



Manuscrito autógrafo nº 3 de *Manantiales* (portada), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

PRELUDIO AMERICANO

José Paredes

Scorrevole

Manuscrito autógrafa n° 3 de *Manantiales* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

3

Handwritten musical score for a piece in G major, 10/16 time signature. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and includes markings for accents and slurs. The second staff has a piano (p) dynamic. The third staff features a crescendo (Cresc.) and a hairpin (v). The fourth staff is marked 'A.T.' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth staff has a 'rit.' marking and a 'Cresc.' marking. The sixth staff has a 'rit.' marking. The seventh staff has a 'rit.' marking. The eighth staff has a 'rit.' marking and a 'Cresc.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Manuscrito autógrafa n° 3 de *Manantiales* (p. 3), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Manuscrito autógrafa n° 3 de *Manantiales* (p. 4), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

5

rit.....

pp

Jose Paredes
(La Rioja, 1984)

PRINCIPE 8 P. (23 x 32)

Manuscrito autógrafa n° 3 de *Manantiales* (p. 5), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

CUATRO
ESTUDIOS

PARA GUITARRA

I-MANANTIALES *Preludio Americano*

"Cosmogonía" } I-II-ANGELUS
 III-ABISMOS
 IV-FINAL

JOSÉ PAREDES

Príncipe 3114

Manuscrito autógrafo nº 4 de *Manantiales* (portada de los *Cuatro estudios para guitarra* reelaborados como *Manantiales* y *Cosmogonía*), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Preludio Americano

José Paredes

I - MANANTIALES

Scorrevole

10/16

1º Boca (6) p

2º Puente L.v.

9

p i p m a m i a p

p m i a m a (p p)

15

p p i m i p m i p

20

p i p m a m i a i p

p i p m i a i m a i

25

Manuscrito autógrafa n° 4 de *Manantiales* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-4-

50 ♩ II

55

60

65 *i p m a m i a i*

65 *i m p i e r m i e r*

65 ♩ II

65 ♩ II

65 ♩ II

65 ♩ II

Manuscrito autógrafa n° 4 de *Manantiales* (p. 4), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

♩ I - 5 -

Príncipe 3114

Manuscrito autógrafa nº 4 de *Manantiales* (p. 5), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-6- *Cosmogonía* José Paredes

I II ANGELUS

Moderato

L.V.

p

5

15

5

Manuscrito autógrafo de *Cosmogonía* (p. 1), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-7-

20

calmo *Perdendosi* *rit.* **30**

p *C VII* *Velocissimo* *L.v.* *pp* **35** *tempo*

Príncipe 3114

Manuscrito autógrafa de *Cosmogonía* (p. 2), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-8-

45 50

55 60

D.C. al F.
y Coda


Coda ca. XII

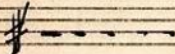
Manuscrito autógrafa de *Cosmogonía* (p. 3), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

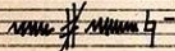
José Paredes

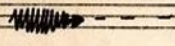
III ABISMOS

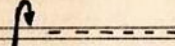
SIGNOS:

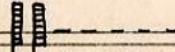
 Accelerando.

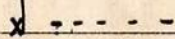
 Cuarto de Tono ascendente.

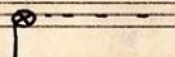
 Elevación del sonido al Cuarto de Tono ascendente y posterior descenso al sonido natural.

 Glissando en una cuerda con las uñas de la mano derecha.


 Arpejo muy rápido ascendente y descendente.

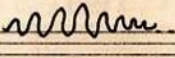
 Pulsar las seis cuerdas en el clavijero.

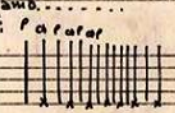
 Percusión sobre el puente.

 Pulsación equivocada o negativa. Las notas se pisan en los lugares indicados pero se pulsan en el segmento comprendido entre el dedo digitado y la seña del clavijero.

 Pizzicato a la Bártok.

 Improvisar rítmica y melódicamente con los armónicos sugeridos.

 Vibrato abierto o cerrado según la amplitud del esquema.

 Tamb. Percusión alternada. El pulgar ejecuta los golpes de la tambora sobre las cuerdas y el mentíste (ch) alternadamente, efectúa un golpe sobre la tapa, detrás de el puente.

Manuscrito autógrafo de *Cosmogonía* (p. 4), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-10- **Lento**

pp

Tamb.

S

Piú Moso (c. d. 96)

MF

pp

MF

FFF

Tamb.

accel... rit...

Manuscrito autógrafa de *Cosmogonía* (p. 5), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Tempo I -11-

pp *mc.* *mat.*

Prepitado

p *accc.*

Pizz. *rit.*

f

30 *G.P.* *Pizz.*

C VIII C VII *ff* *Tempo II* *pp*

555

Manuscrito autógrafo de *Cosmogonía* (p. 6), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

Handwritten musical score for the first system, starting with a boxed measure number 25. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The middle staff contains a bass line with triplets and a dynamic marking of **FF**. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and some markings like **p** and **410**. There are various performance instructions and markings throughout, including **10** and **10** above the middle staff.

Handwritten musical score for the second system, starting with the word **Precipitado** above the first staff. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with lyrics: *mi pin a mi a mi pin a mi p i a m i p*. The middle staff includes a dynamic marking of **p** and an **accel.** instruction. The bottom staff has a dynamic marking of **MF** and a **RIT.** instruction. There are also some markings like **C VI** and **U**.

Manuscrito autógrafa de *Cosmogonía* (p. 7), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

José Paredes

III IV. FINAL

Pesante *Animato Fugoso*

Handwritten musical score for "IV. FINAL" by José Paredes. The score is written on six systems of a grand staff (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include dynamics like "FF", "MF", and "p", and articulation like "acc." and "cresc.". The piece is divided into sections labeled "C II", "C III", "C VII", and "C VIII". The tempo/mood changes from "Pesante" to "Animato Fugoso". The score concludes with a final cadence and a double bar line.

Manuscrito autógrafa de *Cosmogonía* (p. 8), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-14-

4/4

20

sempre S

i m a n i m a n i

p i m a n i m

m i a m i a

p i a m

i n a

m i a m i a m i e

MF p

MF p

30

35

Manuscrito autógráfico de *Cosmogonía* (p. 9), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

-15-

40

45

55

FFF tutta la forza (breve)

Coda

80

Pesante

FF sempre FF rit... FFF

de S. a. C. y Coda

San Juan, marzo 1986

Manuscrito autógrafo de *Cosmogonía* (p. 10), Archivo Documental Musical del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan.

MANANTIALES

PRELUDIO PARA GUITARRA
(Segunda versión)

JOSÉ PAREDES

MANANTIALES

Preludio para guitarra
(Segunda versión)

Prof. OMAR ATREO BUSCHIAZZO
CATEDRÁTICO DE LA U.N.S.J.
LOS NOGALES 2893 ESTE - 5411 - STA. LUCA
BARRIO V3, MARIA - SAN JUAN
TELÉFONO 064-251415

JOSÉ PAREDES

$\text{♩} = 160 - 176$

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5, along with various accents (v) and slurs. The second staff continues the melodic line with similar markings. The third staff features a *Cresc...* marking and includes a section labeled 'C V'. The fourth staff has a *Cresc...* marking and a dynamic marking of *f*. The fifth staff includes a *f* dynamic marking. The sixth staff has a *f* dynamic marking. The seventh staff includes a *f* dynamic marking. The eighth staff begins with a *p* dynamic marking and includes a section labeled 'C II'. The score is densely packed with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and includes various articulation marks such as slurs, accents, and dynamic markings.

Manuscrito autógráfico (digitalizado por el autor) de *Manantiales (segunda versión)* (p. 1), en posesión del Prof. Omar Atreo Buschiazzo.

31

35 C II

39 *Cresc....*

43

47

50 *f*

53 CODA

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 31-34) features a melodic line with slurs and fingerings (1., 3, -1). The second staff (measures 35-38) includes a section labeled 'C II' with a bracket above it. The third staff (measures 39-42) has a 'Cresc....' marking and includes slurs and fingerings. The fourth staff (measures 43-46) shows a rhythmic pattern with slurs. The fifth staff (measures 47-50) continues the rhythmic pattern. The sixth staff (measures 51-52) has a forte 'f' dynamic marking. The seventh staff (measures 53-56) is labeled 'CODA' and ends with a double bar line and three slurs.

56

60

63

rit...

molto rall.

FIN

Detailed description: The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Manantiales (segunda versión)'. The page is numbered '3' in the top right corner. It contains three staves of music, numbered 56, 60, and 63. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff (measures 56-59) features a melodic line with eighth-note patterns and accents (v) above several notes. The second staff (measures 60-62) continues the melodic line with similar eighth-note patterns. The third staff (measures 63-64) begins with a 'rit...' marking and a hairpin indicating a deceleration. It includes a 'molto rall.' marking and ends with a double bar line and the word 'FIN'. The notation includes various fingerings (1, 6) and articulation marks like slurs and accents.

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Manantiales (segunda versión)* (p. 3), en posesión del Prof. Omar Ateo Buschiazzo.

LATITUD CELESTE
(zamba)

José Paredes

Introducción

Guitarra

p

5

10

14

18

22

C V

C VII

C II

rasg....

Zamba

mf

26 ④ 4

30 ④ ⑤ ② ② ③ ③ ④ ⑥

34 ④ 7 2 7 C VII

38 ④ 3 4 4 0 C II

42 2 *ff*

45 ④ 4 4 3 D.C.

NUEVO FUTURO (zamba)

José Paredes

♩.=60

3 4 3 4 3 4

2 4 4 2 3

2

2 2 2 2

2 2 2 2 2 2 2 2

2

VII

25

29

33

37

Lento

ar.12
ar.12

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Nuevo futuro (zamba)* (p. 2), en posesión del autor.

CUADROS MÍSTICOS

1. Soledad Sonora

♩=100

p i p a m i a m

José Paredes

④ 3

3

5

7

8

10

Manuscrito autógráfico (digitalizado por el autor) de *Soledad sonora* (p. 1), primer movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del autor.

12

14

16

17

19

22

25

28

arm.

arm.

arm.

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Soledad sonora* (p. 2), primer movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del autor.

31 ④ ③ ④ ③ ⑤ 0 1 0 0 3

33

35 ① ① ① ① ④ 3

37 III 3 4 3 2 0 3 ⑥

40 0 0 0 ② 0 1 3 4 ④

45 p p m p a p m p i 3 ⑥

49 p p m p a p m p i -3 ① ①

53 -3 3

57 p p i p m p ar.8° 1 4 0 ① 0 0 ⑤ 2

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Soledad sonora* (p. 3), primer movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del autor.

80

82

84

85

87

cresc...

89

92

arm.

96

arm.

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Soledad sonora* (p. 5), primer movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del autor.

99 arm. arm.

102

104

106

108

molto rall.

"la noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora."

Juan de la Cruz (Cántico Espiritual)

A Omar Atreo Buschiazzo

ESTADO PROFUNDO

(PARA GUITARRA)

JOSÉ PAREDES

Manuscrito autógrafo (digitalizado por el autor) de *Estado profundo* (portada), segundo movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del Prof. Omar Atreo Buschiazzo.

ESTADO PROFUNDO

CATEDRÁTICO DE LA U.N.S.J.
LOS NOGALES 2893 ESTE - 5411 - STA. LUCCA
BARRIO Vta. MARIA - SAN JUAN
TELÉFONO 064-251415

JOSÉ PAREDES

CALMO

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and slurs. The second staff includes dynamic markings such as 'f' and '2', and features upward and downward arrows above the notes. The third staff starts with a measure rest and contains slurs and the word 'etc.'. The fourth staff continues the melodic line with slurs. The fifth staff has a measure rest and slurs. The sixth staff includes slurs and the word 'etc.'. The seventh staff concludes the piece with a fermata over the final measure. The score is annotated with various performance instructions including fingerings, accents, and articulation marks.

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Estado profundo* (p. 2), segundo movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del Prof. Omar Atreo Buschiazzo.

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Estado profundo* (p. 3), segundo movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del Prof. Omar Atreo Buschiazzo.

4

22

23

Tempo I

molto rit.

25

28

molto rall.

II VII 3 1 4-4 1-1

Tamb. X

32

$\text{♩} = 104$

pp

34

37


f *piu f*

40

V

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Estado profundo* (p. 4), segundo movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del Prof. Omar Atreo Buschiazzo.

6

58 *D.C. al* 
y Coda

61 CODA *pp*

64 *p* *mf*

67 *f* Tamb. x

*Para Amar Atrás
 con todo el afecto,
 como alumno, como amigo
 y como colega -*

José Panades

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Estado profundo* (p. 6), segundo movimiento de *Cuadros místicos*, en posesión del Prof. Omar Atrio Buschiazio.

16 ar.8° ②

19 ar.8° ① ar.8° ② rit. C II

22 -1 2 -2 ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

25 ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

27 ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Tempo

29 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Teniendo..... ff

33 C II 7

Manuscrito autógrafo (digitalizado por el autor) de *Andrómeda en el infinito* (p. 2), en posesión del autor.

35

38

40

42

44

47

49

p

C IV

C IV

Tempo primo

molto rit.

rall.

dim......

A tempo

f

v d

Manuscrito autógrafo (digitalizado por el autor) de *Andrómeda en el infinito* (p. 3), en posesión del autor.

Meno mosso

65 *p* ritardando..... *ff* pesante

68

71 *fff*

Santa Rosa de Calamuchita, septiembre 2015

Manuscrito autógrafa (digitalizado por el autor) de *Andrómeda en el infinito* (p. 5), en posesión del autor.

B.- ENTREVISTAS REFERIDAS AL AUTOR

Entrevista a Omar Atreo Buschiazzo, Tema José Paredes. Auditorio Juan Victoria, 1999. Por Profesora Graciela Porras²⁶⁹

Omar Buschiazzo.- Esperemos que me ayude la memoria, porque han pasado tantos años de los últimos contactos con José Paredes, que, concretamente referido a su obra tengo algunas cosas. No creo que todo lo que pueda haber escrito por lo menos José en su estancia en San Juan.

Graciela Porras.- En cuanto a su formación musical, ¿Él comenzó sus estudios acá, terminó acá o usted sabe de algún otro estudio?

O. B.- No, él, José Paredes hizo estudios en La Rioja, yo no podría decir con quién estudió, no recuerdo esos datos. Vino a San Juan aproximadamente en 1976, 1977. Ustedes podrían corroborar estos datos en la oficina de Alumnos si es que ustedes quieren más precisión. Recuerdo que ingresó luego de un examen de nivel, creo que al tercer año del ciclo pre-universitario. O sea que su formación en La Rioja no era del todo precaria, por lo menos de lo que yo recuerdo concretamente. Estudios de guitarra tocaba bastante. Inclusive al poco tiempo de ingresar a nuestro Departamento de Música participó en conciertos estímulos.

G. P.- ¿Acá ha sido alumno suyo?

O. B.- En Guitarra fue alumno mío. Todos los años del pre-universitario y todos los años ciclo universitario conmigo. Sí, recuerdo a José Paredes como compositor, que al poco tiempo de estar aquí en San Juan, muy tímidamente, pasó unos trabajos suyos de composición, muy modestos pero ya reflejaban, este, su inspiración realmente importante. Se lo veía un chico sumamente sensible. Hablaba mucho de sus padres, especialmente de su papá, un hombre de las letras. Su mamá creo que también era profesora de Filosofía y Letras en La Rioja. Inclusive en alguna oportunidad me obsequió José un librito de poesías de su papá. En suma, era un muchacho, así, muy allegado a actividades artísticas, muy sensible hacia estas cosas y volviendo a las obritas, borradores que pasó en aquel entonces, yo lo estimulé para que profundizara la actividad creadora y que luego fue desarrollando a lo largo de los años. Aquí sé que

²⁶⁹ Esta entrevista fue tomada de MUSRI, Fátima Graciela. *Compositores contemporáneos sanjuaninos*. Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan (inédito, 1999), pp. 184-196.

trabajó con el Maestro [Jorge] Fontenla, no puedo precisar exactamente cuánto tiempo, sé que ha estado cercano también al Maestro González Fernández.

G. P.- Queremos averiguarle también sobre otras actividades de él como intérprete.

O. B.- José Paredes llegó a ser indudablemente uno de los alumnos más destacados de nuestro Departamento. Muchacho muy inquieto, perfeccionista en su trabajo, llegó a tocar obras trascendentales del repertorio guitarrístico, digamos de sus actividades más importantes. Recuerdo un concierto que hizo con la Orquesta Sinfónica, dirigió en esa oportunidad el Maestro Zorzi, Juan Carlos Zorzi, tocó el *Concierto* de Mauro Giuliani, una obra que desde siempre tenemos en los programas de estudio del ciclo universitario. A estos conciertos para aquellos muchachos que uno ve que realmente tienen posibilidades de hacerlo se les sugiere adornarlos. En suma, llegó a una actividad relevante en la guitarra, prueba de ello más allá de esta actividad que fue constante en él, la participación en concierto, no fueron solamente solo, sino también yo recuerdo una experiencia que hizo con Alejandro Dávila, con Fernando Hidalgo, también alumno mío, en aquel entonces, una experiencia que hicieron a trío. Un trío que no recuerdo exactamente cuántos años estuvieron trabajando juntos; pero este trío luego se transformó en un cuarteto, se integró a ellos el Profesor Juan José Olguín. Hablando de la actividad creadora de José Paredes sé que escribió una obra que si yo no recuerdo mal se llama *Canción de las esferas*, la escribió para ese cuarteto. Y siguiendo la actividad de José como solista, recuerdo, no puedo precisar el año, porque viajó a Europa para asistir a los cursos de Castes en Francia y allá obtuvo un primer premio, porque en estos cursos habitualmente si no estoy mal informado, se hacen los cursos, finalizan los mismos con un concurso participantes al mismo, obtuvo el primer premio.

G. P.- ¿Cómo intérprete?

O. B.- Como intérprete, sí. Si quiere usted después ordena todas estas cositas. Se me va, clarificando un poco en la memoria. El trabajo final de José Paredes en la Universidad, a punto de egresar, consistió en un trabajo didáctico claramente expresado de todo lo que él recibió de la escuela nuestra, a través de cuatro estudios, muy difíciles de tocar, de gran contenido lírico, envueltos digamos en ciertos misticismos, sobretodo el segundo propio del carácter, del temperamento de José Paredes y lo que sí recuerdo muy claramente porque he sido digamos instigador en aquel entonces de una idea que felizmente resultó exitosa, de estimularlo a José a participar en un concurso de composición que organizaban en Japón los directivos de la Revista *The Gendae*

Guitar, una revista muy importante, de gran difusión en el mundo. Era un concurso, llamado de un concurso de composición para guitarra con motivo de cumplirse el vigésimo, o vigésimo quinto aniversario, no recuerdo bien, de la creación de la revista. Recuerdo que le aconsejé a José a título de motivación que escribiera algo para participar en este concurso, y él modestamente decía que no tenía ningún tipo de *chance* para una cosa de esa naturaleza, pero bueno, al final terminé convenciéndolo e hizo algo práctico. Esos cuatro estudios que escribió para su trabajo final, dado que en las exigencias de las bases de este concurso la obra que se hiciese llegar no debía exceder los 20 minutos, no sé, los 15 minutos, tuvo que eliminar uno de los estudios que fue el primero y llamó a la obra *Cosmogonías*. Resultado de esto fue que obtuvo un segundo premio compartido. El primer premio fue declarado desierto. Fue un halago grande para José, y no solamente para él, entiendo que para todos aquellos que estábamos al lado de él, tanto profesores como alumnos, amigos en general, en fin, toda la comunidad artístico-musical del Departamento.

G. P.- En cuanto a la concepción que él tenía de la música, ¿Cuándo él componía lo hacía en base a ideas puramente musicales o tenía otro tipo de estímulo?

O. B.- Yo entiendo que tenía otros tipos de estímulo, basta para eso echar una lectura a lo que claramente el propio José manifiesta en su trabajo final refiriéndose a su estudios, luego llamados *Cosmogonías*. No puedo, no podría afirmar en cuanto a qué ideas tendría José en sus primeros *pininos*, por llamarlos así, musicales en cuanto a sus composiciones, y creo conservar algunos de sus primeros trabajos, por lo menos aquellos que cuando llegó a San Juan tuvo la amabilidad de pasarme. Podríamos leer, si a usted le parece bien. Un minuto para buscarlo. Un análisis morfológico y estético de los cuatro estudios, ¿Qué le puedo leer de todo este párrafo? “Es necesario señalar la importancia que reviste para el músico-intérprete, el análisis de las obras que ejecutará, desde una óptica morfológica y aún estética-armónica. El concepto de idea musical que adquirimos de una obra puede ampliarse y hasta transformarse después de una acabada observación de los puntos referidos. Nuestros horizontes interpretativos también se extienden cuando conocemos su estructura interna y externa, la manera en que fue construida, el espíritu que contiene la obra si es posible, la versión de varios intérpretes. Esto no quiere decir que resistamos las diferentes interpretaciones sino que la complementación entre unas y otras con la propia se acerque más al concepto último de la música. Además creemos que el compositor muchas veces concluye su obra ignorando el punto estético que ha alcanzado. El intérprete por lo tanto continúa la

creación, sí o no, con el mismo concepto musical del compositor acabando por hacerlo suyo. Hemos titulado este acápite Análisis morfológico y estético omitiendo voluntariamente el análisis armónico. Las razones que con excepción del primer estudio, el planteo armónico carece de una función tonal. El *Estudio n°1* en La mayor, es quizá el que responde más fielmente al carácter de estudio por el insistente diseño de figuraciones. Está escrito en un compás cambiante del $10/16$, $9/16$, $12/16$ y el último en $2/4$, sería libre por la presencia de los *ritardandos* finales. Comprende 95 compases distribuidos en 5 secciones o periodos”. Yo no sé si esto es interesante.

G. P.- De todos modos si usted nos presta eso lo podemos fotocopiar.

O. B.- Bueno. “El estudio presenta un movimiento perpetuo semejante a algunos preludios *bachianos*, la métrica cambiante de compás no da una impresión difusa, ocasionalmente firme por la línea melódica de las secciones A-B. El estudio n° 2 se compone”. Bueno todo esto lo pueden para yo no abundar en la lectura, y directamente si quieren ustedes el trabajo, pueden fotocopiar de acá. Termina a ver, esto es interesante el final, “los cuatro estudios muestran una interrelación para representar la creación de la vida. *Manantiales* es el nacimiento, la creación, *Angelus* el misticismo, *Abismos* el vacío y por último el *Final* la muerte”. Como decía un poco yo al comienzo, a veces los compositores cambian el nombre sus obras, a veces van ampliando las ideas. Yo sé que su primer estudio, que aquí llama *Manantiales*, está la firma de José Paredes en 1986, creo que este estudio lo compuso en el año 1984 y lo llamó *Preludio americano*. Digo porque podría haber confusiones a la hora de hacer un catálogo, clasificarlos. Cuando José participa del concurso de la *Gendae Guitar* en Japón elimina *Manantiales* justamente por lo que expresé hace un rato. La longitud de estos cuatro estudios excedía en el tiempo que exigía en las bases este concurso. O sea que las tres restantes *Angelus*, *Abismos* y *Final* se llamó *Cosmogonías*.

G. P.- ¿Sabe qué géneros abordó él en la composición, a parte de sus estudios?

O. B.- Yo diría que básicamente las obras más acabadas de José, lo más trascendente de él está en estos estudios, y van de la mano de alguna manera porque son casi de la misma época, creo que es coincidente con la misma época, una obra que escribió para el dúo que en aquel entonces integraban Renato Ligutti y Juan José Olgún. Dos obras y si no recuerdo mal se llaman *Coplas* y *Estampas*. Y las primeras obras, no es muy abundante la obra por lo menos lo que yo conozco de José, están las, tendría que buscarlas en el archivo, las obras que supongo compuso él antes de venir a San Juan, pero eran apenas unos bosquejos digamos, y de poca trascendencia. En cuanto a las

últimas obras es posible que haya tenido en algunos aspectos por lo menos en la parte cambiante de compases, un acercamiento al compositor González Fernández. Ahora de lo que se escucha en la obra de José, y acá hablo a título personal, tenemos en José a un romántico. No es el género, el estilo que él ha empleado sea explícitamente romántico, pero suena lírica romántica su obras. Es más. Algunas de estas obras creo conservarlas, un trabajo que hizo el propio José, las pasó a través de un sintetizador, las dejó grabadas en una grabación casera, y aún escuchando esa grabación se puede identificar a un músico romántico, por lo menos de esa naturaleza. No estamos en presencia de una obra que está explícitamente desarrollada por una armonía o una concepción romántica, nada que ver. Y sí, sabiamente escrita para la guitarra porque evidentemente llegó a conocer a través de los estudios severamente afrontados aquí en este Departamento, a través de todas las asignaturas, amante de la guitarra, gran estudioso de la guitarra, muy respetuoso desde ya, de las observaciones que el Profesor le hacía, llegó a tener una auto-exigencia grande. De otra manera no podría haber concebido muy especialmente estos estudios que son realmente difíciles, muy difíciles. No quiero decir intocables, pero yo diría que algunos de ellos para que suenen dignamente con claridad y se pueda rescatar acabadamente la idea del autor hay que tener muy, muy buena base y adiestramiento para llevarlos adelante.

G. P.- ¿Sabe si ha recibido alguna influencia de la música folclórica o popular en sus obras?

O. B.- Insisto, hablar de la obra de José es muy poco lo que compuso, o sea, en principio esos cuatro estudios, la obra que escribió para Ligutti-Olguín, son dos obras si no recuerdo mal, *Coplas* y *Estampas*, la *Canción de las esferas* para el cuarteto de guitarra. Yo no podría decir, no tengo muy presente la obra para, salvo los estudios, el cuarteto y las del dúo de guitarra-flauta, pero no hallo elementos así, representativos. Usted me preguntaba de otra música, del folclore. No. No sé, habría que ver, no he tenido tiempo de buscar en sus primeros trabajos si habría algo de esto. Pienso que no.

G. P.- ¿Sabe de alguna preferencia de él en cuanto a compositores?

O. B.- No, no lo conozco. Preferencias de José, eso no.

G. P.- Nos quedaría ver las obras para ordenarlas y fotocopiar.

O.B.- Cómo no. Su trabajo final está a disposición de las personas interesadas. Entiendo que en el Departamento de Música debe estar el original con la firma de las personas que integramos el Tribunal en aquel entonces. Seguramente habrá algunas pequeñas correcciones en el aspecto formal de presentación del trabajo pero no es una cosa de fondo. Esto es interesante, es un aporte valioso no solamente para la cátedra, sino para

toda que realmente quiera profundizar en el estudio de la guitarra. Hablando de ex alumnos egresados, hoy profesores, cómo asimiló José todo lo aprendido a lo largo de todas las clases que recibió en su permanencia en San Juan, desde el pre hasta el ciclo universitario. Está claramente manifestado ese proceso de trabajo porque tiene, apunta directamente a una intención didáctica a través de esos estudios aparte del análisis que comencé a leer pero no quise abundar recién, todo hace naturalmente al asunto mecánico ¿no?

G. P.- ¿Él se desempeñaba como docente acá?

O. B.- Él trabajó un tiempo como docente. Estuvo en mi cátedra, colaborando en mi cátedra. No recuerdo exactamente el cargo, una ayudantía seguramente o una Jefatura de Trabajos Prácticos. Escribió un trabajito a pedido mío hizo un trabajito para alumnos principiantes, para dos, tres y cuatro guitarras, algunos de los cuales seguimos trabajando con los chicos. Recuerdo también, ahora que estoy hablando de esto, una *Milonga* que escribió José Paredes que no la tengo en este momento en el archivo. Posiblemente la tenga mi señora porque sé que estaba por hacerla con algunos alumnos. Una *Milonga* para dos guitarras, de las lista que yo hice mención hace un rato. Ahora, yo tendría que ubicar esta grabación a que hice referencia hace un rato, claro, no dispongo de mucho tiempo y en mi casa hay tantos *cassettes*, discos, partituras, libros, en fin. Este, tendría que, alguna vez existió el orden, últimamente hemos perdido mi señora y yo el orden de estas cosas, pero sí seguro que lo conservo. Si no me falla la memoria en esa grabación estarían dos de esos estudios del trabajo final y habría, no perdón tres de estos estudios. Creo que se grabó *Manantiales*, originariamente llamado *Preludio americano*, luego eliminado para dar paso a *Cosmogonías*, la obra que concursó en Japón, creo que está grabado *Manantiales*, *Angelus* y *Final*. No así *Abismos*, que es una obra que por su naturaleza es imposible llevarla a cualquier tipo de aparato que no sea el original, que no es un aparato es una guitarra, pero está lleno de efectos, de mecanismos únicamente realizables en la guitarra, como un frotado de cuerdas, hay un pasaje donde José dice “una ejecución arbitraria” algo así, hay que pisar las cuerdas pero en vez de tocar en el sentido lógico o sea la mano derecha en vez de pulsar en las ubicación lógica tiene que hacerlo cruzando la mano izquierda. Hay una serie de efectos que para rescatar la idea del compositor tienen que hacerse necesariamente tal cual están indicados.

G. P.- En cuanto a los modos de acción, entonces, ¿innovaba o creaba?

O. B.- Sí. Sí. Ahora, “pulsación equívoca negativa”. Estoy recordando ahora este asunto una pequeña diferencia por la forma de expresarla. Medio como que no estaba muy convencido en esta forma de indicarla, pero así quedó. En esta obra *Abismos*, hay por ejemplo estiradas de cuerda en forma ascendente, hay elevaciones del sonido un cuarto de tono ascendente, raspar las cuerdas con las uñas de la mano derecha,... bueno, hay arpeggios ascendente y descendente que se hacen en muchos instrumentos, pero estos que se hacen acá, son patrimonio de guitarristas, hay que pulsar las seis cuerdas a la altura del clavijero, esta obra no podía llevarla de ninguna manera al sintetizador. Ahora me atrevería a decir de *Abismos*, que creo no estar equivocado y en esto no va de ninguna una expresión de afirmación de copia de otros compositores, pero claro, ahora, activando un poco la memoria y recordando las obras que José Paredes escribió conmigo, me acuerdo por ejemplo, las *Cuatro piezas* de Frank Martin, el *Nocturnal* de Britten, otras muy importantes escritas para la guitarra y donde, por ejemplo *La espiral eterna* de Leo Brower, donde habría fragmentos bastante emparentados en esta que es *Abismos*. No quiero decir que sea una copia o un plagio, no sé, ni remotamente, pero hay ideas bastante semejantes.

G. P.- ¿Él ha recreado?

O. B.- Exactamente. Y hábilmente insertadas a lo largo de la obras. O sea responden a un todo perfectamente lógico. No tiene ni remotamente, no se puede hablar de collage, todo lo contrario. Por ejemplo pasajes que aparecen abruptamente, arpeggios en traslados en muy exigidos de la mano, indica José precipitado, esto me recuerda a unos pasajes de creo que de las primeras de las piezas de las cuatro de Frank Martin para guitarra. Los raspados de cuerdas, bueno eso es muy común oírlos, no solamente en *La espiral eterna* de Leo Brower. Novedoso sí, por lo menos para mí en aquel entonces, y sigue siéndolo porque no lo he escuchado nunca, esto que yo recordaba hace un rato de la ejecución equívoca. Tocar, pulsar con los dedos de la mano derecha cruzando a la mano izquierda, son sonidos atractivos, muy difíciles. Muy difícil de conseguir en cuanto a claridad.

G. P.- ¿Sabe de alguna otra actividad artística que José haya desarrollado acá en el medio?

O. B.- No, no recuerdo.

G. P.- ¿Dentro del Departamento? ¿Las actividades normales del Departamento?

O. B.- Mire. Si usted me diera un margen yo tendría que buscar en la enorme cantidad de bibliografía, partituras que tengo no solamente acá, en el aula, sino lo que hubiera haber en casa, porque tengo miedo de equivocarme. Creo haber visto alguna vez, una

obra de José, si esto fuera así, ni sé cómo suena, escrita para una puesta teatral, como complemento de una escenificación. Se la prometo si es que no estoy equivocado, si esto es así, no sé si la escribió aquí en San Juan, en La Rioja, si antes de venir a San Juan o estando en San Juan, si esto se confirma, necesito tiempo para buscar ese documento, podría decir que sí, que ha estado participando también con sus conocimientos en otras manifestaciones artísticas.

G. P.- ¿Qué actividad tenía José Paredes en la Facultad de Ingeniería?

O. B.- La desconozco.

G. P.- ¿Con el trabajo de música electrónica?

O. B.- Desconozco ese aspecto, puede que me haya hablado en aquel entonces y yo ahora no lo tengo presente. Pero bueno, acá hay unos cuantos músicos que han estado al lado de José. Yo diría, que con José hemos participado básicamente las horas en el aula. Alguna vez un encuentro en mi casa, o en casas donde circunstancialmente él venía, porque como era estudiante a veces estaba en un lado a veces en otro, ahora, creo que Tito Oliva, Juan Olguín, seguramente otros colegas del Departamento podrían ayudar, digamos.

G. P.- ¿Cómo nace *Angelus*?

O. B.- Sí, naturalmente yo siempre con mis alumnos matizando las clases con anécdotas, estando al lado de maestros como María Luis Anido, recuerdo que a José le comenté en una oportunidad que el trémolo que tenía proyectado mi maestra bastante curioso, que era alternar en un mismo compás la ejecución de tercera, segunda, primera con primera, segunda y tercera, o sea saltar permanentemente con los dedos anular medio el *tremolato* en esas cuerdas. Es muy común en trémolos para guitarra. Digamos el famoso trémolo de Tárrega, los trémolos de Falú y tantos, trémolos conocidos. Y el canto por ejemplo se lleva a lo largo de varios compases en una cuerda, la primera, o la segunda o la tercera, pero no estar cambiando permanentemente de una a otra porque es de locos. Se corre el peligro de errarle a la cuerda, llevárselas por delante. Y estaba yo con María Luisa Anido, en Italia, allá por el 1964, aproximadamente y María Luisa, estudiábamos juntos estábamos haciendo una gira por, y estaba consiguiendo María Luisa un trémolo inspirada en una fuente que había conocido en Italia. Un poco lo que le había pasado a Tárrega con ese célebre recuerdo de la Alhambra, cuando visita el palacio moro de la Alhambra, el maestro Tárrega en esas fuentes moras, nace *El recuerdo de la Alhambra*. Contando esta anécdota a José se entusiasmó con hacer un trémolo de esas características. Bueno, para gran sorpresa y

con gran alegría mía, surgió *Angelus*, que es una obra maestra, realmente, una maravilla. Muy difícil realización, no es solamente el tema del trémolo, sino que aparecen unos arpeggios bastante atípicos, justamente con todo su prólogo didáctico de la obra, aparece una serie de fórmulas de cómo trabajar estos arpeggios. O sea el aporte no es sólo la valía de lo musical, sino lo que deja para la guitarra para aquellos que quieran animarse a abordarlo.

Desgrabación de entrevista al Profesor Alejandro Dávila, tema José Paredes, 02 de diciembre de 2014, Auditorio Juan Victoria

Comienza a hablar el Profesor Alejandro Dávila sobre José Paredes sin que se lo interrogue...

Alejandro Dávila.- Lo conocí [a José Paredes] a penas llegó a San Juan, él vino a estudiar a San Juan (porque es de la Rioja), y cayó por mi casa justo un día sábado o algo así, que nos habíamos juntado un montón de gente en mi casa (amigos que nos juntábamos a charlar a tomar mate). Golpeó la puerta alguien desconocido y me dijo `me llamo José Paredes, soy guitarrista, me han dicho que usted también es guitarrista, (se había conseguido mi dirección), quería conocerlo y presentarme porque bueno voy a venir a estudiar a San Juan´. Así que bueno, pasó y charlamos un buen rato. Nos hicimos bastante amigos, más que colegas o más que por ser estudiantes sino porque creo que había un tipo de afinidad digamos. Él era una persona muy tranquila, muy buscadora de algo más allá de las cosas normales (como buscar una carrera por ejemplo). Nos hicimos bastante amigos. Él paralelamente a su carrera de Profesorado de Guitarra estudió composición, porque ya venía con composiciones hechas, le gustaba mucho la parte compositiva, y acá no había carrera de composición, así que tuvo la ayuda de gene de acá, por ejemplo, de lo que me acuerdo, del Mº [Jorge] Fontenla quien lo ayudó bastante, tenía como clases particulares pero no se las cobraba, Fontenla siempre fue muy generoso en ese sentido. Finalmente Fontenla guió su trabajo final [de tesis] que [refirió] a unas composiciones de diferentes niveles, composiciones didácticas para guitarra sola, creo que había unos cuarteto o un cuarteto no me acuerdo muy bien. Jorge Fonenla fue quien lo ayudó porque fue relacionado con la composición el trabajo final de Paredes. Tocamos juntos, primero formamos un trío con Fernando Hidalgo, después invitamos a Juan Olguín que era el que estaba también estudiando acá, y formamos un cuarteto. Ese cuarteto duró hasta que José se recibió, cuando él se recibió, literalmente desapareció del mapa. Él tenía un cargo ya, acá estaba trabajando como docente, en febrero cuando estábamos reintegrándonos a las

actividades [docentes] lo vi de casualidad en los patios de la Escuela de Música y me dijo que estaba renunciando [a la U.N.S.J.] porque se iba. Y dijo simplemente me voy. Le pregunté ¿a dónde te vas? ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a estudiar en otro lado? `y algo así me dijo. Bueno nunca más supimos de él por muchos años, hasta que finalmente nos enteramos de que había ingresado a una comunidad espiritual, bastante cerrada en aquella época, con el tiempo esa comunidad se fue abriendo hasta que, de hecho, él ya empezó a volver a viajar. El reencuentro con José Paredes se dio porque yo formé un dúo con Jim Bosse, que es un guitarrista norteamericano, ambos propusimos un repertorio para tocar, yo le propuse todos los dúos de José Paredes porque a mí me gustaban mucho, en realidad siempre me gustó mucho su música, entonces, yo le propuse los dúos con la suerte de que a Jim Bosse le encantó esa música, los estudiamos y los grabamos. Cuando lo grabamos Jim Bosse le pagó los derechos de autor del disco, lo que a él le correspondía como derecho de autor, se lo pagó de forma personal. Yo ya tenía un poco de contacto con José Paredes a través de correo electrónico o algo así. Entonces le llamé para decirle `mirá acá hay un dinero tuyo que es de los derechos de autor de tu obra que hemos grabado un disco´. A partir de ahí él se entusiasmó de nuevo con la composición, con la música en realidad, y a pesar del poquísimo tiempo que tiene para sus cuestiones personales dentro de esa comunidad, se dedicó nuevamente a componer. Y es así que nos dedicó al dúo *Dos Américas* una obra que se llama *Triptico Argentino* [pieza en tres movimientos] con tres ritmos típicos argentinos. Por supuesto, tardo un movimiento por año en componer. Después sé que ha compuesto algunas cosas nuevas, ha revisado música anteriormente compuesta. A partir de que esa comunidad se fue abriendo cada vez más a la sociedad; varias veces hemos ido con Jim Bosse a hacer conciertos en la zona donde vive José que es Santa Rosa de Calamuchita en Córdoba, y él nos ha organizado varios conciertos por ahí en la zona durante varios años.

Iván Amorós.- ¿se puede decir entonces que tiene José Paredes dentro de esa comunidad un momento para la actividad musical?

A. D.- Si. Inclusive algunas veces que hemos estado juntos en Córdoba, después de una cena por ejemplo (que siempre aparece la guitarra) él ha tocado cosas, que tocaba en su época, por ejemplo me acuerdo que tocó *Alfonsina y el mar* un arreglo de Jorge Cardoso, y según nos contó prácticamente no tocaba la guitarra pero dice que recuerda perfectamente bien casi todo lo que estudió en su época de estudiante, en su última época. Todo ese repertorio que él aprendió lo mantiene en la memoria.

- I. A.- Que interesante, si no tiene casi tiempo para practicar la guitarra o componer ¿toda su música de dónde sale? ¿Cómo hace para escribir la música nueva que está escribiendo?
- A. D.- Bueno él me contó en alguna oportunidad, a raíz de un concierto que estaba, o que está componiendo para guitarra y orquesta, hablando de ese concierto él me dijo `lo tengo casi todo en la cabeza, tengo las ideas casi todas en la cabeza, lo que tengo que hacer ahora es sentarme a volcarlas´ y bueno, cuando se vuelca al papel ya empiezan las correcciones y empiezan cambios, pero como que ya tenía las ideas generales de lo que iba a hacer.
- I. A.- Entiendo que José Paredes le donó gran parte de las obras manuscritas (o todas) y algunos objetos personales como correspondencia, ¿podría contarnos como fue ese evento?
- A. D.- Si, en esa comunidad yo tengo una sobrina, que está en esa misma comunidad, en esa misma región de Santa Rosa de Calamuchita solamente que tienen lugares separados, o sea, están los hombres por un lugar y las mujeres en otro aunque trabajan todos juntos (tienen una gran fábrica de alfajores, pan dulce todo ese tipo de cosas, una fábrica impresionante en donde trabajan todas las personas que están ahí en la comunidad hombres y mujeres). Yo fui a realizar un concierto organizado por la comunidad de mujeres, es decir, por mi sobrina. Entonces estuve alojado en el predio de las mujeres digamos, y como sabía que José Paredes estaba por ahí, le dije a mi sobrina ´trata de comunicarte con José Paredes dile que estoy acá y que me gustaría mucho saludarlo´. Y bueno él apareció, vino, me dijo `mira tengo muy poco tiempo, tengo quince minutos para estar con vos, así que bueno como te va, como están las cosas, como está la gente en San Juan, mándale muchos saludos´ etcétera... entonces me dio un gran paquete de papeles, y me dijo `mira esto ya no me pertenece, así que te lo doy a vos y hace lo que se te ocurra con eso, como que me da lo mismo si lo quemas, ya no me pertenece, ya no es mío´. Entonces recibí ese paquete, y eran todas sus composiciones manuscritas porque en aquella época no había computadoras no había manera de escribir la música de otra forma. Todos manuscritos, obras completas, obras incompletas, borradores, las primeras obras, los primeros bosquejos que hizo. Fue realmente para mí un tesoro, siempre me gustó la música de él. Entonces como yo no sabía cómo responsabilizarme de esa obra, se la traje a la Profesora de Historia de la Música Graciela Musri, para que ella la catalogara, archivara y la pusiera al servicio de quien quisiera consultarla o estudiarla. Así que así hice, está todo el material en la

cátedra de historia guardado en un archivo y catalogado, se puede buscar todo lo que tiene ahí. No solamente obras para guitarra sino también obras para música de cámara, canto y guitarra, corno y piano, flauta y guitarra.

I. A.- ¿Por qué cree usted que le donó ese material? ¿Qué significa eso de “ya no me pertenece”?

A. D.- Eso es algo muy particular. En la comunidad en la que él está (que conozco bastante bien porque una sobrina mía está en ella y a través de ella he podido saber un poquito más de que se trata), el que entra a ese estado de clausura (que ahora ya no es así, eso ha cambiado muchísimo, eso fue un estado de clausura en donde por ejemplo los parientes podían verlo un día por año o algo parecido, ahora está totalmente abierto, se puede visitar la comunidad, se puede visitar la fábrica de panes, de alfajores, ha cambiado muchísimo), pero las personas que ingresan deben hacer un trabajo de renunciar a su vida anterior, o sea, lo que han sido hasta el momento, hasta ese momento de ingresar a la comunidad. Porque se transforman en una nueva persona, una cosa así es. Entonces, de hecho, José Paredes renunció a todo lo que había hecho anteriormente, es decir a toda su carrera de músico. Por lo tanto consideraba que sus composiciones le pertenecían a la persona que fue antes. Es decir, la persona con la que yo me encontré ese día en Córdoba, supuestamente o por lo menos en su interior, no era la misma persona que había estado acá estudiando música. Pero como esa comunidad, entiendo va cambiando, evolucionando, según las circunstancias generales de la vida, él está volviendo a componer pero desde una nueva óptica, o sea, es como una nueva persona que está componiendo de nuevo o que está empezando a componer. De hecho los conocimientos que tiene los adquirió anteriormente a su ingreso a esa comunidad. El poquísimos tiempo que tiene libre se dedica a componer.

I. A.- ¿Se puede decir que hay un antes y un después del ingreso a esa comunidad?

A. D.- Sí totalmente. Yo diría que en su estilo compositivo no hay una gran diferencia. Hay quizás como mayor amplitud, se ha animado a hacer obras de más largo alcance, obras un poco más grandes, con mayores desarrollos. Pero la armonía inclusive, que es una de las cosas que me gustan de su música, tiene un sello bastante personal, bastante particular y eso lo conserva.

I. A.- Supe que hizo un viaje artístico a Santa Rosa de Calamuchita el año pasado (2013) junto a Jim Bosse y Michel Nigro ¿podría platicarnos sobre esa experiencia?

A. D.- Bueno esa experiencia fue como siempre muy linda, porque en esa comunidad viven doce personas y a veces reciben visitas de personas que están en comunidades de otros

países y bueno el ambiente es de una tremenda cordialidad, son muy amigables, muy respetuosos, muy atentos, muy cordiales. Así que es una maravilla estar entre ellos. Por supuesto con sus tiempos limitadísimos porque los doce trabajan en distintas funciones dentro de la comunidad, porque también tienen por ejemplo plantaciones de verduras, chacras, o sea, ellos consumen los alimentos que producen.

I. A.- ¿Se autoabastecen?

A. D.- Se autoabastecen bastante, no totalmente, pero bastante, tienen animales, el lugar en donde viven es prácticamente un parque. Las casas son muy grandes, porque ahí se hacen retiros, clases y charlas de gente externa a la comunidad. Para mantener esos lugares tienen que trabajar en la fábrica las 24 horas al día.

I. A.- ¿Solamente ellos doce?

A. D.- Los doce, más las mujeres, sí. Pero generalmente todo lo que es mantenimiento de las máquinas es un trabajo permanente de ellos, por ejemplo durante la noche hacen el mantenimiento de las máquinas, y al otro día muy temprano como a las cinco de la mañana comienzan a trabajar de nuevo. La última vez que estuvimos ahí con Jim Bosse y Michel Nigro nos mostraron la fábrica completamente y cómo es el proceso de la fabricación de alfajores hasta el empaquetado. Y ellos están siendo permanentemente auditados por esas instituciones que te dan el nivel de calidad y ellos están buscando la máxima calidad ISO no sé cuanto para exportar. Ellos están buscando que la fábrica sea declarada de la máxima calidad en todos los sentidos, así que cuando entramos a ciertos lugares tuvimos que ponernos botas especiales, no podíamos tocar nada, es decir, una cosa muy, muy cuidada. Otra anécdota interesante de lo que es esa comunidad: nosotros invitamos a tocar a José Paredes en unos cuartetos con Jim Bosse, Michel Nigro y yo, necesitábamos uno más para tocar sus propios cuartetos y nos dijo que no, que agradecía muchísimo que lo hubiésemos invitado pero no quiso aceptar, porque no quería sobresalir, pensaba que subirse a un escenario era como sobresalir con respecto a sus compañeros y no quería hacer ningún tipo de acción que fuera sobresaliente respecto a sus compañeros. Otra cosita que se me quedó recién, que por ejemplo ellos rotan las actividades, por ejemplo cada uno de ellos en algún momento es director de la comunidad, otro es el jardinero, otro es el cocinero, otro es el que limpia los baños y todos van rotando en esos roles, o sea que a todos les toca de todo. Son como muy iguales y esas es una de las razones por las cuales José Paredes pensaba que si él se subía a un escenario esa era una actividad que

sus compañeros no iban a poder hacer, entonces como que iba a sobresalir y no quería sobresalir entre ellos.

I. A.- El nombre de la comunidad es ¿*Cafh*?

A. D.- El nombre es *Cafh*, según lo que me ha explicado Paredes, es una letra de un antiguo alfabeto, es todo lo que sé, todo lo que me han dicho. No sé qué significa la letra, por qué le han puesto esa letra a la comunidad. Pero no es lo que alguna vez se decía, porque ellos tuvieron muchísimos problemas en la época de la dictadura militar, muchísimos problemas. De hecho, cerraron las comunidades, estuvieron todos muy vigilados, solamente por ser distintos. Es todo lo que sé, *Cafh* es una letra de un alfabeto muy antiguo.

I. A.- En líneas generales y en base a toda la música que usted ha interpretado de José Paredes ¿qué opinión tiene sobre su música?

A. D.- Bueno no soy un especialista en análisis, pero en primer lugar es una música que me gusta mucho. Encuentro en sus composiciones un sentido más allá de las formas, más allá de las armonías. Es decir, hay una cosa que lo caracteriza, que lo individualiza como compositor. Particularmente me gustan mucho sus composiciones. Yo creo que es una especie de impresionista, juega mucho con efectos armónicos y rítmicos. Más que eso no puedo decir. Evidentemente conocía muy bien los ritmos folclóricos, porque como están aplicados en estas obras, sobre todo en el *Tríptico argentino* se evidencia fácilmente que conocía muy bien los ritmos folclóricos, o conoce muy bien los ritmos.

I. A.- ¿Es posible pensar que antes de irse de la provincia de San Juan José Paredes ya estaba asistiendo a la comunidad o tenía intenciones de entrar a la comunidad?

A. D.- Sí, sin lugar a dudas. Él ya estaba asistiendo como un participante externo, no sé cómo se llamará o que figura tendrán ellos, pero él asistía como interesado, asistía a charlas, enseñanzas diarias. Tengo entendido que intentó ingresar a la comunidad como interno antes de terminar la carrera [del Profesorado en Guitarra] y no lo dejaron. Porque ellos tenían el concepto de que si los padres de él habían apostado a que José se recibiera de profesor de guitarra, él tenía que cumplir con eso antes de pensar en otra cosa. Entonces le dijeron que tenía primero que recibirse o terminar lo que había comenzado, recibirse, obtener su título y después podía decidir otra cosa. Pero sí, evidentemente él ya pertenecía a esa comunidad muchos antes de terminar la carrera y mucho antes de ingresar.

I. A.- Entonces ¿es posible pensar que obras como *Cosmogonía* están emparentadas con las obras actuales o que responden a un concepto de tipo espiritual?

A. D.- Yo diría que sí. O sea, la influencia de ese trabajo espiritual sin lugar a dudas ya está presente en esas últimas obras de final de carrera, de la etapa de San Juan con las obras con las cuales se recibió, como tesis, como trabajo final. Yo diría que sin lugar a dudas, los títulos un poco también lo van indicando.

Entrevista a José Paredes, tema José Paredes, correspondencia por e-mail 04 de febrero de 2015

Iván Amorós.- No contamos con información respecto su formación previa al ingreso a la U.N.S.J., por ello ¿A qué edad se inició en música?

José Paredes.- Creo que fue cuando tenía diez u once años. Estudié dos años de violín con Daniel Moyano. Él fue un escritor, corresponsal del diario Clarín, y violista en el cuarteto de cuerdas de La Rioja. Mis padres tenían una amistad muy cercana con él y su familia. Así es que desde pequeño entablé amistad con su hijo Ricardo, tres años menor que yo.

I. A.- ¿Cómo surge su interés por el arte y la música?

J. P.- Como mi padre era poeta y mi madre Profesora de arte escénico, mi casa era frecuentada por artistas de teatro, músicos, pintores, poetas. Me parece que en el año 1968 se formó la Orquesta de Cámara de La Rioja, los músicos iban a nuestra casa. Nuestra familia asistía a todos los conciertos de la orquesta, incluso a los que se hicieron en una gira por el interior de la provincia. Y eso me encantó.

I. A.- Sabemos que estudió guitarra con Francisco Frega, ¿A qué edad comenzó a estudiar con él?

J. P.- Creo que fue cuando yo tenía alrededor de 14 ó 15 años. La cátedra de violín del Conservatorio Provincial de Música cerró, no sé porqué, yo me quedé por un tiempo con el instrumento que tenía (que era propiedad del Conservatorio), hasta que un día me lo fueron a pedir y lo devolví. Pasó un tiempo sin que hiciera nada de música. Ricardo Moyano ya estudiaba guitarra en ese Conservatorio y una vez le escuché tocar un vals, del *Método de Guitarra* de Julio Sagreras, que me pareció hermoso y me entusiasmé para estudiar y poder tocarlo. Un poco invitado por Ricardo, y otro poco por iniciativa mía, lo acompañé un día al Conservatorio, donde conocí a Francisco Frega y comencé a estudiar con él. Como ya tenía la base del violín y cierto

conocimiento de la música, adelanté más o menos rápido. Francisco Frega no era guitarrista, era pianista y compositor.

I. A.- Además de Francisco Frega, ¿Estudió guitarra con otro maestro? ¿Recuerda el repertorio al que se abocaron?

J. P.- Sí, en los años 1974 y 1975 viajaba una vez por mes a San Miguel de Tucumán, a tomar clases con el guitarrista Martín Ventura. Era un excelente guitarrista, muy consubstanciado con la escuela de Francisco Tárrega. Con él trabajé los métodos de Fernando Sor y de Dionisio Aguado, y obras tales como la *Serenata Española* de Joaquín Malats, *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega, *Asturias* de Isaac Albéniz. Unos veinte años después volví a ver a Martín Ventura en San Juan y compartimos unos momentos.

I. A.- Respecto a la composición, ¿Con quién estudió? ¿Las clases que recibió (tanto de instrumento y composición) fueron clases particulares o en alguna institución?

J. P.- En La Rioja mi incursión en la composición fue personal y autodidacta. Con Ricardo Moyano componíamos pequeñas piezas para violín, para guitarra, para dúos, etc. Eran obras muy sencillas y simples, pero al ver el resultado sonoro me sentía entusiasmado para seguir adelante. Le cuento que, paralelamente a esto, en esa época los dos leíamos ávidamente a Julio Verne y a Emilio Salgari, así que también escribíamos cuentos y novelas de aventuras (mientras más sangrientas, mejor).

I. A.- ¿Cuáles son sus principales influencias musicales?

J. P.- Siempre me he visto influenciado por el compositor y la obra que estudiaba o escuchaba [en ese momento]. Admiraba mucho a Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega, [Mauro] Giuliani, [Heitor] Villalobos, a muchos compositores. En la obra *Chonay* [por ejemplo] el tema está inspirado en una *Canción popular catalana* que escuché a Narciso Yepes.

I. A.- ¿De dónde surge su interés por el trémolo?

J. P.- Tal vez el interés comenzó cuando estudié la obra *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega. Ese efecto es algo muy bello en la guitarra se destaca una voz cantante con el trémolo, acompañada por un arpeggio. Confieso que, como guitarrista, nunca estuve conforme con mi propio trémolo. No era tan parejo y puro como quería que fuese, a pesar de que lo trabajé de distintas formas. Al final observé una limitación anatómica. Creo que sólo en dos obras utilicé el trémolo como recurso compositivo, en *El Submarino* de la suite *El Valle de la Luna* y en *Ángelus* de la suite *Cosmogonía*.

I. A.- La suite *El Valle de la Luna* ¿Surge a partir de una visita a San Juan?

- J. P.- Sí, así fue. Una vez mi familia y [la familia] Moyano, organizaron una visita a Ischigualasto (el Valle de la Luna). Y nosotros (Ricardo y yo) quedamos fascinados con toda la travesía. Cuando regresamos a La Rioja estuvimos de acuerdo con escribir cada uno una suite con las remembranzas del valle. También, en algún momento, surgió la idea de hacer esa obra en conjunto integrando las partes que cada uno compusiera. Esta idea, al final la olvidamos. Y aún hoy no sé si Ricardo hizo algo y si llegó a terminar algunas piezas que iban a ser para esa obra. Le cuento, al margen de esto, que en el año 1976 se disgregó todo nuestro grupo. En el mes de marzo fui a estudiar a San Juan. Se produjo el golpe de estado el día 24. Posteriormente, Daniel Moyano fue detenido por unos días en La Rioja. El diario *El Independiente*, cuyo director y dueños eran unos tíos míos, fue intervenido. El resultado fue que la familia Moyano emigró a Madrid, mis tíos también se fueron a España, otra familia amiga (los Viñals) se fue a Buenos Aires, jóvenes de mi barrio que yo conocía desaparecieron... Fue una época de muchas despedidas y de cambios inesperados.
- I. A.- Nos envió un catálogo de su obra que inicia en 1975 con la suite *El valle de la luna*, cuando explicita los movimientos de la misma falta uno llamado *El Submarino*, esto lo corroboramos con el manuscrito del archivo del G.E.M., ¿Usted ha reescrito la obra y decidió omitirlo?
- J. P.- Solamente sucedió que olvidé cuántos movimientos tiene esa suite. El manuscrito original es la referencia. Si no le es mucha complicación le agradeceré si puede enviarme escaneada la partitura completa, pues yo no la tengo.
- I. A.- En San Juan sabemos que estudió composición con Jorge Fontenla y Jorge González Fernández, ¿Cuánto tiempo estudió con ellos? ¿Eran clases particulares?
- J. P.- Luis Jorge González Fernández fue mi profesor de armonía en la U.N.S.J. por varios años. Él corrigió mis ejercicios y trabajos de armonía alterada. A veces, también le llevaba mis composiciones o ideas musicales que tenía, y en varias oportunidades nos hemos quedado después de clases revisando y desarrollando algún fragmento. Me gustaba mucho su forma de armonizar. González Fernández también dedicaba tiempo especial a cada estudiante de composición. Jorge Fontenla, en cambio, en una oportunidad había organizado un Curso de Composición donde nos inscribimos varios estudiantes (Miguel Sugo, Roberto Oliva, Carlos Florit, entre otros), y con cada estudiante trabajaba la obra que éste presentaba. Yo trabajé con él *Manantiales* y *Canción de las Esferas*.

- I. A.- Respecto al lenguaje armónico de las obras *Cosmogonía* y *Manantiales* ¿Hay cierta influencia del lenguaje de Jorge Fontenla?
- J. P.- Jorge Fontenla ha usado escala modales en las obras que conozco. Yo utilicé deliberadamente algunas escalas modales en algunas obras, o fragmentos de obras, por ejemplo, la escala frigia griega, pero partiendo de la nota *mi*, en el tercer movimiento de *Cosmogonía* (tema principal).
- I. A.- ¿De dónde surge el interés por el uso de elementos del folclore en sus composiciones?
- J. P.- Supongo que, al ser argentino, uno absorbe la música tradicional del medio porque la escucha por todas partes. Admiro el nivel que tienen muchas composiciones y arreglos en conjuntos populares de música folclórica. Y me maravillan, sobre todo, las obras de Alberto Ginastera y Astor Piazzola.
- I. A.- ¿De dónde surge la motivación de usar elementos de vanguardia, de experimentación, o música extendida en sus obras *Cosmogonía* y *Canción de las esferas*?
- J. P.- En mi caso, creo que todo surge de la necesidad de buscar nuevas sonoridades, nuevos timbres y coloridos. En la música de vanguardia la melodía desaparece para dar lugar al ambiente sonoro. En este sentido, me sentí movido por las obras de Leo Brouwer (*Canticum*) y Marlos Nobre (*Momentos I*), entre muchos otros. Mis profesores Omar Atreo, en guitarra, y Luis Jorge González Fernández, en armonía y composición, contribuyeron para que formara el gusto por este tipo de música.
- I. A.- La pieza *Dos fragmentos líricos* está basada en una poesía de su papá, ¿Hay otras piezas de su repertorio relacionadas con dicha poesía?
- J. P.- Siempre me ha conmovido profundamente la poesía de mi papá. En *Dos Fragmentos Líricos* intento transmitir un sentir que me producen sus versos, pero su obra no fue inspiración para otras composiciones.
- I. A.- En algunas obras manuscritas usted firma con el pseudónimo *Orestes Sharp*, ¿por qué?
- J. P.- Recuerdo que en algún momento pensé que mi nombre no era apropiado para presentarlo como compositor, porque no era original. Y en aquél momento se me ocurrió ése (*Orestes Sharp*). La idea no prosperó: simplemente la olvidé casi de inmediato.
- I. A.- Entendemos que en 1978 y en 1979 participó en concursos de guitarra en Buenos Aires y Rosario, ¿Recuerda cuáles eran? ¿Obtuvo algún premio en ellos?
- J. P. El certamen de Buenos Aires era para otorgar becas para asistir al *10º Seminario Internacional de Violao*, que iba a realizarse en Porto Alegre (Brasil) en el mes de julio de ese año (creo que tuvo una duración de diez días). La beca se me otorgó. Yo

asistí al Seminario Menor, y Juan José Olguín, con quien fui desde San Juan, asistió al Seminario Mayor. En 1979 se realizó en Rosario el *1er. Concurso Nacional de Guitarra*, y creo que el resultado fue así: 1^{er} premio desierto; 2^{do} premio compartido entre un guitarrista llamado Gustavo Russo y yo; hubo un 3^{er} premio que no recuerdo a quién fue otorgado.

I. A.- ¿Recuerda en qué año tomó clases con los guitarristas Javier Hinojosa, Abel Carlevaro, Miguel Ángel Girollet y Eli Tagore? ¿Fue en el marco de algún festival o seminario de guitarra?

J. P.- Lo mencionaré en orden: Con Miguel Ángel Girollet estudié en el Seminario de Porto Alegre (1978). Tengo recuerdos muy buenos de él. Sus clases, sus enseñanzas, una serie de `toques´ en mano derecha que nos enseñó, su forma de tocar, su trato afable con todos. Lamenté ver en internet, hace algunos años, que había fallecido. Abel Carlevaro dio un curso de dos días en Rosario (¿1980?) y con él trabajé la *1^{era} Suite para laúd* de J. S. Bach. Javier Hinojosa, Francisco Ortiz y Jorge Cardoso eran los profesores de un curso que hice en Arthez de Béarn, al sur de Francia (1982). Con Elizabeth Tagore estudié en forma particular, en Génova, donde estuve un mes, ese mismo año. Eli Tagore me ayudó muchísimo. Organizó diversos conciertos en varias poblaciones de Italia. Trabajé con ella una obra llamada *La Cascatella* de Federico Orsolino, que toqué en esos conciertos. A uno de esos conciertos fue el autor de la obra. Eli no me había dicho nada porque temía que yo me pusiera nervioso ante él. Pero lo reconocí en el acto porque antes lo había visto en una fotografía. Después de ese mes en Génova perdí todo contacto con ella.

I. A.- Sabemos que tocó el *Primer concierto para guitarra y orquesta* de Mauro Giuliani con la orquesta sinfónica ¿Recuerda el año en que participó con la orquesta sinfónica de la U.N.S.J.? ¿Fue por medio de un concurso?

J. P.- No fue por concurso, simplemente yo pedía tocar y se organizaba. Tres veces toqué con la orquesta de la UNSJ: tal vez en ¿1985? el *Concierto en La Mayor* de M. Giuliani, (director Juan Carlos Zorzi); en 1987 la *Suite Indiana*, para dos guitarras y orquesta, de Jorge Cardoso, esto fue junto a Juan José Olguín (director Adrián Pajes); y en 1988 el *Concierto en Re mayor* de Mario Castelnuovo Tedesco (director ¿...?).

I. A.- ¿Podría contarnos su experiencia en Francia participando del concurso de *Arthez-de-Béarn*, en 1982 donde obtuvo el primer premio?

J. P.- Fui a Arthez-de-Béarn para asistir a un curso integral de música para guitarra. Hacia allí fui con Ricardo Moyano, con quien me había encontrado en Madrid. En el curso se

veía música renacentista para vihuela, con Javier Hinojosa; música latinoamericana con Jorge Cardoso, y música clásica y contemporánea con Francisco Ortiz. Durante esos días me enteré del concurso final y decidí prepararme para ello. El certamen se efectuó en una hermosa y pequeña capilla que data del siglo XII. Había numeroso público del pueblo y todos los guitarristas que habían asistido al curso. Muy bueno estuvo el silencio y la atención del público, la sonoridad de la sala, la organización en general. Y todo eso ayudó para que me sintiera a gusto. Toqué la *Sonata clásica* de Manuel Ponce.

I. A.- ¿Qué despertó su interés por *Cafh*? y ¿En qué año ingresó a *Cafh*?

J. P.- Más que un interés fue la necesidad interior de búsqueda espiritual, de dar respuestas a las preguntas que me hacía sobre el sentido de la vida. Esas preguntas no tenían respuestas, o las respuestas que recibía no me satisfacían. Un estudiante amigo, al que estimaba mucho, me acercó a *Cafh*. Era el año 1986, hacia septiembre u octubre. En aquellos momentos *Cafh* era secreto y hermético. Pero, para mí fue como una luz. *Cafh* es un camino de desenvolvimiento espiritual (www.cafh.org). Esto quiere decir que con el autoconocimiento y herramientas varias (meditación, enseñanzas, diálogos, etc.) uno puede transformarse, desenvolverse, para construir el mundo que anhelamos. Por supuesto, como todo trabajo, requiere esfuerzo y perseverancia. En el año 1988, después de recibirme en la U.N.S.J. tuve la gran incógnita de qué hacer con mi vida. Después de varios meses de reflexión, de oración, de meditación, de evaluar vivencias, tomé la decisión de dejar la vida en la sociedad y venir a vivir a una Comunidad de *Cafh*. Eso implicaba dejar la música y todo. Ese cambio de vida costó mucho en su momento, pero abrió un horizonte totalmente nuevo dándole otro sentido a la vida.

I. A.- Obras como *Cuadros místicos* ¿Buscan una experiencia o reflexión espiritual por medio de la música? ¿Tiene relación con el *minimalismo*?

J. P.- Sí, las obras intentan transmitir vivencias interiores de la vida espiritual. En *Soledad Sonora* [por ejemplo] he empleado el minimalismo para dar un ambiente de inalterabilidad, de una cierta llaneza. Incluso, cuando la componía, pensé que el número de veces que se repite un arpegio podría dejárselo a voluntad del intérprete. A su propio gusto, o lo que considere oportuno repetir, según el público que escucha la obra. Al final escribí todo tradicionalmente, pero está vigente eso de repetir los compases cuantas veces se consideren conveniente.

Entrevista al Profesor David Levi, tema José Paredes, correspondencia por mail 18 de febrero de 2015 [se respeta la ortografía del entrevistado]

Iván Amorós.- ¿Usted conoció a José Paredes en La Rioja? ¿Qué recuerdos tiene de él?
¿Conoció a la familia Paredes?

David Levi.- Hola Iván, Buenas noches. Trato de responder la información que tengo hasta este momento después le conseguiré mas. Vamos por orden ¿sí? Si conocí a José Paredes en La Rioja, en el Profesorado Nacional de Arte, de ese entonces, pues el daba clases muy intensas a los alumnos más avanzados (que fueron más adelantes mis profesores). No tuve trato directo, creo solo una vaga conversación. Si lo vi tocar en un concierto donde ejecuto solo una obra premiada en Japón y otras o arreglos junto al Cuarteto de Guitarras San Juan en el Museo Histórico de esta ciudad. Pero repito, yo recién comenzaba a estudiar formalmente Música y Guitarra.

I. A.- Entendemos que el escritor y violinista Daniel Moyano junto a otros músicos formaron el *Conservatorio provincial de música de La Rioja*, y que en este conservatorio se inició José Paredes ¿Sabe si el conservatorio sigue funcionando? ¿Bajo qué nombre? ¿Sabe usted si en ese conservatorio se enseñaba composición?

D. L.- Si eso fue en la década del 60 (a principios) creo que duro hasta los '70. La dictadura elimino todo. Había músicos muy buenos y Moyano integraba el Cuarteto Estable de la Provincia que realizaba una valiosa e intensa actividad de conciertos de música académica por toda la Provincia de La Rioja y otros centros, destacándose una pianista de nivel superlativo, fallecida hace unos pocos años, Edith Fernández, formada en Buenos Aires y al nivel de muchas de otros grandes centros además de excepcional pedagoga. Todo finalizo o se canalizo con la creación del Centro Polivalente de Arte "Estanislao Guzmán Loza", el 31 de Mayo de 1974 (uno de los últimos decretos firmados en vida por el presidente Juan Perón Antes de su muerte al poco tiempo de esa fecha). Desconozco si se enseñaba composición aunque venían maestros de otras provincias y de Buenos Aires, y quizás el Maestro [Francisco] Frega, que era compositor impartía lecciones pero son conjeturas mías. Todo esto se dio en un marco de proyectos culturales revolucionarios en La Rioja de los años 50, 60 y 70 hasta el golpe del 76 que aborto toda ese movimiento que abarcaba todas las expresiones del arte y la cultura en un contexto de una ciudad pequeña y marginada con jóvenes idealistas y de gran cultura (no existente en la actualidad). Por ejemplo el revolucionario grupo Calibar adonde militaban los padres de este músico [José Paredes]. Para dar un ejemplo exponían Berni y publicaba García Márquez (de gran

amistad con Moyano) y otros referentes del posterior *Boom* de la literatura latinoamericana. Ariel Ferraro un poeta exquisito, nacido en un caserío del sur riojano, exiliado en 1976, doctor en poesía bíblica, y docente de universidades de Europa fue un referente y cercano al entorno de José Paredes.

I. A.- ¿Recuerda los compositores que enseñaban composición en la década de 1970-80 en La Rioja?

D. L.- No recuerdo. Era muy niño y residía en Buenos Aires, luego en el interior. Creo que la figura de Francisco Frega era el "músico" pues era compositor en actividad.

I. A.- ¿Conoció usted al músico Francisco Frega quien fuera maestro de los guitarristas José Paredes y Ricardo Moyano? ¿Dónde daba clases?

D. L.- Si lo conocí personalmente (aunque no fui alumno directo salvo breves clases de solfeo) y trate con él hasta antes de su fallecimiento en 1999 a una edad avanzada. Es un caso de excepción. Se radico en La Rioja en los años 1940 luego de una actividad de pianista de orquestas de tango (y arreglador) de animación de cine mudo y por ser alumno de Sacaramuzza. Fue por casi medio siglo un referente musical de la provincia como docente, difusor cultural, gran pianista, compositor, arreglador. Sus versiones de tangos son excelentes. Su estilo era marcado por el impresionismo francés y la música española de la cual tenía un profundo conocimiento por herencia familiar y estudio (yo orquesté después de su partida, bellas canciones españolas con texto de F. García Lorca). Escribió numerosas e imponentes *Rapsodias españolas*, también incursiono en música con fines didáctico y escénico. Su fuerte era el piano, las partes orquestales eran bocetos pues si bien conocía no era de su agrado orquestar. Su obra es vastísima. Se destaca la *Misa riojana*, bella obra en colaboración con el padre Martín Gómez. Un caso excepcional de este músico es que además de un enorme pianista y compositor fue maestro de grandes guitarristas y bandoneonistas sin saber tocar esos instrumentos. Si conocía de memoria una cantidad de métodos y obras del repertorio del instrumento como Tárrega, Villa Lobos etcétera (y de manera profunda, nota por nota). Sus alumnos fueron entre otros: Fito Fernández Brac (que realizó una importante carrera en Europa truncada por su temprana muerte), Ricardo Moyano, José Paredes, Luis Chazarreta, Juan Carlos Vega, Nicolás *Colacho* Brizuela, Hulda Estrabou, Fernando Fuentes, Fabián Gramajo, Hugo Luis Carrizo, entre otros, sin mencionar pianistas y Bandoneonistas. Él ni siquiera sabía tocar un Mi menor en la guitarra. Conocía por ejemplo obras de Villa-Lobos nota por nota, por ejemplo, ni hablar de numerosos métodos.

- I. A.- La mamá de Paredes, Olga Santochi, era profesora de arte escénico, escribió una obra llamada *Chonay* que luego adaptó al teatro y en el año 2000 le valió un homenaje en Buenos Aires, ¿Tiene conocimiento de esta obra? Si los tiene ¿Qué significa *Chonay* y de qué trata?
- D. L.- No ubico esa obra en particular (el padre del músico de igual nombre era un destacado hombre de letras). Si conocí a Olga Santochi por su intensa labor cultural en las letras y especialmente en el teatro y su actividad política en la Unión Cívica Radical. Trabajé con ella a finales de los años 90 en un proyecto dirigido por el filósofo Vicente Zito Lema, *Oratoto Mater* dedicado a las madres de plaza de Mayo en la que fui convocado a escribir la música, obra que no se realizó nunca. Recuerdo su inteligencia, simpatía y disposición al trabajo, más allá de sus serios problemas de salud por lo cual viajaba periódicamente a Córdoba por su tratamiento, después perdí contacto hasta saber de su fallecimiento. Sobre esa obra en particular, desconozco pero si me da un margen de tiempo, le puedo averiguar más datos e información. Espero que esta breve reseña sea de su utilidad. A sus disposición. Un Abrazo.

Desgrabación entrevista al Profesor Fernando Hidalgo, tema José Paredes, 26 de enero de 2017

Iván Amorós.- ¿Desde cuándo conoce a José Paredes?

Fernando Hidalgo.- Bueno Iván cómo andas, gracias por la entrevista. No sé qué puedo aportar. Yo estaba haciendo el quinto pre universitario, sé que él [Paredes] vino de La Rioja. Es un tipo muy buscador, José Paredes, como que andaba buscando un maestro de guitarra, así me lo contó una vuelta. Y dio con Omar Atreo Buschiazzi y prendió con él, porque José Paredes es una persona que le interesaba mucho la búsqueda del sonido, tenía un sonido muy lindo en la guitarra, hermoso, un sonido muy cálido, muy pastoso, muy envolvente. Se compró una guitarra Estrada Gómez, siempre asesorado por Omar Atreo. El Profesor Omar Atreo siempre lo estimuló a que compusiera, las primeras composiciones, no sé cuál fue su *opus 1*, pero le vio la beta compositiva y el Profesor Omar Atreo siempre lo estimuló para que compusiera. Eso me acuerdo porque me lo comentó el Profesor Omar Atreo. Tiene Paredes, pues, esa beta compositiva. Una persona muy creativa, con mucha diversidad de intereses en la vida. Una persona muy cálida. Yo tuve la gran dicha de estrenar obras de él en el auditorio.

I. A.- ¿Con José Paredes hicieron dúos, tríos y cuarteto?

F. H.- Primero hicimos dúos, en el año 1985 empezamos a hacer música de cámara. Tocamos en la ciudad de Mendoza el primer concierto formal, y acá éramos compañeros de música de cámara, porque él me acompañó en varios exámenes de música de cámara. Tocábamos composiciones de él, otras obras, invenciones a dos voces, tocamos Jorge Martínez Zárate, hacíamos un repertorio muy lindo. Una vez hicimos un repertorio de música latinoamericana en la F.F.H.A. muy lindo. A él le gustaba tocar piezas que no se tocaban muy seguidos. Ahora que estoy hablando con vos, me estoy acordando, ese fue un concierto muy lindo que hicimos, en media parte, con obras todas de composiciones latinoamericanos, estaba Jorge Martínez Zárate, un tal Patané, obras de él [Paredes], muy lindo concierto. Hicimos con él una obra muy linda, muy interesante, que se llamaba *Variaciones sobre una canción popular francesa*, de John Duarte, muy buena. La tocamos en vivo en la Radio Nacional. Tocamos muchas veces en Radio Nacional, tocamos en la cárcel, tocamos en concierto didácticos, tocamos en Jáchal, tocamos en Mendoza, donde él hacía dúo con Alejandro Dávila, después conmigo y al final tocábamos los tres juntos a trío. Muchas de las composiciones que tocábamos a trío eran arreglos de él sobre obras de Bach y otros arreglos fueron míos de obras de Bach, fugas a tres voces, me acuerdo bien, la fuga n° 6 del *Clave bien temperado* volumen uno.

I. A.- Toda esa actividad que detalla, es de la década de ¿1980?

F. H.- Sí. Una gran actividad concertista, muy intensa. Por lo menos de mi lado sí, junto con él muy intensa porque teníamos un dúo formal.

I. A.- ¿Cuánto tiempo duró esa actividad camarístico?

F. H.- Hasta 1989. Cuando él se va a Córdoba. A un grupo espiritual. A partir de principios de 1989 ya no se lo ve más.

I. A.- Hubo un certamen en Rosario para clasificar al Seminario de Porto Alegre, que él participó y ganó ¿Usted participó?

F. H.- Sí, recuerdo que él ganó. Yo también participé, sin concurso. Yo participé en el año 1980, creo que él participó en el año 1979, en Brasil, en el Instituto Palestrina, que había músicos muy «grosos». A él le tocó cuando estaba [Miguel Ángel] Girolet, cuando fui yo estuvo el Dúo Assad, Eusachio Grido, que es un tipo que tocaba la guitarra y además era Dr. en Física, tocaba muy bien, Alvaro Pierre, Enrique Pinto que con la señora hacían un dúo. Muy lindo, una actividad muy linda. Mi primer curso que hice fue cuando fui a Brasil. Me parece que José fue el año anterior que tuvo otro *set*

de profesor muy grosos. Me acuerdo de los míos, me acuerdo que esa vuelta había con José grosos guitarristas mundiales, pero no recuerdo quienes eran puntualmente.

I. A.- José participó en un concurso de composición, ¿Recuerda ello?

F. H.- Sí, de composición claro. José era un ávido, siempre andaba componiendo cosas, y tuve el privilegio de estrenarle muchas de sus obras a dúo, trío y cuarteto, junto al Profesor Dávila y el Profesor Olguín. Una obra que se llama *Canción de las esferas* para cuarteto de guitarra la dedicó al cuarteto.

I. A.- ¿Cuándo se formó el Cuarteto de guitarras San Juan?

F. H.- Primero fue un trío. Ese trío se formó en el año 1985. A partir del año 1986 se suma el Profesor Olguín, por lo que a partir de ese año fue la actividad como cuarteto hasta el año 1989 que [Paredes] se va, y lo reemplaza la Profesora Lucía Romero. Fueron años muy intensos, yo participé con el cuarteto hasta el año 1993 cuando me fui al sur. Con José Paredes, el Profesor Alejandro Dávila y el Profesor Juan José Olguín tocamos en el Salón Dorado del teatro Colón en 1988. Esa gestión la hizo el Profesor Olguín. También tocamos en un festival de guitarra, sin el Profesor Paredes, en Chile en el Festival Internacional de Guitarra, al año siguiente del concurso del cual participé yo, el concurso Luis Sigal en 1993.

I. A.- ¿Paredes participó de ese concurso?

F. H.- No. Pero participó en un concurso internacional en Francia en el sur de Francia. Recuerdo que fue antes del cuarteto. Me acuerdo que él estaba cursado segundo año del universitario, también me acuerdo las obra que tocaba, la *suite n° 1* de Juan Sebastian Bach para laúd, y la *Sonata clásica* de Ponce. Esas fueron las obras con las que ganó en Francia. Me acuerdo porque me lo comentó. Por lo que puede haber sido en 1983 o 1984. En segundo año del universitario se lanzó, era un tipo muy conectado con el universo. Vio un ofrecimiento y se mandó a Francia y participó del curso, concurso y salió primero, en el sur de Francia. Fue un golazo para él, para la cátedra, para toda la cultura sanjuanina, un gran aporte. Para él sobre todo. También lo escuche tocar en la Radio Nacional en las audiciones que hacía el Profesor Omar Atreo, tocaban todos sus alumnos, era un espacio muy lindo, bueno también lo siguió el Profesor Dávila, haciendo audiciones radiales, creo que las sigue haciendo. También recuerdo que tocó piezas de Vicente Asencio, estudios de Villa Lobos, *Canción y danza n° 1* de Antonio Ruíz Pipó, en esa audición de radio.

I. A.- Esa es la etapa que tuvo en San Juan como estudiante, ¿Luego de esa etapa ingresa a *Cafh*?

F. H.- No. Él entra a *Cafh*, yo entré en el año 1987, porque entré por él. Y él entra un año antes. O dos. Le interesaba mucho lo espiritual, como a mí. Si bien no estoy en *Cafh* practico el budismo, que tiene otro matiz. Siempre tendiendo a la búsqueda personal, la felicidad personal. A él le tiraba mucho eso. Y leíamos libros muy interesantes dentro de la comunidad, que están al alcance de todos, ellos sugerían esa bibliografía. Siempre le interesaba esa veta, una persona muy sociable, agradable.

I. A.- Una vez que ingresó como interno a la comunidad, ¿Usted tuvo contacto con él?
¿Volvió a tener contacto él?

F. H.- No. A partir de ahí no tuve más contacto con él. Personalmente, nunca más volví a tener contacto. Yo dejé la comunidad en el año 1993, cuando me fui al sur. Pero no lo vi más personalmente. Por mail tuvimos contacto una vez, pero no hubo mucha fluidez. Quisiera reanudar ese vínculo. Para por lo menos charlar un poco. En realidad a mí, en lo personal, me *shockeó* un poco.

I. A.- ¿Él se fue sin despedirse?

F. H.- Exactamente. Es más, te voy a contar una cosa que no la sabe nadie en realidad. Recuerdo que el Profesor Atreo vivía acá en la calle Necochea 1791 norte, me acuerdo de 1791 porque es el año de la muerte de Mozart. José se quería ir, y el único que sabía era yo. Era como un secreto, un secreto de estado. Yo sabía porque estaba en ese grupo. Él me dejó dicho que digiera que se iba a EE.UU. no quería que nadie le hinchara las pelotas, perdón por el vocabulario. Lo respeté hasta que no me lo banqué más, el primero que se enteró fue Alejandro Dávila. Porque también es una persona muy buscadora espiritualmente Alejandro, y a él le conté. Entonces, cuando me contó que se iba, le dije a Paredes, ` ¿No vas a despedir al profe Omar Atreo? Anda saludalo por lo menos´, así le dije. No quería saludar a nadie, al único que dijo fue a mí. Para mí fue como una carga, una cosa extraña. Si bien lo respeté, obviamente, lo respeté un tiempo, después no, porque parecía que estuviese haciendo algo malo, y nada que ver. Se entiende ¿no? Y fue a saludar a Omar Atreo, por sugerencia mía. Me pareció extraña esa actitud. Ese modo de ver las cosas en realidad, ese modo de ver la vida.

I. A.- ¿Era una exigencia de *Cafh*? ¿Desprenderse de todos los vínculos?

F. H.- No sé. Es posible. Pero bueno, mínimamente un despido. No me meto más en el tema porque eso no le pregunté nunca. Yo tengo una tendencia espiritual, la tenía antes de entrar a *Cafh* y la tengo ahora aún, me gusta investigar, leo mucho, siempre lo hice, la búsqueda del auto conocimiento. José Paredes, es una persona muy interesante, muy

amplia de espíritu, muy amplia. Tendiendo a la armonía, a la paz interior. Y lo trasuntaba en su accionar.

I. A.- Esa espiritualidad ¿Se transmitía a sus obras?

F. H.- Si, totalmente. Tal como era él en su vida personal, así era su música. Para mí José Paredes era un buscador de la vida.

Desgrabación entrevista al Profesor José Manuel Villanueva, tema análisis armónico de *Andrómeda en el infinito* y *Cuadros místicos*, 22 de febrero de 2017

José Manuel Villanueva.- El lenguaje armónico de este compositor [José Paredes] a mi modo de ver, sigue un principio impresionista. Dentro de mi escaso conocimiento del repertorio de guitarra, cuando he visto algunas obras, no el *Concierto de Aranjuez*, sino algunas obras de, por ejemplo, Castelnuovo Tedesco, he visto que la guitarra se influenció mucho de la música de Claude Debussy. Yo tengo una teoría, que no la puedo comprobar, solamente una especie intuición, es que la música de Debussy tiene algunos aspectos guitarrísticos. Por ejemplo en algo que se llama en el análisis *planing*. El *planing* es cuando tú tienes un acorde y lo desplazas completamente a lo largo del piano. Esto se ve mucho en la música para piano de Debussy pero es un recurso guitarrístico, es solamente dejar la posición de la mano y desplazarla. Es un lenguaje idiomático. A eso se le llama *planing* dentro del lenguaje de la música impresionista. Pero hay más detalles que hacen ver que sea impresionista [la música de Paredes]. La música impresionista de finales del siglo XIX, es una música que está buscando otros parámetros que no sea la tonalidad. De alguna manera quiere negarla, y por eso, es que vamos a ver acordes de V° que funcionarían como dominante pero diluidos, como si se les hubiera quitado fuerza. Y lo hace [Paredes] en algunos momentos igual a Debussy. Es por ejemplo quitando la tercera: un acorde de dominante sería un acorde mayor con séptima menor, pero en algunos momentos, por ejemplo, un acorde de Do mayor lo pone incluso con la séptima pero sin tercera (*do, sol, si*) o en otros momentos cuando correspondería poner un acorde de dominante ese acorde en vez de mayor lo coloca menor (*do, mi^b, sol, si*). Y uno lo que esperaría es un acorde de dominante, pero no está, está ese acorde diluido. Y eso es exacto de la música de Debussy. Otro detalle más que me hace ver que el manejo armónico corresponde a esta idea impresionista, es que algo que eliminó Debussy era la

funcionalidad armónica. La funcionalidad armónica consiste en ir secuenciando acordes atendiendo a una regla, por ejemplo parte de un I° (tónica), sigue a un IV° (subdominante), voy a un II° (que prepara al quinto), V° (que es la dominante) y luego el I°. Eso es funcionalidad armónica, cada uno de esos acordes, está en su lugar y después va a otro, es decir, cada acorde tiene una función: función de tónica, de subdominante, de dominante etcétera. Sin embargo la música de Debussy no se dedica a eso, sino se dedica a enlazar momentos donde cada acorde es un reino en sí mismo. Cada acorde suena y es bello en sí mismo, y dice algo, y la armonía se mueve en función de esos acordes. Y luego continúa otro acorde y ese acorde no tiene por qué estar relacionado con el anterior, no tiene por qué ser un sub-dominante y luego un dominante. Entonces ¿cuál es el criterio? El criterio es, aunque suene mal, el me gusta o no me gusta. [Ejecuta al piano acordes improvisados basados en los criterios que plantea]. En ese pequeño pasaje que acabo de improvisar, cada uno de los acordes que yo he ido tocando era porque a mí se me apetecía tocar esa nota, o porque yo pensaba que esa sonoridad iba a expresar lo que yo quería expresar. Otro detalle es que la armonía e incluso la melodía son parte de ese acorde [Ejecuta al piano acordes improvisados]. Aquí lo importante es esa impresión sonora, ni siquiera una melodía que vaya conduciendo, sino esos sonidos. [Ejecuta al piano acordes improvisados] Me gustan esos sonidos, detengo la música ahí. En cambio la funcionalidad armónica siempre te conduce a otro lugar [Ejecuta al piano una progresión armónica tonal]. Cada uno de esos acordes tiene un empuje hacia el siguiente. En este caso he apreciado eso en la música [de José Paredes] que he analizado. Otro punto que me hace ver que está dentro de esos parámetros impresionistas (no quiero decir que sea un compositor impresionista a lo Debussy, pero de que usa esos recursos los usa), es el uso de los acordes con notas de color. Una nota de color es una nota que normalmente está en la parte superior del acorde y que viene a darle otro color, por eso se llama así. Por ejemplo tenemos un acorde de *do – mi – sol*, pero si yo le agrego la nota *si*, sigue siendo el acorde de *do – mi – sol*, no se transformó en acorde de Dominante ni nada de eso, pero con otro color. [Ejecuta al piano acorde de tónica con notas de color]. Este último sonido de acorde de tónica está coloreada por esta nota (*si*). Es decir, son notas que se añaden al acorde para darle otro sonido distinto sin cambiar de función, sin cambiar de sentido. He visto que varias veces Paredes usa la 4^{ta} y la 9^{na} como notas de color. Es decir en el acorde de *do – mi – sol* agrega *fa* y *re*. Curiosamente cuando uno toma un libro de armonía y dice la música del siglo XX usa notas de color, y las notas

de color están usualmente en la parte superior del acorde para que se note que son notas de color, José Paredes las coloca por [registro] medio. Eso produce un sonido especial, nada más. No hay funcionalidad armónica. El acorde se ve enriquecido con más notas, más sonido, con más disonancias que de ninguna manera tienen que resolverse. Son colores, por eso se les llama notas de color. Otro momento que lo he visto muy poquito pero un par de veces [en las obras de Paredes] es la superposición de 5^{ta}, acordes por 5^{ta}, lo que está reconocido como un rasgo de la música del siglo XX y un rasgo de la música de Debussy. Entonces, cuando yo a todas estas características las reúno y se las quiero enseñar a alguien, y digo que en vez de Paredes es Debussy, cumple. Muchas de las características de Paredes están en la música de Debussy. Estos lenguajes armónicos en vez de producir la sensación de que algo va a continuar, producen la sensación de que algo se queda. De que hay una parada, una detención en una atmósfera concreta. Eso es lo que produce la música de Debussy, y cuando extraes esas características y las ves en este compositor es exactamente igual. Eso me hace ver también por qué las obras [*Andrómeda en el infinito* y *Cuadros místicos*] son tan homogéneas. Un detalle que me llamó la atención desde el principio, es que no hay apenas cambios de texturas. Cuando se analiza música en general de la práctica común, anterior al impresionismo, cada sección estaba marcada por la idea de contraste, si tengo un tema A y un tema B normalmente van a ser contrastantes en todos los elementos musicales que pueda (carácter, textura, ritmo, modo, etcétera), sin embargo aquí encuentro que es muy homogénea la obra, y lo único que se ve es un discurso armónico que va progresando, con el empleo de notas que no son propias del acorde originalmente, y son esas notas de color. Encontré apenas nada notas de conducción (son notas que cromáticamente te acercarían a la siguiente), eso quiere decir que las partes están muy inconexas. He visto en unas de las obras [*Andrómeda en el infinito*] que tiene varias repeticiones cortas seguidas, pero esas repeticiones no tienen enlace una con las otras. Cuando veo que se van sucediendo repeticiones cortas, en realidad esto también me hace recordar a la música de Debussy, en esa música encuentra que a veces se da un compás y la repetición total de ese compás para que la atmósfera se siga desarrollando, y entre ese compás repetido y el siguiente no hay ningún elemento de conexión. Eso lo aprecio aquí, cuando yo veo en *Andrómeda en el infinito* el primer compás y veo aparentemente está en Sol# menor, veo que la nota más grave es sol#, veo el arpeggio sol# – si – re# – mi, mi es una nota de color (la 6^{ta}) que se expresan dentro de un triángulo, para decir que es una sexta a partir de sol# (más allá

de que esté a dos octavas de distancia, armónicamente es una sexta de color). Vemos que las últimas notas del arpeggio son *re#*, *re#*, *sol#*, *re#*, es decir, notas del arpeggio de Sol#, pero ninguna de esas notas me va a conectar con el siguiente acorde. Por ejemplo, el compás 3, exactamente el mismo acorde con esa nota de color [*mi*] arriba, y hace al final el arpeggio *do#*, *re#*, *sol#*, *re#*, es decir, las notas del acorde de Sol# con una nota de color (*do#* es decir una 4^{ta}) pero no tiene nada que ver con el compás siguiente (compás 4, acorde de Mi menor) no hay ningún detalle que conecte. Si tú analizas música de Bach, cada vez que termina una idea musical hay una nota al menos que tensa todo el acorde y conecta al siguiente. Y eso no lo hay aquí, y ese es un detalle de la música impresionista. En principio creo que es propio del lenguaje de la guitarra tocar una cuerda grave y después hacer el arpeggio, eso nos da pie a decir que el lenguaje es armónico, es decir, no es un lenguaje contrapuntístico, es un lenguaje basado en notas fundamentales. Y en varias ocasiones encontré que los movimientos de las notas fundamentales se hacen por intervalos de 3^{eras} y ese es un detalle característico. Veamos el compás 4, lo que veo es un acorde de Mi con un *si* – *re* – *fa#*. Armónicamente, *mi* es la fundamental, *si* la quinta, *re* la séptima y *fa#* la novena, es decir, falta la tercera, lo que hablamos al principio de mitigar la fuerza del acorde, sería una Dominante con séptima pero sin tercera, aunque al escuchar este acorde, uno siente la presencia de esa tercera aunque no esté. Por lo tanto hay que buscar armarlo a partir de ahí. La cuestión es que ese acorde no tiene ninguna relación con el anterior (Sol# menor), si buscas la relación no la encuentras. Tú tienes que ver que a esta sonoridad de Sol# menor en el bajo a él le gustó que siguiera la de Mi menor. No hay más explicación respecto a la relación armónica. La fundamentación de ello está en la música impresionista como antecedente. Este hombre tiene una vida espiritual muy plena, muy rica, y por lo tanto el busca que su música exprese esa sonoridad, donde la música no busca moverse sino busca lo estático dentro de una atmósfera, que es la meditación. Esta obra está llena de estas características. En la música hay que tener en cuenta ciertas ideas que a veces no están escritas. Una de ellas es cuando cambia algo en la textura. Cuando tú ves que traemos una textura totalmente homogénea en la primera parte y en el último compas empieza a añadirse una nota en la voz superior, bueno ahí hay un cambio en la textura. Que además en el compás 21 ese cambio se ve acrecentado porque hay un acorde *plaqué* que nunca estuvo antes, y a partir de ahí comienza a haberlos. Esos cambios, ese aumento en la textura (hay más

voces sonando) me llevan a pensar que hay un aumento en la tensión. En el compás 25 de pronto hay otro cambio en la textura, ahora desaparece el movimiento arpegiado y hay una nota que se va repitiendo, siempre que se repite una nota es tensión. Nuevamente cambio de textura en el compás 26, ahí tenemos un bajo que en vez de moverse en redonda, aumento por cuatro su velocidad porque ahora va en negras. Ese detalle lo vemos en el compás 27 y 28, además vemos como las escalas en semicorcheas en vez de descender sube, y en el 30 tenemos una tensión máxima porque tenemos acordes *plaqué* de seis notas, con un ritmo que hasta entonces no apareció sobre acordes sin 3^{eras} con 9^{nas}, es decir, acordes muy coloreados. Entiendo que aquí se ha llegado a un punto de máxima tensión. Los puntos de máxima tensión hay que saber cómo hacerlos, y lo hace muy bien, aumento la tensión en el bajo, subiendo las escalas, aumento la tensión con un teniendo que está aquí expresado (compás 29), es decir, hay varios elementos que te llevan al punto álgido. Pero también es importante cómo se sale de ese punto de tensión, cómo desinflas el globo. En este caso empleo un método muy poco común, que es un silencio de blanca, es un detalle a resaltar. ¿Qué significa ese silencio? ¿Oscuridad? Incluso a la hora de interpretarla, ¿dura realmente dos negras? ¿O se puede tomar la libertad de hacer un calderón el intérprete? Detener ahí el tiempo y alargar ese punto de máxima tensión que se desarrolla justamente con un no sonido. No hay más detalles a destacar a lo largo de la pieza, solamente el final. En el compás 65 tenemos aún la armadura de Sol# con un acorde de Mi con 7^{ma} mayor, que no es tenso. Un acorde coloreado. Crea una atmósfera y esa atmósfera se está *ritardando*. Pero al compás siguiente tenemos un cambio de armadura (sin alteraciones) y aparece un Lab en el bajo, y pienso esto no es Lab, es Sol#, porque en este caso lo que quiere decir que es Sol# pero mayor: Lab Sol#, y para que Sol# sea mayor necesita *si#*, y *si#* sostenido es *do#*. Por lo tanto esto es una enarmonía de la tonalidad de Sol# mayor. Esa es la relación que hay con este cambio de tonalidad. Vuelve a aparecer la misma relación de fundamentales por terceras (*mi – sol#*). Esa relación elimina toda idea de funcionalidad armónica, porque la funcionalidad armónica se basa en la 5^{ta}. Tenemos de nuevo este pasaje que aparentemente está en Lab mayor, que es falso, es Sol# mayor, otra vez con 4^{tas} y 9^{nas} añadidas. El acorde sería Lab mayor, *do, mi^b*, pero el *re* es la cuarta a partir de Lab, y el *si* es una 9^{na} a partir de Lab, por lo tanto otra vez notas de color, que además por estar parasitando [junto o a distancia cromática] a las notas del acorde crea una tensión

también. Esto es un intercambio modal (empleo acordes de ambos modos, sin distinción) porque ha pasado a Sol# mayor. Este es un detalle armónico, es de buen conocedor de la armonía, estos detalles normalmente en los libros de armonía no vienen. Esto es oficio. Un detalle más aquí es cómo emplea el ritmo, porque el ritmo empieza a sincoparse y en el compás 68 por ejemplo encontramos el mismo ritmo que habíamos visto en el compás 30 y 31 pero invertido, primero la negra y luego las negras con puntillo. Luego del acorde de Sol# mayor (escrito como *Lab* mayor) con la 4^{ta} y 9^{na} en el compás 71, sigue un silencio de redonda, lo que ayuda a que el oyente conserve esa sonoridad en el oído y de pronto (compás 73) aparece un acorde de Mi mayor, fíjate que vuelve a aparecer la relación de fundamentales por terceras, que es muy agradable de escuchar y sorprendente por otro lado. De todas maneras está en contexto con todo lo que venía diciendo de la obra. ¿Recuerdas que es una cadencia picarda? Acá hemos tenido todo un contexto de Sol sostenido menor y de pronto terminas con un acorde mayor, es como una cadencia de picarda al fin y acabo. A partir del compás 66 ya es una cadencia de picarda, pero más aún en el último compás es aún más brillante por ser un acorde de Mi (una tercera abajo). Entonces, el resumen de todo esto, es que el motor de esta composición es la armonía, ¿en qué sentido? De una armonía que te lleva de un lugar a otro, no. Más bien, en el sentido de una armonía que proporciona prácticamente todo, proporciona el movimiento, proporciona la atmosfera y proporciona los momentos de tensión cuando esa armonía se ve coloreada y ayudada por el ritmo, que es lo que apreciábamos en este punto de máxima tensión en el compás 30. Al fin y al cabo es la armonía la que esta tensando. Ahora una pregunta, ¿esta obra es tonal o atonal? Para mi es claramente tonal, porque existe en sí un acorde de reposo. Simplemente con que haya un acorde que se escuche como reposo (como el ultimo de la pieza), estable, eso es tonalidad. Cuando analizamos la música del siglo XX hay que ampliar el concepto de tonalidad, de lo que denominamos práctica común, es decir la tonalidad es el V y luego el I, eso se rompe. Por ejemplo, tenemos obras de Stravinski que suenan completamente atonales, pero cuando los analizas bien en detalle descubres que son tonales porque hay reposo, aunque sea incluso, solo una nota, más aún un acorde, reposo, estable, es decir, ese acorde recibe la idea de ser un centro tonal. Ahora como se consiga, sálvese quien pueda. *Andrómeda en el infinito* es un ejemplo de las otras dos. En *Soledad sonora*, diría que hay un Re dórico como quizás lo único extraño que te podría decir. Por ejemplo en el compás 9 cuando pasamos a $\frac{4}{4}$, hay otra vez intercambio modal,

evidentemente este señor estudió armonía y estudió la mixtura modal, fíjate que tenemos aquí *mi – sol♭ – sol♯ – si – re*, es decir, el acorde es Mi (mayor o menor) pero es Mí. Los conceptos armónicos con los que trabaja son los mismos. Otro ejemplo en el compás 13 vemos un acorde de Re menor, coloreado con la 7^{ma} y la 9^{na}. Pienso que las notas graves mandan, el bajo manda. En el compás 38 tenemos *fa – lab – do – mi♭*, es decir es un acorde menor con séptima menor, esto los hacía mucho Debussy en los acordes de Dominante. El *fa* del bajo va a *si♭* del compás siguiente [compás 39], es decir, aquí sí hay una relación de 4^{tas} entre fundamentales. Lo normal sería que este acorde tuviera el *la♭*, es un acorde que está muy próximo a ser un dominante sobre todo por el añadido de la séptima, el acorde se ve oscurecido por volverse menor (con la 3^{era} descendida). Este recurso es claramente impresionista. Eliminar la sensación de dominante. Si tú quieres eliminar la práctica común, la tonalidad, se derriba con la sensible. Eso es lo que quería hacer Debussy, quería quitar lo que fuera tonal y dejar la impresión sonora, y ¿qué es lo más tonal que hay?, la sensible. Este pasaje se puede usar como algo significativo armónicamente hablando. Otro detalle que te ayuda a ver que estas piezas son puramente armónica es que la textura se conserva mucho tiempo. Si fuera una obra melódica tendrías una melodía que como tal no puede ser igual mucho tiempo, sin embargo como aquí está repitiendo el mismo diseño rítmico pero subsiste porque la armonía cambia, el interés recae en la armonía. Ese detalle es muy relevante a la hora de tocar, porque tienes que darle atención a los movimientos armónicos para hacer tus elementos expresivos. Sigue en la obra presente las relaciones de fundamentales por intervalos de 3^{eras}. En *Estado profundo* te diría que *ídem*. Puede que estén escritas las 9^{nas} más chocantes, en el compás 1 dice *Calmo*, tenemos *fa♯, fa♭ y mi*. Es decir, la primera nota que no es el bajo (*fa♭*) disonante. Pero cuando le das contexto, tenemos que es un acorde de *Fa♯ – la – do♯ – mi*, es decir un acorde menor con 7^{ma} menor. Considero en mi impresión que no escapa a los rasgos mencionados en las otras dos piezas. Lo que sí tiene es una mayor tensión rítmica. La tensión rítmica no viene solamente porque hayan fusas, sino porque esas fusas las maneja armónicamente y a veces son esas pequeñas v cortas (bajas sube, baja sube) a eso me refiero, eso crea movimiento, aunque el movimiento armónico sea muy lento puesto que seguimos a acorde por compás. Armónicamente, tenemos relaciones [de fundamentales] incluso de segundas, *si♭, lab, si♭, lab, sol, lab*. Es decir armónicamente no hay conducción, no hay funcionalidad armónica. Es decir esta obra está basada en

este acorde, en dejar sonar el acorde, y su viveza está en este ritmo que aportan las fusas, en el diseño rítmico que aporta. Al fin y al cabo seguimos creando una atmósfera dentro de un acorde. Melodía no hay. No hay fundamentación armónica, la elección de los acordes es por la sonoridad misma del acorde. Cuando las fundamentales se relacionan por tonos, no hay tensión, no hay funcionalidad, no hay conducción. Tenemos en la página 4, compás 23, hay un cambio de textura, lo que siempre es significativo, algo se quiere decir. El que algo se quiere decir en este tipo de obra donde la forma tampoco es el elemento principal, donde la melodía no es el elemento principal, creo que la forma debemos buscarla en un elemento externo, y esto es común a las tres obras, ¿qué inspiró a estas obras? ¿lo inspiró un texto religioso? ¿lo inspiró un momento? ¿lo inspiró una sensación? Ahí buscas la forma. Porque lo que ha pasado anteriormente es un discurso armónico basado en algo. Está bien, un acorde me viene bien y luego el otro, pero eso es un poco aleatorio, es como si tiro los dados y me salió un acorde de Mi, No, eso es aleatorio. Lo que busco es una verdadera conexión entre un acorde de Sib y un acorde de Lab, pero esa conexión no está en la propia música, está a lo mejor, en lo que un texto le inspiró al compositor. Entonces acá en el compás 23 hay un cambio de textura pero como no tengo más elementos no sé a qué responde. No está usando formas estándares, en estos casos, la forma está determinada por algo externo. Si aprecio una zona contrastante en el compás 31, donde hay un cambio importante de textura, bajo, *ostinato*, y una nota superior, que en algunos momentos se vuelve más tensa. Un detalle es que encontramos en el compás 38 acordes *plaqué* en la última parte del compás, lo que otorga variedad rítmica, puesto que cuando en las partes débiles colocas muchas notas resalta esa parte débil. Hay un aspecto rítmico. Armónicamente no encuentro nada más relevante. En el compás 41 a 46 podría decirse que crea algo de tensión, pero responde a notas de color, relaciones por 3^{eras}, lo que hemos hablado. [Tenemos tres reiteraciones del mismo diseño rítmico, pero con tres acordes distintos] eso te deja claro que el oyente lo que percibe es la armonía. Al prevalecer la misma figuración rítmica es la armonía la que manda. La música impresionista está presente en compositores actuales, como por ejemplo Juan José García Cafi, también argentino, que ha hecho muchos arreglos de la música de Piazzolla y lo ha hecho aún más impresionista, y gusta muchísimo.

C.- PROGRAMAS DE MANO DE CONCIERTOS DE JOSÉ PAREDES

DIARIO DE CUYO

SAN JUAN, martes 18 de septiembre de 1979

Conciertos juveniles

El sábado próximo, en el Auditorio del Parque de Mayo se realizará un concierto juvenil, denominado "Duo de guitarras", organizado por la Dirección General de Cultura. El duo, está integrado por dos jóvenes concertistas de guitarra, J. José Olguín y José A. Paredes.

Este concierto está incluido dentro de los actos programados en el mes de la Juventud.

DIARIO DE CUYO

SAN JUAN, jueves 20 de septiembre de 1979



JUAN JOSE OLGUIN JOSE PAREDES

CONCIERTO DE GUITARRA

La Dirección General de Cultura ha organizado un concierto con motivo del mes de la juventud e incluido en el plan de Conciertos Juveniles, que se realizará, el sábado próximo, a las 22, en el Auditorio de San Juan, denominado "Duo de Guitarras".

Actuarán los jóvenes concertistas de guitarra Juan José Olguín y José Paredes interpretando obras de Fernando Sor, Joaquín Rodrigo, como también obras de autores anónimos de la época isabelina.

Diario de cuyo, San Juan, 18 y 20 de septiembre de 1979 respectivamente. Anuncio del concierto del dúo de guitarras Olguín-Paredes.

GOBIERNO DE SAN JUAN
Dirección General de Cultura

Conciertos de Primavera
Mes de la Juventud

DUO DE GUITARRAS

Juan José Olguín
José Paredes

22 de Septiembre 22 horas

AUDITORIO DE SAN JUAN

programa

I

TRES PIEZAS ISABELINAS

1 R. JOHNSON Una pieza sin título
2 Anónimo Drowsies Accordes
3 Anónimo El Ruiseñor

CHRISTIAN G. SCHEIDLER Sonata en Re Mayor
Allegro
Romanza
Rondó

FERNANDO SOR Dúo Op. 34
Introducción
Tema y Variaciones

II

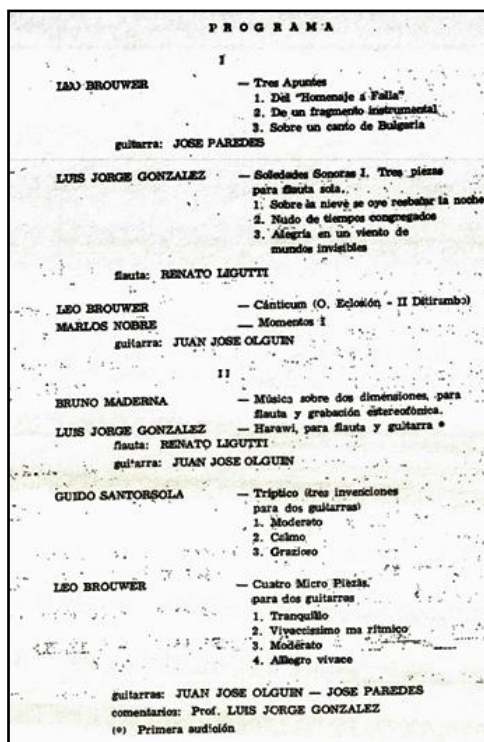
GUIDO SANTORSOLA Tríptico (Tres Invenciones)
I Moderato
II Calmo
III Grazioso

LEO BROUWER Micro Piezas
I Tranquillo
II Allegro Vivace
III Vivacísimo
IV Andante

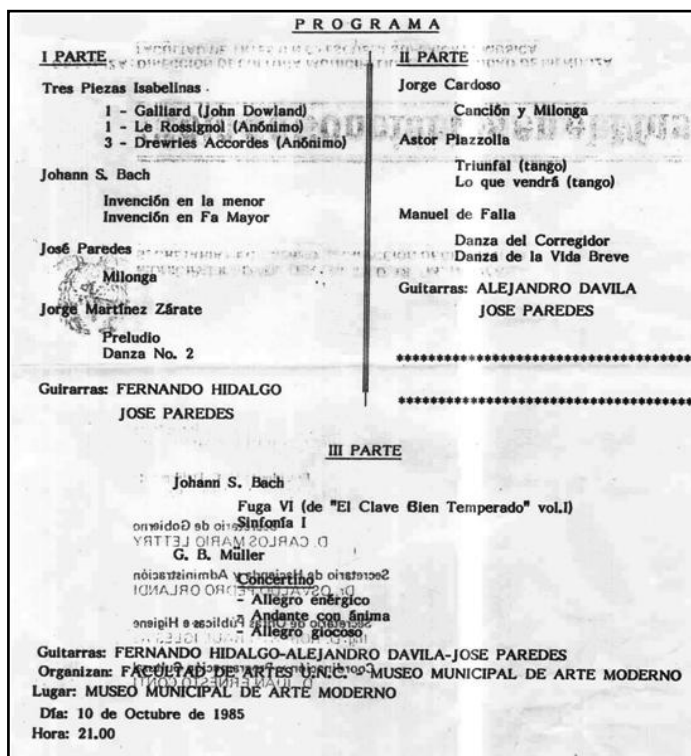
JOAQUIN RODRIGO Tonadilla
I Allegro
II Minuetto Pomposo
III Allegro

Dúo de guitarra: Juan José Olguín - José A. Paredes
Colabora: Universidad Nacional de San Juan.

Tapa e interior de programa, "Dúo de guitarras Olguín-Paredes", 22 de septiembre de 1979, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan (gentileza de Juan José Olguín).



Tapa e interior de programa, “Recital de música contemporánea para flauta y guitarra”, 21 de octubre 1980, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. José Paredes interpretó *Tres apuntes* de Leo Brouwer y, a dúo con Juan José Olguin, *Tríptico* de Guido Santorsola y *Cuatro micro piezas* de Leo Brouwer (gentileza de Juan José Olguin).



Programa de mano, “Concierto de guitarra”, 10 de octubre 1985, Museo Municipal de Arte Moderno, ciudad de Mendoza. En este concierto José Paredes estrenó a dúo con Fernando Hidalgo su obra *Milonga* (gentileza de Fernando Hidalgo).

PROGRAMA		2-12-85
1-	<u>Dúo de Guitarras</u>	
	<u>Fernando Sor</u> - Divertimento	
	<u>José Paredes</u> - Milonga	
	<u>J. Martínez Zarate</u> - Preludio y Danza	
2-	<u>Trio de Guitarras</u>	
	<u>Sieffried, Müller</u> - Allegro, giocoso	
	<u>Juan Sebastian Bach</u> - Sinfonia I	
	<u>Intérpretes: José Paredes, Fernando Hidalgo, y Alejandro Dávila</u> // Profesores del Departamento Música de la Universidad Nacional de San Juan.	
3-	<u>Coro de Cámara</u>	
	Antonio Caldara - Che gusto	
	Paolo Bellasio - Cuel Tristarel D'amore	
	Claudio Monteverdi - Son Cuesti y Cressi Crini	
	Moustaqui - Mi Libertad	
	Arveau - La Favane	
	Hoy comamos y bebamos (Villancico) - Juan de Lencina	
	Rio - Rio (Tradicional Chileno)	
	Noche de Paz - Villancicos.	
	Adornemos nuestras casas -	
	<u>Dirección: Profesora Bettina Uñates</u>	
	<u>Salón Parroquial 21 hs.</u>	

Programa de mano, "Concierto de guitarra", 2 de diciembre 1985, Salón Parroquial, ciudad de San Juan. El dúo de guitarras Paredes-Hidalgo interpreta la *Milonga* de José Paredes (gentileza de Fernando Hidalgo).

Ensable
Contemporáneo
Andino

EN SU CONCIERTO N.º. 1

AUDITORIO DE SAN JUAN

28 de junio de 1986 a las 20,30 horas
Auspicia Dirección General de Cultura de San Juan

PRIMERA PARTE

COMPOSITOR	REGINALD SMITH BRINDLE	LEO BROWER	MICHAEL LEVINAS	ALDO RAGGIO	ALDO RAGGIO
TITULO	CONCIERTO d'ANGELIS	LA ESPIRAL ETERNA	FRAISEMENT D'AIRES	*LINATTO	*CADENCIAS
INTERPRETE/S	<u>GUITARRAS:</u> Juan José Olguin Alejandro Dávila José Paredes Fernando Hidalgo	<u>GUITARRA:</u> Juan José Olguin	<u>FLAUTA:</u> Ronato Ligutti	<u>FLAUTA:</u> Renato Ligutti	<u>PERCUSION:</u> Arturo Vergara Miguel Domonoghini Nancy Rojo Vladimir Jara
				<u>PIANO:</u> Roberto Oliva	

Ejecutantes: profesores y alumnos del Departamento de Música de la U.N.S.J.

* Estreno Absoluto.

Tapa e interior de programa, "Ensamble Contemporáneo Andino", 28 de junio 1986, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. Esta es la primera presentación del Cuarteto de guitarras San Juan integrado por Juan José Olguin, Alejandro Dávila, José Paredes y Fernando Hidalgo, interpretaron *Concierto d'angelis* de Reginald Smith Brindle (gentileza de Juan José Olguin).

Amigos de la Música
 Presenta
Ciclo de Conciertos Juveniles
 con la Colaboración
 del Departamento de Música
 de la
*Facultad de Filosofía
 Humanidades y Artes*
 1986
 Salón de Actos
 Ignacio de la Roza y Sarmiento
 Sábado 12 de Julio, 19.30 hs.

II Parte

- **Reginald Smith Brindle**
 «Concierto De Angells»

- **Antonio Ruiz Pipó**
 «Cuatro para Cuatro»
 I Largo
 II Andante
 III Lento
 IV Allegro

- **Jhon Duarte - «Balada»**
 Cuarteto de Guitarras «San Juan»
 Juan José Olguin
 Alejandro Dávila
 José Paredes
 Fernando Hidalgo

Afiche de concierto e interior de programa, “Ciclo de conciertos juveniles”, 12 de julio 1986, Salón de Actos de la F.F.H.A. – U.N.S.J., ciudad de San Juan. Presentación del Cuarteto de Guitarras San Juan (gentileza de Juan José Olguin).

SALON DE
 EXPOSICIONES
 EXTENSION
 UNIVERSITARIA

DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS

LUNES 29 DE JUNIO

20-30hs

GUITARRAS


CUARTETO DE GUITARRAS "SAN JUAN"

ALEJANDRO DÁVILA
 FERNANDO HIDALGO
 JUAN JOSE OLGUIN
 JOSE PAREDES

JOAQUIN TURINA — "LA ORACION DEL TORERO"
 ENRIQUE NUÑEZ — "TANGO"
 ALFREDO ROSSI — "MALAMBO"

Afiche de concierto e interior de programa de mano, “Cuarteto de Guitarras San Juan”, 29 de junio 1987, salón de extensión universitaria, ciudad de San Juan (gentileza de Juan José Olguin).

CONCIERTO SINFONICO Nº 11 PROGRAMA



AUDITORIO DE SAN JUAN

FUNCION OFICIAL
En adhesión al 171 Aniversario del
Día de la Declaración de la Independencia Argentina

JULIO: "Mes de la Guitarra en San Juan"

Temporada 1987
PROGRAMA DE DIFUSION CULTURAL ARTISTICA
Convenio de Complementación y Coordinación
GOBIERNO DE LA PROVINCIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
FACULTAD DE FILOSOFIA, HUMANIDADES Y ARTES
Centro de Creación Artística Orquestal

Miércoles 8 de Julio Hora: 21.30

PROGRAMA

HIMNO NACIONAL ARGENTINO

I

J. J. CASTRO "Obertura de la Opera La Zapatera Prodigiosa"

Jorge CARDOSO (*) "Suite Indiana" para dos guitarras y Orquesta de Cuerdas

I) Argentina (Milonga)
II) Venezuela (Aguinaldo - Joropo)
III) Paraguay (Guaraní)
IV) Brasil (Samba-Marchinha-Samba)

SOLISTAS: J. J. OLGUIN - José PAREDES

A. GINASTERA "Pampeana Nº 3"
Pastoral Sinfónica


I) Adagio contemplativo
II) Impetuosamente

(*) Estreno en Argentina

DIRECTOR: Adrián PAGES

Tapa e interior de programa de mano, "Julio: Mes de la guitarra", 8 de julio 1987, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. José Paredes y Juan José Olguin interpretaron como solistas la *Suite Indiana* de Jorge Cardoso bajo la dirección de Adrián Pages (gentileza de Juan José Olguin).

CONCIERTOS DE CAMARA Nos. 9 y 10 PROGRAMA: 9



Dirección General de Cultura de la Provincia
Orquesta de la Universidad Nacional de San Juan

AUDITORIO DE SAN JUAN

JULIO: "Mes de la Guitarra en San Juan"

Temporada 1987
PROGRAMA DE DIFUSION CULTURAL ARTISTICA
Convenio de Complementación y Coordinación
GOBIERNO DE LA PROVINCIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
IMPRENTA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
FACULTAD DE FILOSOFIA, HUMANIDADES Y ARTES
Centro de Creación Artística Orquestal

Miércoles 29 de Julio Hora: 21.30

PROGRAMA

I

TURINA, Joaquín La oración del torero
(Transcripción Juan Olguin)

SMITH BRINDLE, R. Concierto de Angelis

DUARTE, John Balada

BIBERIAN, Gilbert Vals

II

GRAU, Eduardo Suite Española de Corte
Preludio, Polonesa, Gavota, Bourré I y II, Minué, Giga.

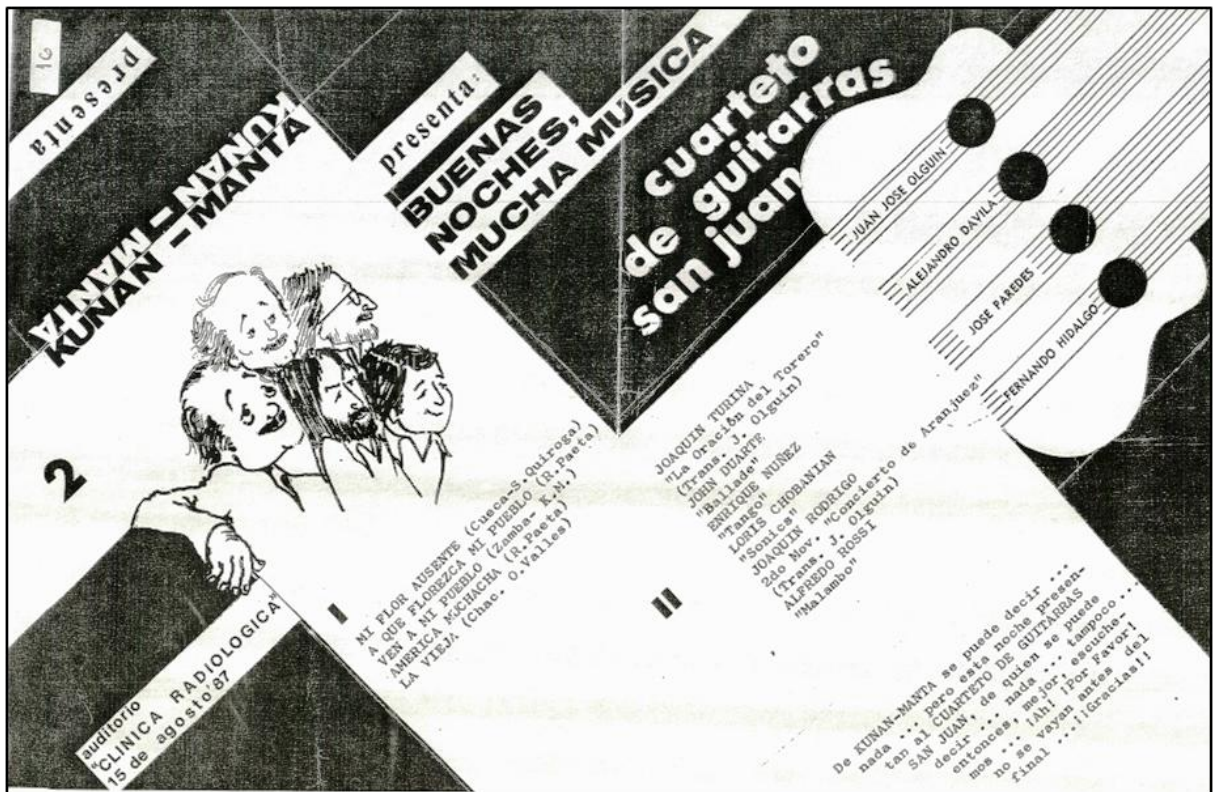
CHOBANIAN, Loris Sonics

NUÑEZ, Enrique Tango

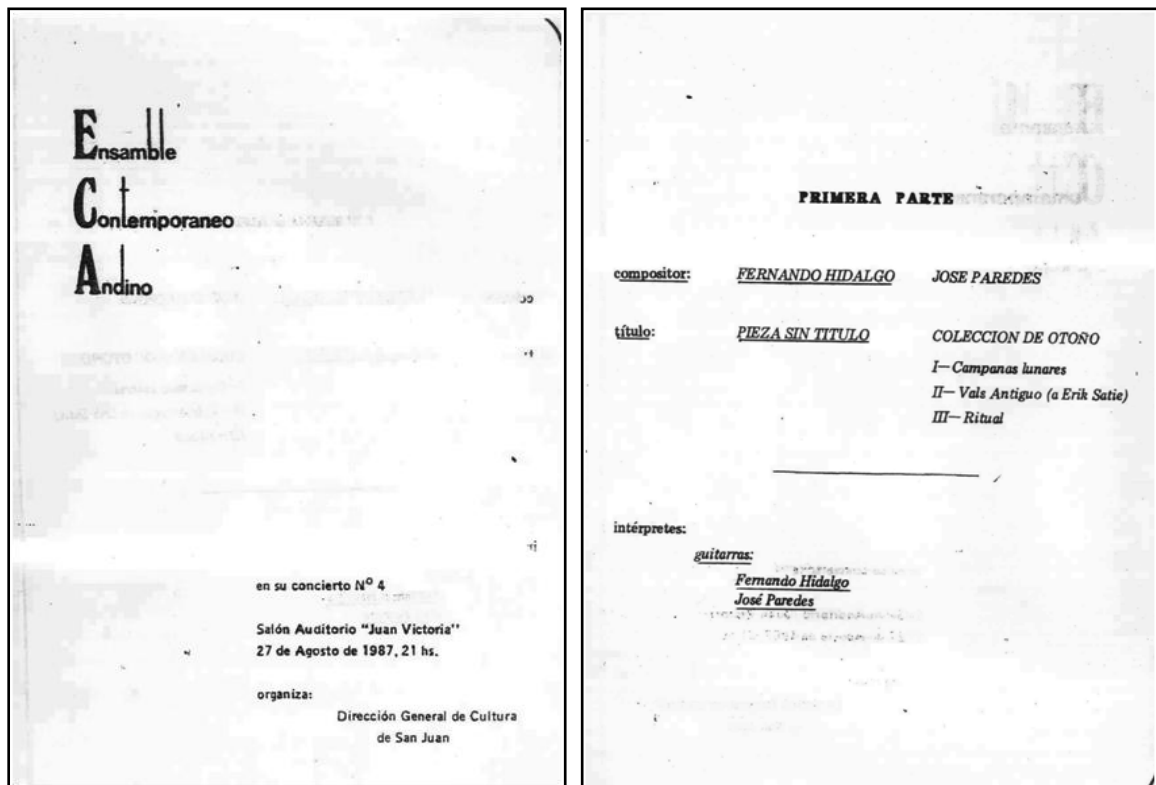
ROSSI, Alfredo Malambo

Interprete: Cuarteto de Guitarras de San Juan
Juan José OLGUIN
Alejandro DAVILA
José PAREDES
Fernando HIDALGO

Tapa e interior de programa de mano, "Julio: Mes de la guitarra", 29 de julio 1987, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. El Cuarteto de Guitarras San Juan interpretó: *La oración del torero* de Joaquín Turina, *Concierto d'angelis* de Reginald Smith Brindle, *Balada* de John Duarte, *Vals* de Gilbert Biberian, *Suite española de corte* de Eduardo Grau, *Sonics* de Loris Chobanian, *Tango* de Enrique Nuñez y *Malambo* de Alfredo Rossi (gentileza de Juan José Olguin).



Programa de mano, "Buenas noches, mucha música", 15 de agosto 1987, Auditorio Clínica Radiológica, ciudad de San Juan. Concierto del Cuarteto de Guitarras San Juan (gentileza de Juan José Olgüín).



Tapa e interior de programa de mano, "Ensamble Contemporáneo Andino", 27 de agosto 1987, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. A dúo con Fernando Hidalgo, José Paredes estrenó en este concierto su obra *Colección de otoño* (gentileza de Fernando Hidalgo).


el independiente LA RIOJA, SABADO 28 DE NOVIEMBRE DE 1987



ACTO CULTURAL. Hoy, a las 20, en el salón del Museo Histórico, actuará el cuarteto de guitarras de la Universidad Nacional de San Juan, integrado por Juan José Olgún, Alejandro Dávila, José Paredes y Fernando Hidalgo. Además, se entregarán diplomas recordatorios a las poetisas Enzina Santacrocce y Carmen Moreno de Mercado, y a las ganadoras del premio "Puma" a la difusión cultural, Olga Santochi de Paredes y Liliana Zaffetti. También serán presentadas las obras "Historia de La Rioja", de Miguel Bravo Tedín, y "Antología Riojana", de Ana María Ojva.

El independiente, La Rioja, 28 de noviembre de 1987. Anuncia una presentación del Cuarteto de Guitarras San Juan en el Museo Histórico de la capital riojana (gentileza de Juan José Olgún).

"Auditorio Juan Victoria"



Concierto
de Guitarras

**Cuarteto de Guitarras
San Juan**

1 de JULIO de 1988

presenta
MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA
SUBSECRETARIA DE CULTURA
DIRECCION DE SALAS PROVINCIALES
SAN JUAN

— PROGRAMA —

I

EDUARDO GRAU * Cortejo de las exequias del Rey (Op. 189 b)

ISAAC ALBENIZ Cataluña (transc. J. Paredes)

JOSE PAREDES * Canción de las esferas

ENRIQUE NUÑEZ Tango

ALFREDO ROSSI Malambo

II

JORGE CARDOSO Suite Indiana

1— Argentina (Milonga)

2— Venezuela (Aguinaldo y Joropo)

3— Brasil (Samba)

ALBERTO GINASTERA Tres Danzas del Ballet "Estancia"

(Transc. J. Olgún)

1— Los trabajadores agrícolas

2— Danza del Trigo

3— Danza final (malambo)

* Primera audición en San Juan.

AÑO SARMIENTINO

Afiche e interior de programa de mano, "Cuarteto de guitarras San Juan", 1 de julio 1988, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. En este concierto el Cuarteto de Guitarras San Juan estreno la obra *Canción de las esferas* de José Paredes (gentileza de Juan José Olgún).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
 FACULTAD DE FILOSOFIA, HUMANIDADES Y ARTES
 7 SET 1988 de Creación Artística Orquestal
~~Domingo 4 de septiembre~~ Hora: 21.00

PROGRAMA

(DUO DE GUITARRAS)

I

Isaac ALBENIZ	TANGO ESPAÑOL CORDOBA
Jorge LABROUVE	TRES MANUSCRITOS (*) I Overture II Tiento III Tempo giusto
Ignacio CERVANTES	CUATRO CANCIONES CUBANAS I El velorio II Interrumpida III Decisión IV Siempre Sí

II

Johan S. BACH	PRELUDIO Y FUGA III (del Clave Bien Temperado)
Fernando R. HIDALGO	PIEZA SIN TITULO
John Duarte	VARIACIONES SOBRE UNA CANCION INFANTIL FRANCESA

Guitarras: FERNANDO HIDALGO
JOSE PAREDES

Auspicio: UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Programa de mano, "Concierto dúo de Guitarras", 7 de septiembre 1988, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan. Concierto del dúo Fernando Hidalgo y José Paredes (gentileza de Fernando Hidalgo).

<p style="text-align: center;">Auditorio Juan Victoria</p> <p style="text-align: center;"><i>Conciertos de Primavera</i></p> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p>CUARTETO DE GUITARRAS «SAN JUAN»</p> </div> <p style="text-align: center;">I DE OCTUBRE DE 1988</p> <p style="text-align: center;">organiza MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA SUBSECRETARIA DE CULTURA</p> <p style="text-align: center;">auspicio UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN</p>	<p style="text-align: center;"><u>PROGRAMA</u></p> <p style="text-align: center;">I</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 40%;">ALFREDO ROSSI</td> <td>Martín Fierro 1. lentamente 2. allegro moderato</td> </tr> <tr> <td>LORIS CHOBANIAN</td> <td>Sonic</td> </tr> <tr> <td>ALBERTO GINASTERA Transc. J. Olguin</td> <td>Tres Danzas del Ballet "Estancia" 1. Los trabajadores agricolas 2. Danza del trigo 3. Danza Final (malambo)</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">II</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 40%;">JOAQUIN RODRIGO</td> <td>Concierto de Aranjuez (2º Mov.)</td> </tr> <tr> <td>JOAQUIN TURINA Transc. J. Olguin</td> <td>La oración del torero</td> </tr> <tr> <td>ISAAC ALBENIZ Transc. J. Paredes</td> <td>Cataluña</td> </tr> <tr> <td>JORGE CARDOSO Transc. F. Hidalgo estreno</td> <td>Brasil (Samba-Marchinha-Batucada)</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">guitarras</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%;">JUAN JOSE OLGUIN JOSE PAREDES</td> <td style="width: 50%;">ALEJANDRO DAVILA FERNANDO HIDALGO</td> </tr> </table>	ALFREDO ROSSI	Martín Fierro 1. lentamente 2. allegro moderato	LORIS CHOBANIAN	Sonic	ALBERTO GINASTERA Transc. J. Olguin	Tres Danzas del Ballet "Estancia" 1. Los trabajadores agricolas 2. Danza del trigo 3. Danza Final (malambo)	JOAQUIN RODRIGO	Concierto de Aranjuez (2º Mov.)	JOAQUIN TURINA Transc. J. Olguin	La oración del torero	ISAAC ALBENIZ Transc. J. Paredes	Cataluña	JORGE CARDOSO Transc. F. Hidalgo estreno	Brasil (Samba-Marchinha-Batucada)	JUAN JOSE OLGUIN JOSE PAREDES	ALEJANDRO DAVILA FERNANDO HIDALGO
ALFREDO ROSSI	Martín Fierro 1. lentamente 2. allegro moderato																
LORIS CHOBANIAN	Sonic																
ALBERTO GINASTERA Transc. J. Olguin	Tres Danzas del Ballet "Estancia" 1. Los trabajadores agricolas 2. Danza del trigo 3. Danza Final (malambo)																
JOAQUIN RODRIGO	Concierto de Aranjuez (2º Mov.)																
JOAQUIN TURINA Transc. J. Olguin	La oración del torero																
ISAAC ALBENIZ Transc. J. Paredes	Cataluña																
JORGE CARDOSO Transc. F. Hidalgo estreno	Brasil (Samba-Marchinha-Batucada)																
JUAN JOSE OLGUIN JOSE PAREDES	ALEJANDRO DAVILA FERNANDO HIDALGO																

Tapa e interior de programa de mano, "Concierto de primavera, Cuarteto de guitarras San Juan", 1 de octubre 1988, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan (gentileza de Juan José Olguin).

TEATRO COLON
 Temporada 1988
Salón Dorado
 En el 80º Aniversario del Teatro Colón
Miércoles 5 de octubre, a las 18 hs.
CUARTETO DE GUITARRAS "SAN JUAN"

I

E. GRAU	<i>Suite Española de Corte</i> 1. Preludio 2. Polonesa 3. Gavota 4. Bourrée 5. Minué 6. Giga
J. PAREDES	<i>Canción de las Esferas</i>
L. CHOBANIAN	<i>Sonics</i>
A. ROSSI	<i>Malambo</i>

II

R. SMITH BRINDLE	<i>Concerto de Angelis</i>
J. TURINA (Transc. J. Olguin)	<i>La Oración del Torero</i>
E. NUÑEZ	<i>Tango</i>
A. GINASTERA	<i>Tres Danzas del Ballet "Estancia"</i> 1. Los trabajadores agrícolas 2. Danza del Trigo 3. Danza Final (Malambo)

Este programa es gentileza de la Fundación Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires

Interior de programa de mano, "Cuarteto de guitarras San Juan", 5 de octubre 1988, Salón Dorado del Teatro Colón, ciudad de Buenos Aires (gentileza de Juan José Olguín).

Jueves 13 de octubre de 1988 ♦ LA PRENSA

**CUARTETO DE GUITARRAS
SANJUANINO EN EL COLON**

Juan José Olguín, Alejandro Dávila, José Paredes y Fernando Hidalgo integran el cuarteto de guitarras San Juan, conjunto de cámara del instituto de música de la Universidad de San Juan (donde estos jóvenes músicos ejercen la docencia) que actuó en el Salón Dorado del teatro Colón en su primera visita a Buenos Aires. El cuarteto, creado hace dos años, ha tenido actuaciones en su provincia y también lo ha hecho en La Rioja, de donde es oriundo uno de sus integrantes.

Presentaron un programa dedicado a obras de diversa tendencia, que comenzó con la "Suite Española de Corte", de Eduardo Grau, un trabajo que reúne en sus números Preludio, Polonesa, Gavota, Bourrée, Minué y Giga, acentos de fino arcaísmo, convenientemente aplicados a las posibilidades de la guitarra. La versión subrayó la gracia del tema cantarino que adorna el primer trozo con sonoridades limpias, en las que se destacó la voz principal del conjunto. También en los restantes números de la serie hubo trabajo coordinado con eficiencia, si bien los cuatro timbres no siempre se fusionaron en acuerdos de perfecta densidad y equilibrio.

La "Canción de las Esferas", obra siguiente que figuró en el programa, pertenece a uno de los integrantes del cuarteto -José Paredes- y muestra a un compositor orientado hacia la búsqueda de climas sonoros interesantes, que aplica a su lenguaje recursos de moderna escritura. Loris

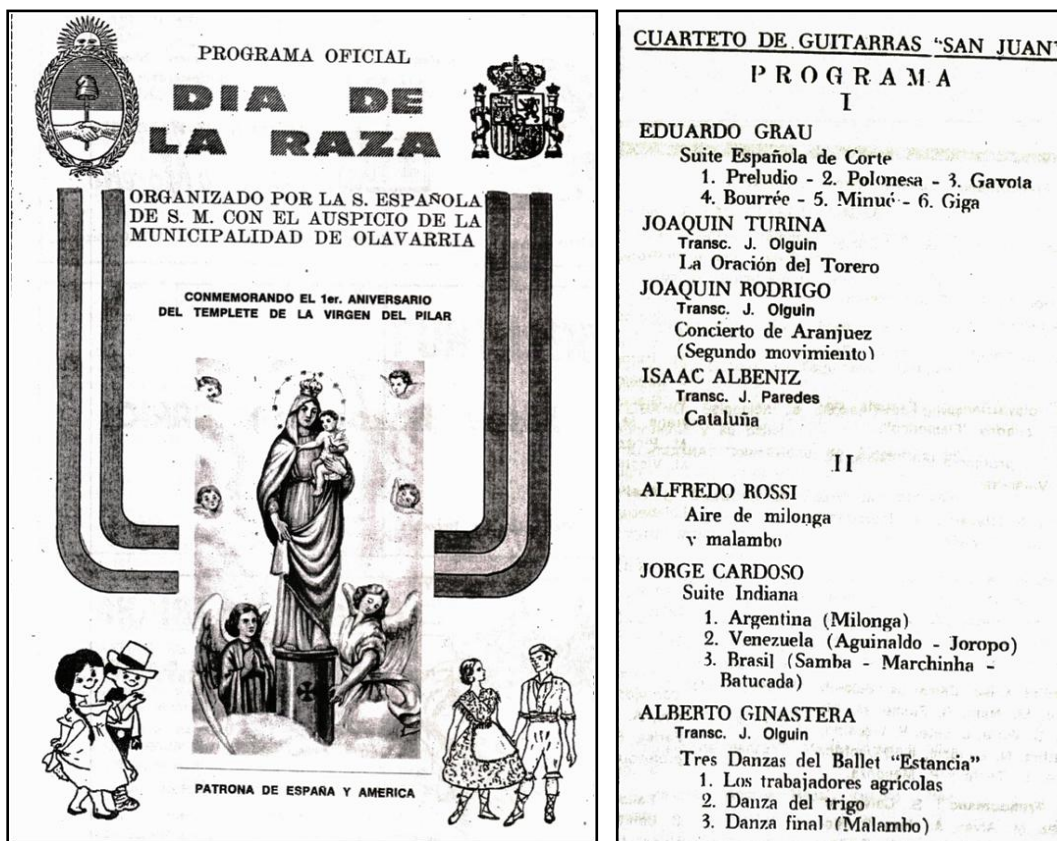
Ohannes Chobanian (EEUU), guitarrista y compositor americano nacido en Irak en 1933, persigue en su obra "Sonic" fundamentalmente el trazo efectista, al que complementa con recursos percusivos extraídos de la guitarra y logrados por los intérpretes con buen entendimiento. Con "Malambo", de Alfredo Rossi, concluyó la primera parte del recital, incursionando la obra en el terreno de la proyección folclórica.

Algo deshilvanada resultó la versión de "Concerto de Angelis", del inglés Reginald Smith Brindle, un músico nacido en 1917 que fue colaborador del tercer programa de la Radio Italiana. La obra se basa en una conocida secuencia gregoriana elaborada en forma elemental, que el autor trata junto a ingredientes que no alcanzaron a fusionarse totalmente en la versión mediante un discurso integrado. Mayor musicalidad hubo en la traducción de "La oración del torero", de Turina y en el "Tango" de Enrique Núñez, pieza esta última que marcó el momento de más alto nivel interpretativo del cuarteto.

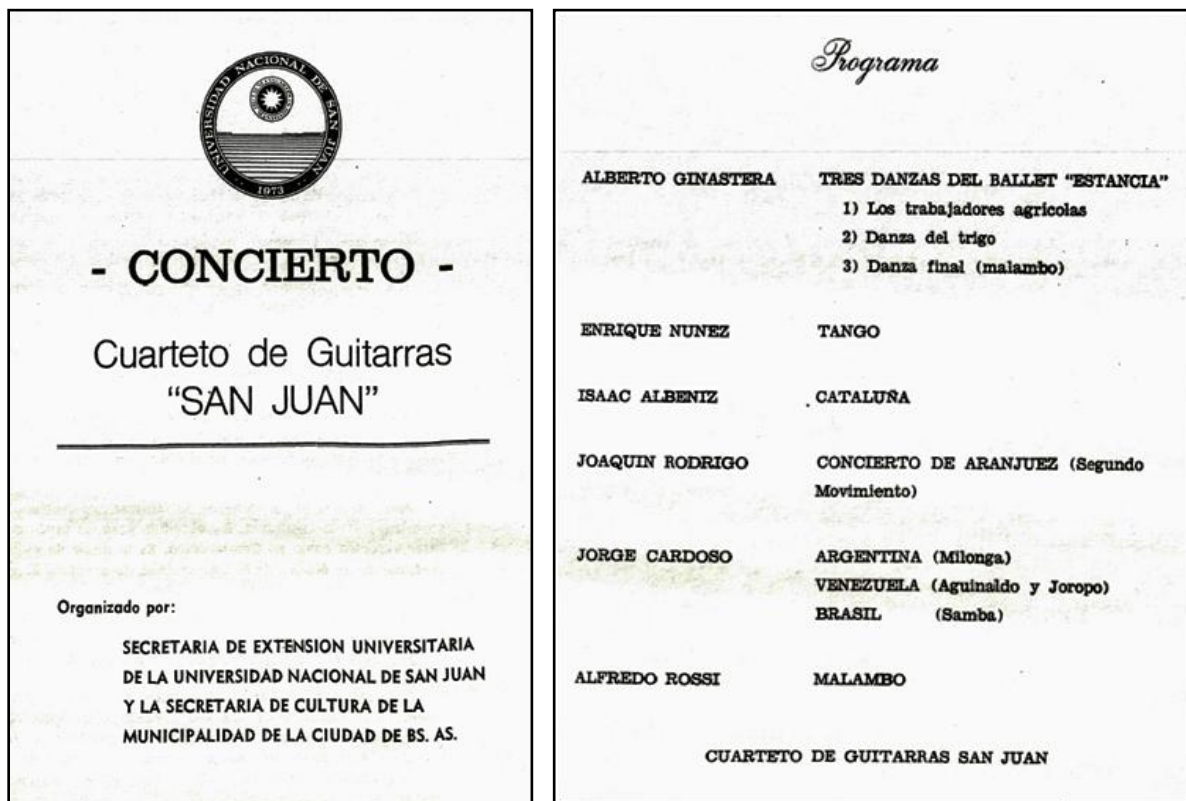
El concierto concluyó con Tres Danzas del ballet "Estancia", de Alberto Ginastera, en las que volvieron a aparecer detalles interpretativos ya señalados. Hubo ritmo en "Los trabajadores agrícolas", una línea melódica algo tambaleante en la "Danza del trigo" y euforia sonora en el infaltable malambo ("Danza final"). Tras el aplauso, se agregó una página de Isaac Albéniz.

Silvano Picchi

La Prensa, ciudad de Buenos Aires, 13 de octubre de 1988. Reseña de la actuación del Cuarteto de Guitarras San Juan en el Teatro Colón. Nos es significativo destacar las palabras de Silvano Picchi sobre la obra *Canción de las esferas* de José Paredes: "muestra a un compositor orientado hacia la búsqueda de climas sonoros interesantes, que aplica a su lenguaje recursos de moderna escritura" (gentileza de Juan José Olguín).



Afiche e interior de programa de mano, "Cuarteto de guitarras San Juan", 7 de octubre 1988, Salón de la Sociedad Española, ciudad de Olavarría (gentileza de Juan José Olguín).



Tapa e interior de programa de mano, "Cuarteto de guitarras San Juan", 8 de octubre 1988, Museo Municipal Dámaso Arce, ciudad de Olavarría (gentileza de Juan José Olguín).

Cuarteto de guitarras San Juan: excelente actuación

Entre los actos programados por la Sociedad Española de Socorros Mutuos, con el auspicio de la Municipalidad de Olavarría, para conmemorar el Día de la Raza, figuró uno que sin duda alguna, revestía especial relevancia: la presentación en nuestro medio del cuarteto de guitarras "San Juan".

Las referencias que se tenían respecto de este grupo instrumental eran óptimas, no sólo por la circunstancia de estar integrado por el concertista de guitarra Juan José Olguin, oriundo de Olavarría, sino también por otros destacados intérpretes vinculados a la Universidad de San Juan (los profesores Alejandro Dávila y José Paredes y el ejecutante Fernando Hidalgo), quienes a partir del año 1986 brindaron una serie ininterrumpida de recitales ante los más exigentes públicos de nuestro país, para

culminar su actuación el 5 de este mes, en el Salón Dorado del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires.

De excelente es la calificación que debe dársele a este conjunto. No puede ser otra, dado que sus integrantes han demostrado poseer condiciones interpretativas sobresalientes, acabada sincronización y notable complementación, que les posibilita transmitir al oyente, con justeza, la temática de las obras expuestas.

Merecen destacarse, sin que ello implique menoscabo para el resto del programa, el segundo movimiento del Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, en transcripción de Juan José Olguin y Aire de Milonga y Malambo, de la suite Martín Fierro, de nuestro convecino Alfredo Rossi, ampliamente aplaudidas y repetida esta última; con aplausos que se hicieron

extensivos al autor, presente en la sala.

En síntesis, se puede afirmar que ha sido éste un acto de real calidad artística que es necesario puntualizar para estímulo de los artistas y como justo premio a la labor de los organizadores. (C.J.O.).

El Popular, Olavarría, 15 de octubre de 1988. Reseña de la actuación del Cuarteto de Guitarras San Juan en la ciudad de Olavarría (gentileza de Juan José Olguin).

Nuestra música en el Colón

Recientemente, el cuarteto de guitarra San Juan realizó un recital en el Teatro Colón, en el marco de varios conciertos que tuvieron lugar en la Capital a cargo de este grupo de jóvenes concertistas.

Desde hace tiempo, Alejandro Dávila, José Paredes, Juan José Olguin y Fernando Hidalgo, vienen consolidando un sólido conjunto de muy buen nivel interpretativo.

Y tocar en el Colón representa, desde luego, un hecho importante y un estímulo más para la labor musical de la provincia.

"Lo que nos halaga es la respuesta que obtuvimos del público", nos decían en su visita a El Nuevo Diario, "el público de Buenos Aires captó muy bien la presentación, al punto que hubo varios bises al finalizar el espectáculo.

Esto, evidentemente, nos deja las puertas abiertas para seguir haciendo presentaciones en

la Capital".

La invitación del Teatro Colón fue sólo el comienzo de otros compromisos que el grupo contra-jo.

Concretamente, la secretaría de Extensión Universitaria de la UNSJ firmó un convenio con la Municipalidad de Buenos Aires, que facilitaría la presentación de nuestras expresiones artísticas. "Por ese convenio actuamos en la Facultad de Ciencias Económicas y en la Universidad Tecnológica de Buenos Aires", nos comentaron, "lo cual significó una experiencia sumamente valiosa.

El programa fue diferente al del Colón, ya que intentamos seleccionar obras que se adecuen a un público no especializado. Además, tuvimos la alegría de contar con la presencia de Alfredo Rossi, compositor de una de las obras que interpretamos, y que está dispuesto a seguir escribiendo para el cuarteto".

• El año de la música argentina

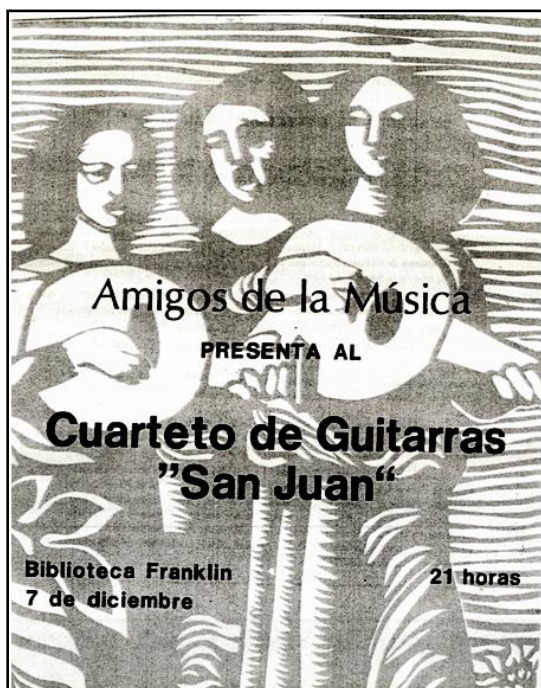
El cuarteto también ofreció dos actuaciones en la localidad de Olavarría, en la provincia de Buenos Aires, en donde realizaron una selección del repertorio según algunas efemérides importantes.

"Adherimos en principio a los festejos del Día de la Raza, con música española y una suite india-na.

También incluimos música argentina, como el "Martín Fierro" de Rossi, en adhesión al "Año Internacional de la música argentina".

Y es por este hecho, según comentaron, que este año se otorga apoyo a los artistas de música nacional, a través del Consejo Argentino de la Música.

El Nuevo Diario, San Juan, 17 de octubre de 1988. Reseña de la actuación del Cuarteto de Guitarras San Juan en Buenos Aires (gentileza de Juan José Olguin).



PROGRAMA	
Enrique Núñez Alberto Ginastera	Tango Tres Danzas del Ballet "Estancia" 1. Los trabajadores agrícolas 2. Danza del trigo 3. Danza final (Malambo)
Joaquín Rodrigo Jorge Cardoso	2º Movimiento del "Concierto de Aranjuez" Suite Indiana 1. Argentina. Milonga 2. Venezuela. Aguinaldo - Joropo 3. Brasil. Samba - Marchinha - Batucada
INTERPRETES	
CUARTETO DE GUITARRAS "SAN JUAN"	
Juan José Olguin Alejandro Dávila José Paredes Fernando Hidalgo	

Afiche e interior de programa de mano, "Cuarteto de guitarras San Juan", 7 de diciembre de 1988, sala de concierto de la Biblioteca Franklin, ciudad de San Juan (gentileza de Juan José Olguin). Esta es la última presentación en conciertos de José Paredes.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
FACULTAD DE FILOSOFÍA,
HUMANIDADES Y ARTES
CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA ORQUESTAL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FFHA

Concierto Extraordinario

*El Universo Musical
de José Paredes*

Miércoles 9 de Noviembre de 2005 21.30 hs.

Auditorio "Juan Victoria"

1974 - Temporada N° 31 - 2005

Programa de Difusión Cultural Artística
Convenio de Complementación y Coordinación
Subsecretaría de Cultura
Gobierno de la Provincia
Universidad Nacional de San Juan

- Imprenta Universitaria -

PROGRAMA	
Miércoles 9 de Noviembre de 2005 21.30 hs.	
<i>El Universo Musical de José Paredes</i>	
- Gabriela PÉREZ	"Manantiales"
- Alejandro DÁVILA	"Cosmogonía" I Angelus II Abismos III Final
- Antonio ARIAS/Gabriela PÉREZ	"El Siglo del Mundo" (Sobre un poema de José Casas)
- Carlos FLORIT/Ana Inés AGUIRRE	"Dos Fragmentos Líricos" (Sobre poemas de José Paredes, padre) I Del Río Sediento II Canto Agreste
- Inés FERRANDI/Jim BOSSE	"Canción Fatua"
- Ada HIDALGO/Alejandro DÁVILA	"Momentos" I Estampas II Coplas
- Jim BOSSE/Alejandro DÁVILA	"Canción de Cuna" "Milonga" "Tiempo de Gato" "Colección de Otoño" I Campanas Lunares II Vals Antiguo III Ritual
- Jim BOSSE/Juan José OLGUÍN Alejandro DÁVILA/Lucía ROMERO	"Canción de las Esferas"
Concierto en el Marco del Proyecto "Reconstrucción de los Espacios Socioculturales de San Juan" Prof. Graciela Musri - Cátedra Historia de la Música	
De la fila 5 a la 10 se encuentra instalado un aro magnético para Hipoacúsicos	
CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA ORQUESTAL - 1974 - TEMPORADA N° 31 - 2005	

Tapa e interior de programa de mano, "El universo musical de José Paredes", 9 de noviembre de 2005, Auditorio Juan Victoria, ciudad de San Juan (gentileza del Gabinete de Estudios Musicales de la U.N.S.J.). En este especial concierto, colegas y amigos de José Paredes ejecutaron gran parte de sus obras para guitarra y música de cámara: *Manantiales, Cosmogonía, El siglo del mundo, Dos fragmentos líricos, Canción fatua, Momentos, Canción de cuna, Milonga, Tiempo de gato, Colección de otoño y Canción de las esferas.*