



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---



FACULTAD DE MÚSICA  
LICENCIATURA EN MÚSICA / INSTRUMENTISTA GUITARRA

**PAISAJE SONORO**

GRABACIÓN MUSICAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA  
INSTRUMENTISTA GUITARRA

**P R E S E N T A:**

**ALEJANDRO NAVA HINOJOSA.**

ASESOR: Dr. Juan Carlos Laguna Millán.

Ciudad de México, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:  
A mis padres,  
a mis amigos,  
a todos mis maestros.

“La información no es conocimiento, el  
conocimiento no es sabiduría, la sabiduría  
no es la verdad, la verdad no es belleza, la  
belleza no es amor, el amor no es música,  
la música es lo mejor.”

Frank Zappa, Joe's Garage, Act. III 1979.

## **Índice**

Introducción.....	p.1
Globalización, migración e hibridación sonora .....	p.4
De las músicas locales a la expresión sonora intercultural .....	p.5
Paisaje sonoro y la percepción del entorno acústico contemporáneo en la música para guitarra .....	p.10
La influencia de Anatolia en la guitarra clásica .....	p.13
Programa .....	p.17

### **Notas al programa**

Ricardo MOYANO .....	p.18
Carlo DOMENICONI .....	p.22
Serkan YILMAZ .....	p.25
Çagdas ÜSTÜNTAS .....	p.28

### **Impresiones e influencias orientales.**

Marek PASIECZNY .....	p.29
Johannes MÖLLER .....	p.33

### **¿Música Techno y guitarra clásica?**

Jordan CAUVIN .....	p.37
Hucky EICHELMANN .....	p.39
Reporte del proceso de grabación y postproducción musical / Auto-producción .....	p.41
Conclusiones .....	p.44
Bibliografía .....	p.50

## Introducción

Partiendo de la premisa de que “cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse”<sup>1</sup> me di a la tarea de buscar música que desde mi perspectiva reflejara lo más nítidamente la atmósfera de creación artística, cultural y espiritual de nuestro tiempo. El siglo XXI ha sido considerado como la época de las grandes migraciones humanas, la música ahora viaja alrededor del mundo a una velocidad impresionante (esto sin contar la llegada de internet), por lo que elementos sonoros que eran exclusivos de una zona geográfica y de una cultura específica, actualmente se comienzan a movilizar y nomadizar, formando ahora parte de la cultura de otro grupo de personas, incorporándose a nuevos estilos musicales y diversos ámbitos de circulación.

Preguntas como: ¿qué repertorio se valora y por qué? ¿quién escribe e interpreta el nuevo repertorio? ¿cuáles son sus influencias? ¿qué nos dicen las nuevas propuestas compositivas para la guitarra de concierto? Fueron las que me llevaron a profundizar a lo largo de mi carrera en estas diferentes corrientes estéticas en la guitarra de concierto.

Las obras seleccionadas están fuertemente relacionadas con las nuevas configuraciones de lo étnico en el siglo XXI, al mismo tiempo que son un claro ejemplo de hibridación sonora producto del mundo globalizado. Las obras nos remiten a paisajes geográficos y emocionales muy específicos que van desde un águila en el desierto del sur de Turquía, a un bosque en Japón, desde la contemplación de las estrellas en el cielo a la lluvia en el Mar Negro y desde las grandes ciudades con su precipitado ritmo de vida, a los templos budistas en India. Todo esto es posible gracias a sus particularidades tímbricas, espaciales, melódicas y efectistas que evocan los entornos naturales y urbanos, de ahí el título *Paisaje Sonoro*, por lo que las obras abren el espacio a un nuevo lenguaje musical resultado del mundo moderno que es mayoritariamente audiovisual pero que a su vez permite ser narrado desde la guitarra de concierto.

---

<sup>1</sup> Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p.1

Actualmente han ido surgiendo nuevas construcciones artísticas que nos muestran las nuevas funciones sociales de la música, es por eso que es de suma importancia que los intérpretes piensen en actualizar su relación con el público y con las diferentes corrientes estéticas según los cánones de nuestra época. Al mismo tiempo, es fundamental como intérprete dar seguimiento al trabajo de jóvenes y nuevos compositores para establecer puentes sonoros entre los creadores, artistas y la sociedad.

Uno de los aportes del nuevo repertorio, es el hecho de descentralizar la atención de las mismas sonoridades, que lamentablemente y en la mayoría de los casos, se presentan viciadas y estancadas en una línea interpretativa o percepción auditiva homogénea. Éste tipo de nuevas propuestas sonoras, aumentan cualitativamente la riqueza formal de los medios expresivos del instrumento, enriqueciendo sus recursos y dejando lo esencial: un objeto de resonancia interior, es decir el objeto artístico.

Es nuestro deber como músicos re aprender a relacionarnos con el mundo, y conducirnos como profesionales en búsqueda de una experiencia sonora compartida que nos permita fortalecer nuestros lazos sociales, emocionales y culturales para provocar vibraciones anímicas puras ya que como dice Kandinsky: “La carrera en pos del éxito [Podríamos pensar en aquellas obras e instrumentistas atrapados por los concursos musicales] conduce a preocupaciones cada vez mas externas. Grupos reducidos que casualmente han sobresalido de este caos artístico, se protegen tras sus posiciones. El público, abandonado, contempla sin entender, pierde el interés por este tipo de arte y le vuelve despreocupadamente la espalda”<sup>2</sup> Esto es lo que pareciera una danza alrededor del becerro de oro, lo cual se visibiliza en el distanciamiento entre los músicos académicos y el público general.

Es por eso que desde esta propuesta busco abrir un espacio a la reflexión sobre un nuevo lenguaje tímbrico, emocional y sonoro desde la guitarra de concierto, que va desde el uso de las nuevas formas de escritura para el instrumento, diversas afinaciones y efectos, así como una interesante propuesta constructiva sobre la técnica guitarrística tradicional.

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p.19

Otro de los aporte de mi propuesta, es que la presentación de este tipo de repertorio en conjunto, resulta un hecho inédito en México y humildemente espero que sirva de punto de partida a futuras investigaciones sobre la música contemporánea para guitarra en nuestro país. Los ejes temáticos se enfocan en una estética que evoca a la esencia mística de Asia, los cantos gitanos de Anatolia, la calidez de las melodías mediterráneas y la irrupción de la música electrónica en nuestra cotidianidad sin dejar de lado el sentido del humor.

Este cuadernillo a la producción musical se encuentra dividido en cinco partes, la primera “Globalización, migración e hibridación sonora” contiene una breve contextualización respecto al contenido del proyecto y exposición sobre las músicas locales y la expresión sonora intercultural. La segunda corresponde al “Paisaje sonoro y la percepción del entorno acústico contemporáneo” en la música para guitarra. En tercer lugar, presento un comentario “La influencia de Anatolia en la guitarra clásica” y a “La guitarra moderna, un instrumento cosmopolita”. En cuarto lugar y se encuentra el “Programa de titulación” seguido de unas breves “Notas al Programa” donde expongo algunos aspectos relacionados con las obras, datos biográficos de los compositores y cuestiones relacionadas con la estética musical, scordaturas y la técnica instrumental. La quinta corresponde a un breve reporte del proceso de grabación y postproducción musical.

En ningún otro momento de la historia se produce con esta intensidad la mezcla y la fusión de las obras

- Javier Ariza, *Las imágenes del sonido* -

## Globalización, migración e hibridación sonora.

A lo largo de nuestra historia, siempre ha estado presente el hecho de imaginar un mundo (el oriental) como otro distinto al nuestro, en sentido complementario: ideal, trascendente, mejor, prohibido e inspirador. Por lo que oriente, desde épocas antiguas, ha nutrido la visión filosófica, artística y espiritual occidental. En las nuevas obras para guitarra de concierto hay un interesante encuentro de tradiciones orientales y occidentales. Éste vínculo resulta del reconocimiento de las virtudes y cualidades de cada uno de los mundos, así como el ajuste mutuo entre sus diferentes tradiciones guiadas por un espíritu ecléctico y conciliador sumado a una actitud de mutua responsabilidad que abre paso a una polifonía intercultural.

La estética de éste nuevo repertorio guitarrístico parece estar enfocada a un desarrollo espiritual y a la búsqueda de una naturaleza interna, como respuesta a las competencias producto del capitalismo y la globalización, al mismo tiempo que también podríamos interpretarla como una propuesta sonora y audible del *gnōti seautón* socrático. Estas obras resultan una suerte de resistencia y contracultura artística, regresando justamente la belleza de la música misma, a un neoromanticismo independientemente de su estilo o de su sonoridad moderna, siguiendo a Kandinsky:

Cuando la religión, la ciencia y la moral se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia si mismo... la literatura, la música y el arte son los sectores mas sensibles y los primeros en registrar el gran giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa, una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos...<sup>3</sup>

Por tanto, lo que representamos en las obras de arte contemporáneas son objetos de una resonancia interior, lo cual es otra propuesta de una vía de aproximación a la naturaleza y al sentido interno. “Los artistas vuelven su atención hacia su material propio, estudian y analizan en

---

<sup>3</sup> *Ibid.* p.28

su balanza espiritual el valor interno de los elementos con los que pueden crear. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno.”<sup>4</sup> Respecto a la música, aunque ésta corriente de compositores en un primer momento (finales del siglo XX), conjuntan diferentes estilos en sus obras, realmente no tienen como fin el hecho de integrarlos, sino que existe un interés y necesidad ideológica de cerrar la brecha entre un arte culto y popular.

### **De las músicas locales a la expresión sonora intercultural**

Siguiendo a Ana María Ochoa, *la música local* es un término que sirve “para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos, aún cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica”.<sup>5</sup> Un ejemplo cercano de música local, puede ser el son jarocho:

Is a song and dance form originating in Veracruz, Mexico. The genre is a stylistic amalgam of influences derived from the Spanish colonizers of Mexico, from Africans taken to New Spain as slaves and from the indigenous population of the southeastern regions of Mexico.

[Es una forma de canción y danza originaria de Veracruz, México. El género es una amalgama estilística de influencias derivadas de los colonizadores españoles de México, de africanos llevados a la Nueva España como esclavos y de la población indígena de las regiones del sureste de México].<sup>6</sup>

En el caso del tango: “está históricamente asociado en sus orígenes al Río de la Plata, aunque rápidamente se volvió nomade y se afianzó en diversas partes del mundo, pero nunca perdió su referencia al Río de la Plata”.<sup>7</sup> Por tanto, el distintivo sonoro que nos posibilita establecer un

---

<sup>4</sup> *Ibid.* p.42

<sup>5</sup> Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, p.11

<sup>6</sup> Steven Loza, *From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the "Son Jarocho"*, p.179

<sup>7</sup> A. M. Ochoa, *op.cit.*, p.11

vínculo entre música, un espacio geográfico y una cultura específica, es a lo que se refiere el término músicas locales. Otro ejemplo puede ser el canto armónico o bifónico acompañado del morin khuur<sup>8</sup>, donde los músicos desarrollan una melodía sobre una escala pentáfona, que nos remite a los paisajes de la estepa mongola.

Las migraciones son uno de los fenómenos más representativos de finales del siglo XX y XXI. En consecuencia, las músicas locales también se transportan y nomadizan. “... en el proceso creativo, se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación.”<sup>9</sup>

Estos factores nos permiten no solo problematizar sobre las fronteras en las prácticas musicales, sino también poner en duda los flujos migratorios, la desigualdad territorial, la convivencia y justicia, las nuevas formas de identidad, así como el poder cuestionarnos sobre los nacionalismos y también aproximarnos a las políticas y relaciones internacionales desde el mundo de las artes. Al mismo tiempo contamos con un enorme desarrollo y recursos tecnológicos, los cuales también influyen en la manera en la que nos relacionamos con la música actualmente:

Si la invención de la notación musical comportó un cambio de la auralidad a la materialidad de la escritura como garantía de transporte (elemento que se extendió a otros soportes físicos como los grabados), la invención de la tecnología digital, connota un intercambio a distancia sin la necesidad de un soporte material. Así nuestra era está cada vez más dominada por fantasías y realizaciones de sonoridad virtual en donde el intercambio musical a distancia no está mediado por un objeto físico.<sup>10</sup>

Mucha de la música local que consumimos también tiene un fuerte vínculo con lo espiritual, religioso y sagrado, entonces ¿qué sucede cuando una de éstas melodías se resignifica en un

---

<sup>8</sup> Instrumento de cuerda frotada tradicional de Mongolia.

<sup>9</sup> A. M. Ochoa, *op. cit.*, p13

<sup>10</sup> A. M. Ochoa, *op. cit.*, p.24

contexto completamente nuevo o simplemente distinto al de su origen? Primeramente nos encontraremos con una redefinición social de los afectos producidos por los elementos sonoros y también con una nueva estructura interna de las nuevas reexposiciones del material musical.

Actualmente parece que la música va dejando su territorio geográfico “De este modo, las músicas locales se están mediando cada vez más desde un orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas y estéticas.”<sup>11</sup> Quizás en un principio éstas nuevas músicas podrían llegar a parecernos una gracia del mundo globalizado, pero realmente resultan ser una resistencia sonora ante un sistema homogeneizante. “Lo que vemos aquí es un contradictorio ámbito de mediación musical en donde la pluralización del espectro sonoro va acompañada de una compleja y desigual mediación entre músicas, músicos y compañías del primer mundo y músicos y sonidos de los países de Asia, África y América Latina... La circulación del patrimonio musical ya no se define exclusivamente desde el estado nación.”<sup>12</sup>

Es importante destacar que “todas las categorías clasificatorias son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras.”<sup>13</sup> Pero la nueva música que surge al momento de intervenir o actualizar las músicas locales, muchas veces escapa a los intentos de categorización, como si una contracultura subyaciera dentro de estas nuevas manifestaciones sonoras. Por otra parte, la tendencia del mundo globalizado es llevarnos a la individualidad, competencia, consumo y reproductibilidad técnica. Desde el punto de vista de un intérprete musical, se corre el riesgo de perderse en la alienación de las competencias, dogmas estilísticos y académicos en la repetición sin reflexión y cuasi autómatas de un repertorio tradicional.

En el siglo XXI han ido surgiendo nuevas construcciones artísticas y estéticas que nos están mostrando las nuevas funciones sociales de la música, ya que el hecho de que ésta sea un arte

---

<sup>11</sup> *Ibid.* p.46

<sup>12</sup> *Ibid.* p.33

<sup>13</sup> *Ibid.* p.85

vivo y que requiera de la participación de cada nueva generación para continuar su existencia, la convierte en una disciplina con un espíritu vital impresionante y con un desarrollo imparable. Es por eso, que los intérpretes debemos involucrarnos en un reconocimiento o replanteamiento histórico-político de las circunstancias sociales y artísticas. Actualmente:

“The relationship between an artist and his public is more important than a paid professional one, it is a shared cultural experience. Both the artist and the public recognize their membership and group identity. The artist is merely the specialist of the group who can communicate the codes of his identity.”<sup>14/</sup> [La relación entre un artista y su público es más importante que una profesional remunerada, es una experiencia cultural compartida. Tanto el artista como el público reconocen su pertenencia e identidad grupal. El artista es simplemente el especialista del grupo que puede comunicar los códigos de su identidad.]

Además la actualidad idiomática de las músicas tradicionales ‘world music’ constantemente han nutrido las bases del repertorio clásico o de concierto en nuestra cultura.

In most of the world’s indigenous cultures the distance between their classical and their folk music is not large... by contrast, the western tradition of composition is quite very unique in postulating the recognizable individuality (of the composer not his culture) as an artistic requirement, often requiring an audience to learn appreciation of the music in order to participate as an audience. This too, can be a shared cultural experience but frequently is a negative one.

[En la mayoría de las culturas indígenas del mundo, la distancia entre su música clásica y su música popular no es grande... por el contrario, la tradición occidental de composición es bastante única al postular una individualidad reconocible (del compositor, no de su cultura) como un requisito artístico, a menudo requiere que la audiencia aprenda apreciación musical para participar como audiencia. Esto también puede ser una experiencia cultural compartida, pero frecuentemente es una negativa.]<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> John Huber, *The development of the modern guitar*, p.76

<sup>15</sup> *Ibid*, p.79

Como podemos corroborar, lo importante de la experiencia musical no es que el público exhiba su experticia sobre la música o el repertorio, sino que sea parte de una experiencia artística/cultural compartida. Desde el lado de los intérpretes resulta que:

Modern communications and recording distribution have frequently turned the amateur guitarist's traditionally amateur audience into an impatient and critical body of experts.

[Las comunicaciones modernas y la distribución de grabaciones frecuentemente han convertido a los guitarristas principiantes, tradicionalmente una audiencia aficionada, en un cuerpo de expertos impacientes y críticos.]<sup>16</sup>

Por tanto, si abordamos la música desde una perspectiva con vistas a la experiencia cultural compartida, estaríamos operando fuera de las presiones que en muchos casos instan al músico a efectuar perfectamente todas las notas, lo cual muchas veces entorpece lo que podría ser una buena interpretación.

Siguiendo la argumentación anterior, podemos considerar al posmodernismo no como un periodo sino como una actitud que busca aceptar la diversidad de ideas, propuestas o referencias a cualquier época o cultura donde las citas musicales resultan de gran alcance para los compositores y oyentes, ya que éstos últimos cuentan con la tecnología de las grabaciones de las músicas de todos los tiempos.

Posmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather, an ideal category or, better still, a *kunstwollen*, a way of operating. We could say that every period has its own posmodernism

[El posmodernismo no es una tendencia a definirse cronológicamente, sino, más bien, un ideal categórico o, mejor dicho, un *kunstwollen* (*voluntad del arte*), lejos de controlarse. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo]<sup>17</sup>

El trabajo de los intérpretes deberá inclinarse por la promoción de música que parece moverse libremente, con vistas al desarrollo personal y con una estética dirigida hacia una musicalidad y

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p.57

<sup>17</sup> Jonathan Kramer, *Postmodern music/Postmodern thought*, p15

espiritualidad necesaria para el hombre contemporáneo. Como intérpretes, habremos de alcanzar no solo un gran nivel de perfeccionamiento técnico y tímbrico sobre el instrumento, sino también debemos aportar y difundir los nuevos discursos sonoros donde están plasmadas las intenciones y expresiones artísticas de nuestra época.

Estas expresiones o manifestaciones culturales “han servido para canalizar una ansiedad frente a la modernidad, un deseo de relación entre el lenguaje, las personas y el mundo... Las expresiones de lo local frecuentemente han servido para canalizar una idea de autenticidad que refleja la manera de como lo local se canaliza para condensar expresiones de alternatividad.<sup>18</sup>

### **Paisaje sonoro y la percepción del entorno acústico contemporáneo en la música para guitarra**

¿A qué me refiero por paisaje sonoro? Anticipadamente, el lector puede pensar que me refiero al paisaje sonoro propuesto por Murray Schafer donde busca mostrar literalmente ciertos entornos naturales o urbanos reales. Yo me refiero y entiendo las obras propuestas en mi programa, como construcciones abstractas que nos remiten a ciertos ambientes o atmósferas debido a sus gestos tímbricos, espaciales, melódicos y efectistas muy particulares, y aunque si bien tienen como punto de partida estos entornos naturales y urbanos, la propuesta de éstas imágenes sonoras no justifica ni centra su estética en la teoría acústica de Schafer.

Debido a los problemas de categorización sobre las nuevas manifestaciones artísticas e hibridación en el siglo XXI que ya he mencionado en este texto, el título Paisaje Sonoro es el que pienso que por el momento, mejor se ajusta o aproxima a las características y condiciones de éste tipo de nuevo repertorio para la guitarra de concierto. Como ya he mencionado, estamos

---

<sup>18</sup> A. M. Ochoa, *op. cit.*, p.97

viviendo una época en donde abunda la hibridación de categorías y de los materiales artísticos, como dice Javier Ariza “En ningún otro momento de la historia se produce con esta intensidad la mezcla y la fusión de las obras”<sup>19</sup>

La música y las artes convergen y se funden logrando un diálogo inédito en el comportamiento musical y en las artes visuales. El cambio radical de la percepción plurisensorial, yace en los avances que trajeron consigo la fotografía y el cine respecto a la producción de imagen, y el teléfono, fonógrafo y radio desde la producción del sonido.

Estos recursos o instrumentos son los pilares de “un cambio profundo y una eclosión en la praxis artística que tendrá lugar a lo largo del siglo XXI.”<sup>20</sup> Algunos de los elementos fundamentales que los músicos guitarristas y compositores guitarristas contemporáneos aportan son: el cambio conceptual respecto a la interpretación, la obtención de nuevos parámetros sonoros y compositivos, así como un comportamiento musical inédito. La conexión y relocalización sonora por parte del mundo globalizado, también es la causa de:

la apertura del sonido y las artes plásticas a nuevas formas generativas de expresión, lo que algunos puristas calificarían como una contaminación entre las artes, ha introducido el concepto de mezcla, fusión, hibridación, o artes intermedias en una esfera global en la cual las denominaciones quedan tan difuminadas que implica un riesgo el calificar alguna actividad con una etiqueta predeterminada.<sup>21</sup>

Hay diversos recursos que se han visto resignificados y rescatados por las nuevas formas o necesidades expresivas por parte de los compositores, creadores o artistas en general. Según la tabla de Ariza<sup>22</sup>:

---

<sup>19</sup> Javier Ariza, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, p. 11

<sup>20</sup> *Ibid.* p.12

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.* p.13

1. La consideración del cuerpo como un medio esencial de expresión en la práctica artística y con él, la consideración de la voz y el fonetismo como instrumento sonoro.

En el caso del nuevo repertorio para guitarra, pienso en ejemplos como: Pavel Steidl en la obra '*And you go to Ithaca, too?*'<sup>23</sup> donde hace uso del canto armónico generalmente asociado a música de Mongolia, Stepan Rak en '*Dance around the linden tree*'<sup>24</sup> donde canta sobre una melodía modal que proviene de música tradicional de un tema Checo, o en Atanas Ourkouzounov en la *Sonatine for flute and guitar*<sup>25</sup> donde tanto la flautista como el guitarrista en secciones del primer y tercer movimiento tienen que ir cantando una melodía inspirada en temas balcánicos, al mismo tiempo que tocan el instrumento.

2. La hibridación de las distintas disciplinas y manifestaciones plásticas que han permitido la creación de nuevos lenguajes y formas artísticas abiertas a la posibilidad de un arte plurisensorial e intermedia.
3. La experimentación con el sonido, es decir, el objeto sonoro, como una manifestación física emancipada de una categoría estrictamente musical.
4. La posibilidad de acceso a una tecnología incipiente para la grabación, manipulación, amplificación, así como la posibilidad de su transporte y telecomunicación.
5. Los diversos discursos estéticos y filosóficos que han introducido el concepto y la materia sonora dentro de la obra plástica contemporánea han sido definitivos para elaborar las bases de un arte plurisensorial. Discursos que han reflexionado sobre el sonido, el espacio y el paisaje, el sonido y la escultura, el sonido y su gráfica visual, etc. Discursos que han propiciado diversos comportamientos artísticos que traducían el mundo sonoro mediante y junto con elementos visuales e instrumentales. De este modo encontramos una gran variedad de obras sinestésicas, otras obras que concretizan en objeto sonoro junto a esculturas e instalaciones, reflexiones sobre las relaciones entre espacio y acústica, artistas y músicos que realizan objetos sonoros con las más insospechadas formas y sonoridades, etc.
6. Una voluntad manifiesta por parte del sonido y su relación con la obra plástica. Con el advenimiento de los nuevos logros técnicos y descubrimientos tecnológicos encontramos un paralelismo en la praxis artística. La obra artística ofrece una sincronía conceptual y técnica en

---

<sup>23</sup> Pavel Steidl, *And you go to Ithaca too?*, 19 de Marzo 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=Mul1f9uzgyXg>

<sup>24</sup> Stepan Rak, *Dance Around the linden tree*, 4 de Junio 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=tCjAKZwjs1s>

<sup>25</sup> Atanas Ourkouzounov, *Sonatine for flute and guitar*, 11 de Febrero 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=flXB21ZwlEU>

relación directa con la época a la que corresponde. Esta circunstancia permitirá una continua investigación sobre los nuevos medios, soportes y los materiales que condicionará o definirá nuevos comportamientos y herramientas de expresión artísticas.

Por otra parte, los seres humanos contamos con la habilidad de recrear o reproducir sonidos y paisajes sonoros mentalmente, pero está claro que todo eso es resultado de una abstracción del mundo, “La posibilidad de crear imágenes ideales a través del oído nos remite directamente al relato platónico donde el modelo óptico será el propuesto para llegar al mundo ideal pero este tránsito necesita del oído.”<sup>26</sup>

## **La influencia de Anatolia en la guitarra clásica**

*(Yemen Elleri, 20 Turkish Folksongs, Desert Tale, Rains of the Blacksea)*

A partir de la fundación de la República Turca en 1923, hubo una occidentalización para los turcos, pero al mismo tiempo ocurrió una “turquificación” para occidente. Muchas de las nuevas composiciones para guitarra tienen como base temas, motivos o formas musicales pertenecientes a la región de Anatolia, también conocida como Asia Menor la cual está rodeada al norte por el mar Negro y al sur y oeste por el Mediterráneo, Anatolia fue la cuna del imperio otomano actualmente Turquía.

Según el sociólogo Ziya Gökalp:

Which one is our national music? We see that Eastern music is ‘sick’ and non-national. Folk music is the music for our new civilization. Hence, our new national music should be a synthesis of folk music and Western music... If we collect our folk songs and harmonize them in Western styles, we will have both national European music.

[¿Cuál es nuestra música nacional? Vemos que la música oriental es 'enfermiza' y no nacional. La música folclórica es la música de nuestra nueva civilización. Por lo tanto, nuestra nueva

---

<sup>26</sup> J. Ariza, *op. cit.* p. 19

música nacional debería ser una síntesis de la música folclórica y la música occidental... Si recopilamos nuestras canciones populares y las armonizamos en estilos occidentales, ambos tendremos música nacional europea.<sup>27</sup>

De alguna manera parece que Gökalp preve o augura el dilema musical del siglo XXI donde el uso de estos temas o motivos tradicionales son re armonizados en versiones polifónicas y nos muestran una brillante síntesis en lo que se refiere a la hibridación entre músicas orientales y occidentales. Muchos de los aportes de las músicas orientales se pueden encontrar desde los ornamentos, ritmos compuestos<sup>28</sup>, así como en los elementos improvisatorios que son esenciales, únicos y de un carácter muy específico con raíces en las músicas locales de Anatolia.

Siguiendo al guitarrista Tolgahan Çoğulu<sup>29</sup>, “The idea of composing/arranging this fusion with an equally tempered Western instrument is not a phenomenon of the last twenty years in Turkey.”[La idea de componer / arreglar esta fusión con un instrumento occidental igualmente templado no es un fenómeno de los últimos veinte años en Turquía.]<sup>30</sup>

La totalidad de las obras que presento en ésta investigación, cumplen con alguna de las siguientes condiciones:

- Toman literalmente una línea melódica de origen popular o tradicional y después ésta melodía es re armonizada y ornamentada.
- El compositor genera su propia melodía a partir de la imitación de ciertos gestos o modelos tradicionales, creando así, nuevas expresiones como síntesis experimentales de un intercambio sonoro entre oriente-occidente.

---

<sup>27</sup> Behar, Cem, ‘Ziya Gökalp ve Türk Musikisi’. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. Cilt 5. İstanbul: İletişim 1985. p.1225

<sup>28</sup> Por supuesto son ritmos “compuestos” para los oídos y percepción occidental.

<sup>29</sup> El Dr. Çoğulu es investigador, intérprete y profesor de guitarra en la Universidad Técnica de Estambul, diseñó la guitarra microtonal ajustable y es uno de los mayores promotores de la música microtonal en el mundo. Es fundador del primer concurso de guitarra microtonal, así como investigador acerca las afinaciones históricas en la guitarra. Ha construido un repertorio para guitarra microtonal con mas de 40 compositores involucrados hasta el momento y también ha realizado valiosos arreglos de música folclórica de Anatolia y música *maqam* otomana.

<sup>30</sup> T. Çoğulu, *The impact of Anatolian music on classical guitar repertoire*, p. 2

En los años 80's el número de obras escritas para guitarra en el “*Western Eastern Style*”, incrementa potencialmente gracias músicos que se dividen en dos grupos<sup>31</sup>, el primero conformado por guitarristas donde se encuentran: Bekir Küçükay, Ahmet Kanneçi, Doğan Canku, Hasan Cihat Örtter, Melih Güzel, Ricardo Moyano, Carlo Domeniconi, Erkan Oğur, Mutlu Torun, Mezut Ögzen, Keman Belevi, Cem Küçümen y Savaş Çekirge. Y el segundo grupo, que está conformado por músicos no guitarristas como: Ekrem Zeki Ün, Ertuğrul Bayraktar, Turgay Erdener, Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu y Nejat Başeğmezler.

En estas obras también encontramos el uso de técnicas comúnmente asociadas al bağlama<sup>32</sup> como rasgueos, notas pedal y el estilo para realizar muchas de los ornamentos. Otro aspecto importante de este nuevo repertorio es el uso de la *scordatura*.

El hecho de cambiar la afinación de las cuerdas en la guitarra posibilita ejecutar arpeggios continuos en diferentes cuerdas y mantener notas pedal como se hace con el bağlama y al mismo tiempo mantener fácilmente una línea melódica sobre armonías que resultarían muy complicadas o casi imposibles de mantener con la afinación tradicional de la guitarra. Estas obras comparten un gesto o motivo introductorio característico de la música turca que es el *Taksim*<sup>33</sup>.

## La guitarra moderna, un instrumento cosmopolita

“The point is obvious, even in Spain the modern guitar has come far from its Andalusian origin, it is no longer ‘spanish’, but truly international...” [El punto es obvio, incluso en España la guitarra moderna ha ido mucho mas lejos de su origen andaluz, ya no es más 'española', sino verdaderamente internacional...]<sup>34</sup>

En la actualidad hay una necesidad por parte de los mismos guitarristas por escribir o componer ellos mismos obras para su propio instrumento debido a sus posibilidades técnicas, gustos y

---

<sup>31</sup> *Ibid.* p.10

<sup>32</sup> El bağlama, al igual que el Oud, es uno de los instrumentos más representativos de la música de Anatolia. Tiene tres cuerdas dobles, un cuello largo y cuerpo en forma de gota.

<sup>33</sup> Improvisación no rítmica del arte musical turco que siempre se toca antes de presentar el tema musical principal, podríamos asociarlo de alguna manera a la función básica de los preludios en la música occidental.

<sup>34</sup> John Huber, *The development of the modern guitar*, p.vi

habilidades sobre el mismo, que otros compositores no expertos en la guitarra no han podido desarrollar, “Only guitarists could write idiomatically for the instrument.”[Solo los guitarristas pueden escribir idiomáticamente para el instrumento.]<sup>35</sup> Por lo que también han surgido nuevos conceptos que han ampliado aquello a lo que podemos considerar idiomático en el instrumento según lo apliquemos a las nuevas técnicas de interpretación, las scordaturas y la sonoridad de las guitarras contemporáneas.

El repertorio propuesto, abre el espacio a nuevas posibilidades que parecían inimaginables en la guitarra de concierto así como nuevas formas de escritura, distintas afinaciones y efectos, así como una interesante propuesta constructiva sobre la técnica guitarrística tradicional. Considero que es muy importante como intérprete del siglo XXI establecer un diálogo entre el nuevo lenguaje musical y las nuevas generaciones de escuchas, es decir, trabajar en un nuevo lenguaje para un nuevo mundo. Al mismo tiempo pienso que es fundamental dar seguimiento al trabajo de jóvenes compositores que se perfilan como los grandes iconos de la guitarra.

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p.55

## Programa:

### - Yemen Elleri

Ricardo MOYANO, Argentina 1961

### - 20 Turkish Folksongs

1 Hışhışı Hançer, 2 Odam Kireçtir Bemim,  
3 Dere Geliyor Dere, 4 Gelin Ayşe, 5  
Eledim Eledim, 6 Deniz Üstü Köpürür, 7  
Ha Bu Diyar, 8 Evereşe Yolları Dar, 9  
Dostum, 10 Makaram Sarı Bağalar, 11  
Hekimoğlu, 12 Oy Trabzon, 13 Gurbete  
Gıdışım, 14 Şu Güzele Bir Bakın, 15  
Havada Bulut Yok, 16 Aman Aman  
Fındığım, 17 Bızım Eller, 18 Kız Sen  
Geldim, 19 Alı Paşa Altı, 20 Ilgaz.

Carlo Domeniconi, Italia 1947

### - Desert Tale (Bölüm I & II)

Serkan YILMAZ, Turquía 1976

### - Rains of the Blacksea

Chadas USTUNTAS, Turquía 1983

### - The Flight of Kikuidataki

I. A Glimpse

II. The Flight

Marek PASIECZNY, 1980

### - A Star in the Sky, A Universe

Within...

### - Ananda

Johannes MÖLLER, Suecia 1981

### -Berlin

Jordan CAUVIN Francia 1988

### - Techno Toey

Hucky EICHELMANN Alemania  
1956

## Notas al programa

### **Ricardo MOYANO, Argentina 1961**

Nacido en el noroeste de Argentina en La Rioja, Ricardo Moyano es hijo del famoso escritor argentino Daniel Moyano. Iniciado muy temprano en la guitarra por su padre e inmerso en la cuna de la cultura y la música, comenzó sus estudios de guitarra clásica desde muy joven en el conservatorio de La Rioja. Fue en Madrid, donde la familia encontró refugio huyendo del régimen militar argentino, donde terminó, brillantemente con un primer premio en 1984, sus estudios de guitarra clásica en el Real Conservatorio de Madrid. Luego ganó otros primeros premios en los concursos internacionales más prestigiosos en España, Francia, Argentina y Portugal.

Su carrera artística ya comenzó cuando llegó a París para profundizar su conocimiento de la música renacentista y barroca, pero después de escuchar a Marco Meloni, detiene la música para tomarse el tiempo para reflexionar, lo que lo llevará a ser especialista en dominar la improvisación y explorar muchos estilos musicales. Permaneció varios años en París y tocó un período con el "Cuarteto Cedron" y los mejores músicos argentinos emigrados, luego dejó Francia para seguir una carrera internacional.

Después de vivir en España, Ricardo Moyano ahora vive en Estambul, donde también imparte conferencias en la Universidad de Estambul y conciertos en todo el mundo. También está invitado a los mayores festivales internacionales de guitarra del mundo. Encontramos sobre sus países anfitriones, las influencias que riegan su extraordinaria música. Su conocimiento de la música barroca, clásica y popular de Argentina, España y Turquía, así como su interés en la improvisación en la guitarra, especialmente en el jazz, contribuyeron al desarrollo de su estilo y su interpretación única. Sus obras reflejan todas estas fuentes de inspiración.

Ha grabado más de treinta álbumes, en solitario o con otros músicos (Juan Falù, Jorge Cardoso, Gabriel Rivano, Cuarteto Cedron, Jo Lipomi, Gustavo Battistessa, etc.)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <https://www.ricardomoyano.org>

### Yemen Elleri/Yemen Türküsü/Canción de Yemen.

La música es conocida por ambos nombres: *Yemen Elleri - Manos de Yemen* o *Yemen Türküsü - Canción de Yemen*. Es un arreglo a una famosa canción popular, que narra la historia de un grupo de soldados turcos que fueron enviados a combatir contra el Reino Unido y los rebeldes árabes del imperio Otomano durante la primera guerra mundial. Los soldados partieron de Yemen para defender la ciudad de Muş, sin embargo, ninguno de ellos volvió a Yemen. Después de la tragedia, la canción de Yemen fue escrita por los pobladores de Muş a la memoria de los soldados muertos.

Havada bulut yok, bu ne dumandır

No hay nubes en el cielo, ¿qué es éste humo?

Mahlede ölen yok, bu ne figandır

No hay muerte en el vecindario, ¿qué es ese llanto?

Şu yemen elleri ne de yamandır

Por allá está Yemen, su rosa es la alholva

Ah o Yemendir, gülü çemendir  
Giden gelmiyor acep nedendir?

Aquellos que se fueron nunca regresarán,  
¿qué sucedió?

Esta obra pertenece al grupo de arreglos donde el compositor toma literalmente una línea melódica de origen tradicional y es re armonizada y ornamentada.

Comienza con un Taksim, sin indicador de tempo pero con una rítmica bien definida.



A partir del primer compás de 5/4 con la indicación de corchea a 170 y hasta el compás 24, lo que presenta Moyano es una suerte de improvisación con una rítmica cerrada y bien definida meramente con la armonía que acompañará a la melodía en su primer estrofa *havada bulut yok* en el compás 25 y hasta el final de la obra.

The image displays a musical score for a piece in 5/4 time. The score is written on five staves, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 170. The score includes various rhythmic markings such as triplets (3), sextuplets (6), and a 4-measure rest (4). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. The score concludes with a double bar line and a 5/4 time signature.



### **Carlo Domeniconi, Italia 1947**

Carlo Domeniconi nació en Cesena. Comenzó a estudiar guitarra con Carmen Lenzi-Mozzani a los 13 años. En ese momento también comenzó a componer sus primeras piezas. Habiendo obtenido un diploma del Conservatorio de Pesaro cuando solo tenía 17 años, fue a (Oeste)-Berlín donde obtuvo un segundo diploma. También estudió composición y también ocupó un puesto de profesor en la Facultad de Artes (Hochschule der Künste, Berlín) de 1969 a 92. En una etapa (1977-80), enseñó guitarra como primer maestro en el *Istanbul Conservatoire*.

Debido a su familiaridad con las formas musicales indias, árabes y turcas, los sistemas rítmicos y tonales, pudo dotar a sus obras de un lenguaje muy distintivo y desarrollar un estilo personal completamente propio.

El compositor y guitarrista italiano Carlo Domeniconi es uno de los principales artistas de guitarra de la actualidad. Sus composiciones son principalmente para guitarra, ya sea solo, dúo, trío, cuarteto o en conjunto con otros instrumentos o voz. Además, Carlo Domeniconi ha escrito hasta la fecha más de 20 conciertos de guitarra, de los cuales aproximadamente la mitad son para guitarra solista y la otra mitad para varias agrupaciones de instrumentos. Entre las obras interpretadas con más frecuencia por Domeniconi se encuentran el Concierto *Medium Sweet*, el *Concierto Mediterráneo* (para dos guitarras), *Concierto de Berlínbul* para saz turco (baglama) y guitarra y *El Trino del Diablo* para violín solo, orador, soprano, dos guitarras, cuarteto de cuerda, acordeón, piano, viola da gamba y percusión. Esta última pieza se realizó en Berlín con motivo del 50 cumpleaños de Domeniconi.

Como intérprete, Carlo Domeniconi ha tocado su propia música en conciertos regulares en todo el mundo durante más de 30 años. Además, muchas de sus composiciones son interpretadas por músicos de renombre como David Russell, Alvaro Pierri, John Williams, LAGQ, Dale Kavanagh, Marco Socías, Pavel Steidel, Shin-ichi Fukuda, entre muchos otros. Piezas como *Koyunbaba*, *Variations on an Anatolian Folksong*, *Hommage à Jimi Hendrix*, *Toccata in Blue*, *Sindbad*, ahora son parte integral de los programas de conciertos. Varias grabaciones en CD de estas composiciones están disponibles comercialmente. Numerosas revisiones y críticas de Carlo

Domeniconi han aparecido, por ejemplo, en Guitarra clásica, Le Cahier de la Guitare, Il Fronimo, Gitarre Aktuell, Gitarre und Laute, guitart.<sup>37</sup>

## 20 Turkish Folksongs

Es un conjunto de miniaturas que atraviesan la música popular turca con melodías de las diferentes regiones de Anatolia. Con respecto a la armonización, todas las obras poseen una textura delgada o no tan saturada para no obstaculizar el seguimiento de la melodía. Por ejemplo el tema número 20 - Ilgaz.<sup>38</sup>



Posee una armonía muy simple para escuchar claramente la melodía en la voz superior. Inclusive por la distancia entre las voces, en su mayoría una quinta justa de distancia, se puede ver que lo que busca el compositor es la claridad y transparencia melódica.

Las canciones se mantienen en el tempo original, aunque según Domeniconi, las desviaciones menores son siempre típicas de un arreglo instrumental y a veces suenan mejor más lento o más rápido.

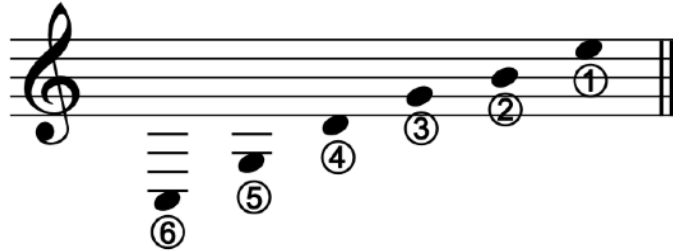
Los retos en esta música estuvieron sobre todo en poder asimilar las melodías para realizar un buen fraseo, ya que melódicamente operan desde una estética diferente a la occidental. Son un buen compendio de obras donde se le exige al intérprete un buen trabajo de ligados, resolución

<sup>37</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <https://www.edition-ex-tempore.de/index.html>

<sup>38</sup> El título se refiere a un distrito de la provincia de Çankırı, Ilgaz es también el nombre de una cadena montañosa en el centro norte de Turquía.

de ritmos compuestos y simultáneamente la lectura con scordatura como por ejemplo en la obra número 16 *Aman Aman Fındığım*

- (*Oh mi nuez*) Ejemplo de scordatura:



## **Serkan YILMAZ, Turquía 1976**

Compositor, guitarrista (6, 7 y 10 cuerdas) de origen turco y radicado en la Argentina. Toma para sus composiciones elementos del jazz, música clásica, étnica, contemporánea, latinoamericana y turca, y crea un género muy personal y notable. Por momentos saliendo del uso cotidiano de la guitarra, y dándole un gran trabajo no convencional. También es un gran practicante del arte de la improvisación.

Fue convocado a participar en varios festivales de música en su país natal, en las ciudades de Estambul, Ankara, Ordu y Adana, Turquía. En el año 2004 viajó a Argentina para tocar en el "Festival de Guitarras del Mundo" y decidió radicarse en Buenos Aires. En Latinoamérica se presentó su música en casi todas las ciudades de Argentina y también en las ciudades de Sao Paulo, Curitiba y Río de Janeiro de Brasil y en Chile, en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar. Fue invitado consecutivamente en doce ediciones del Festival de Guitarras del Mundo de la Argentina. Presentó en dos ediciones de Festival Buenos Aires Jazz (2013 y 2015).

En 2015 realizó una gira de trece conciertos por Japón con el quenista japonés Hikaru Iwakawa en las ciudades de Tokio, Kyoto, Osaka, Nagoya, Gifu, Hirosaki, Yamagata, Okayama, Konosu, Chigasaki. En el mismo año hizo una gira como solista por Turquía en las ciudades Istanbul, Ankara, Izmir, Adana, Antalya.

Serkan editó tres trabajos discográficos con su música en Argentina y uno en Japón: Paisajes de Infancia (2008), Descalzo (2010) y Mago (con Bosphorus dúo - 2013) y Amalgama (con Hikaru Iwakawa - sello: Luces de Madrugada -Japón -2015) con las obras de su autoría.

Actualmente se encuentra viviendo en Buenos Aires, componiendo, presentando su música en innumerables conciertos y trabajando como docente.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <http://www.serkanyilmaz.com.ar/Biografia.html>

## Desert Tale, Bölüm I & II

*Çölün Üstündeki Kartal - Águila sobre el desierto*, es la primer pieza que Yilmaz escribió formalmente para guitarra de seis cuerdas con una scordatura muy particular para poder ajustarse a las formas, ornamentaciones, motivos rítmicos y modos melódicos de la música turca. El compositor hizo un viaje con un grupo de amigos al desierto de la ciudad de Adana donde obtuvo los referentes visuales y espaciales para componer la obra.

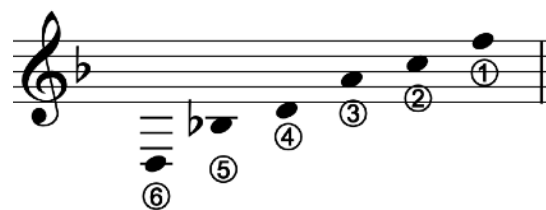
Cuando la estaba componiendo venía a mi mente la imagen de un águila volando, surcando el cielo sobre un desierto sin fin. Cada nueva frase que aparecía en la composición era un movimiento nuevo de esa águila en el aire... Como siempre pasa, me costaba mucho ponerle un nombre a una composición mía. Entonces esa tarea la dejé en manos de mis amigos. Ellos me sugirieron que lo llame ‘Çölün üstündeki Kartal’ en idioma Turco, que en español significa ‘Águila sobre el Desierto’. Pero con el tiempo mis compañeros lo fueron cambiando hasta que optaron por el siguiente título definitivo: ‘Çöl Masali’ que significa ‘Cuento del Desierto’. Yo creo que aquél águila sigue buscando su destino.<sup>40</sup>

Serkan logra mezclar distintos elementos o recursos musicales que van del jazz, clásico, música contemporánea, al folklore turco y latinoamericano, creando un estilo muy original, y mostrando un gran dominio técnico sobre el instrumento, explorando y potenciando todas las virtudes tímbricas del mismo. La obra usa una scordatura que modifica cuatro de las seis cuerdas en el primer movimiento y cinco para el segundo movimiento. La única cuerda que mantiene su afinación standard es la cuarta cuerda (Re) y ésta nota se duplica a la octava en la sexta cuerda. Las cuerdas más graves se tocan al aire en la mayor parte del tiempo.

Ejemplo de la scordatura requerida para la obra de Yilmaz.



Bölüm I



Bölüm II

<sup>40</sup> Serkan Yilmaz, *Desert Tale*, Otras Músicas, Edición Digital, 2020.



Ejemplo del ostinato en el bajo con las notas (Re, La, Sib, Fa):

Además de los elementos que emulan el bajo del baglama, también se encuentran el modo frigio, y escalas Kürdi Makam. La escala Kürdi Makam, es una de las escalas que mayormente se encuentran en la música de Anatolia y que tiene que ver con el sistema melódico de la música árabe.



Escala frigia en E



Escala Kürdi Makam

En términos generales, ambos movimientos presentan una estructura muy similar, las dos tienen una introducción muy libre y atmosférica para el intérprete, seguidas de la presentación del tema, luego se hace una pequeña variante al tema y se conecta con un ostinato desde el bajo y las notas con cuerdas al aire, para así retomar el tema nuevamente, ir a una sección lenta y cerrar con una recapitulación de los elementos ya presentados. Este tipo de música se centra más en el desarrollo melódico sobre una misma base armónica y así poder jugar con los distintos motivos rítmicos que a pesar de estar escritos en un compás binario, la subdivisión resulta muy interesante en grupos de 2+2+3 y cuando está en un compás ternario como 9/8 las notas se agrupan en 2+2+2+3.

### **Çagdas Üstüntas. Turquía 1983**

Nacido en 1983 en Ordu (Mar Negro) En la actual Turquía, Çagdas de niño llamó la atención de sus padres como artistas de teatro. Su talento musical le valió una beca en la *Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi* (Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Bilkent), en Ankara capital turca.

Como músico desarrolló sus estudios en guitarra clásica, piano, viola, composición y orquesta en Bilkent. Hoy sus composiciones y arreglos son premiados e interpretados por intérpretes de varios países, como Estados Unidos, Turquía, Brasil, Argentina, Italia, Rusia, Bosnia y Francia. Viaja a través de países y culturas que agregan mayor riqueza a sus composiciones y arreglos, investigando culturas y costumbres y actuando en varios festivales. Participó y dirigió varios proyectos musicales y bandas sonoras para cortometrajes, teatros y anuncios.

Actualmente forma parte de la *Orquestra Mundana Refugi* (Sao Paulo), dirigida por Carlinhos Antunes, compuesta por músicos de más de diez países y aclamada por la ONU como referencia para el mundo.

- Por la obra *Rains of the Blacksea*, Çagdas obtuvo el premio a la mejor composición de La Universidad Técnica de Yıldız en en 2001.<sup>41</sup>

### **Rains of the Blacksea**

Chadas es un entusiasta de la astronomía y es un gran observador de la naturaleza, muchas de sus composiciones tienen influencias de las estrellas, los planetas, las nebulosas así como otros paisajes. *Karadeniz'in Yağmurları* - Lluvia del mar negro es una obra inspirada en una tormenta sobre el mar, donde sonoramente describe con el uso de armónicos al principio del tema melódico el caer de las pequeñas gotas de lluvia, así como el movimiento cíclico de las olas con un ostinato desde el bajo.

---

<sup>41</sup> Texto proporcionado por el compositor

## **Impresiones e influencias orientales.**

El sur de Asia es una región con gran diversidad ya sea hablando en términos geográficos, de medio ambiente, estilos de vida, tradiciones, religiones, artes y cultura. El desarrollo histórico y social junto con la sabiduría acumulada de todos estos países, cada uno con una identidad distintiva y única, nos muestran desde su música un reflejo de la creatividad, adaptación e interacción entre diversas culturas, influencias y filosofías.

Las músicas de la región asiática destacan por un timbre, ritmo, melodías, texturas, formas y estilos inconfundibles con la música de otras partes del mundo. En general, la textura musical es heterofónica con uso de escalas diatónicas y una forma estrófica la cual consiste en una única frase musical que es repetida de manera consecutiva. Algunos autores llaman a ésta forma primaria, precisamente por encontrarse en el origen de cualquier otro procedimiento y forma musical.

### **Marek PASIECZNY, 1980**

El galardonado guitarrista y compositor Marek Pasieczny es uno de los compositores contemporáneos más influyentes y respetados que escriben para la guitarra en todo el mundo. Pasieczny posee tres maestrías en música del Royal Conservatoire of Scotland en Glasgow, Reino Unido (por composición y performance con distinción) y la Academia de Música "Karol Lipinski" en Wroclaw, Polonia (por performance con distinción). En 2010, Pasieczny comenzó un doctorado combinado en composición y performance en Australia, antes de regresar a Europa en 2012, continuando su doctorado en la Universidad de Surrey en Guildford, Reino Unido. Al mismo tiempo, Pasieczny ha tomado clases de composición y orquestación en esa misma universidad.

Como compositor, guitarrista, conferenciante y adjudicador, Pasieczny ha aparecido regularmente en festivales en Europa (Polonia, Francia, Alemania, República Checa, Grecia, Bosnia y Herzegovina Reino Unido, Italia), Asia (China, Japón), Australia, Nueva Zelanda y el Sudáfrica.

Pasieczny ha compuesto y colaborado con músicos como: Pat Metheny (CD „Upojenie”), Odair y Clarice Assad, David Russell, Roland Dyens, Carlo Domeniconi, Ana Vidovic, Pavel Steidl, Edoardo Catemario, Gabriel Bianco, Krzysztof Pelech, Duo Melis y muchos otros. Estrenos de sus obras se han realizado en lugares como: el Salón de Lutoslawski en Varsovia, Polonia; Royal Albert Hall y Wigmore Hall en Londres, Reino Unido; Carnegie Hall en Nueva York, Estados Unidos; Catedral de Canterbury en Canterbury, Reino Unido; He Luting Hall y He Lv Ting Hall en Shanghai, China. En 2012, Pasieczny se convirtió en artista de D’Addario y también apareció en la portada de la prestigiosa revista Classical Guitar.<sup>42</sup>

## **The Flight of Kikuidataki**

### **I. A Glimpse**

### **II. The Flight**

*Kikuidataki* es el nombre del pájaro más pequeño de Japón y es una de las especies de ave más pequeñas del mundo. La clasificación o referencia a éste tipo de aves es *King birds*. El ave se caracteriza por una corona de plumas amarilla en la cabeza, en japonés *kiku* significa amarillo, e *idataki* significa cabeza. El compositor captura e imita sus movimientos a través de sonoros y coloridos efectos. Para representar las impresiones japonesas, la melodía principal fue inspirada y basada en la melodía "Itsuki no komuriuta" (Canción de cuna de Itsuki). Esta pieza está dedicada al músico y guitarrista italiano Carlo Domeniconi.

Pasieczny es un compositor con una visión vanguardista, creativa e innovadora para el repertorio de la guitarra de concierto, ya que lleva las posibilidades del instrumento a niveles extraordinarios. Cuando parecía que la guitarra había agotado sus timbres y sonoridad, Pasieczny abre un nuevo mundo de cualidades sonoras, técnicas, y también realiza un importante e increíble aporte a la nueva escritura para la guitarra, debido a su constante exploración con scordaturas y efectos sobre el instrumento.

---

<sup>42</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <http://pasieczny.com/bio/>

Esta obra se caracteriza por cambios muy rápidos de registro, notas muy agudas y rápidas, efectos que emulan el vuelo del ave, el revoloteo de las alas, cambios bruscos de dirección, aleteos frenéticos, el sonido del viento y el paseo del ave a través de las ramas y troncos. La guitarra se afina con la sexta y la quinta cuerda en (Si), lo que deja un acorde abierto de (Mi m7) con la quinta nota del acorde (El Si) triplicada.

Este énfasis sobre el (Si) es algo muy importante ya que esta nota será el centro tonal de toda la pieza. A pesar de la cantidad de efectos y pequeños motivos que en principio no parecieran tener una resolución tradicional, puedo afirmar que sí hay una tonalidad muy consistente. Este movimiento lo abordé por medio de pequeñas células rítmicas para poder entender el fraseo, ya que una de las dificultades para el intérprete es que está escrito en un compás de X/4 y la velocidad es de ♩ = *Free*.

Por lo que podemos hablar de un tiempo flexible pero una rítmica precisa. El gesto o motivo introductorio consta únicamente de dos acordes hechos con armónicos y es parte de la primera frase<sup>43</sup>.

Ejemplo de la scordatura en *The flight of Kikuidataki*:



<sup>43</sup> El hilo conductor para determinar las frases son algunos de los silencios y las notas marcadas con calderón.

La obra tiene como tema la canción tradicional japonesa *Itsuki no komoriuta* - Itsuki lullaby, canción de cuna representativa de Kyushu al sur de Japón.

五木の子守唄  
Itsuki no Komoriuta

おどま ほんぎり ほんぎり ほんから さきや おらんと  
o - do - ma bon - giri bon - giri bon - kara sa - kya o - ran to

ほんが はよ く りや はよもど る  
bo - n ga ha - yo ku - rya ha - yo mo - do - ru

En contraste con el primer movimiento, en el segundo *The flight* ya cuenta con una indicación de compás bien definida 12/8. Esta sección se irá alternando con una de corte lírico a la mitad y al final del movimiento caracterizada por un compás de 9/8 y de 6/8.

El tema de *Itsuki* resaltarán con las notas que aparecen en el último octavo de la voz superior en armónicos cada 2 compases.

## **Johannes MÖLLER, Suecia 1981**

Johannes Moller es desde 2018 el embajador de ZhengAn Guitar en China, que es la mayor inversión de este tipo en la historia de la guitarra.

En 2010, Johannes recibió el primer premio en el Concert Artist Competition Guitar Foundation of America (GFA), considerado por muchos como el concurso de guitarra clásica más prestigioso del mundo. Hoy, Johannes realiza cerca de cien conciertos por año y tiene muchos seguidores en China, Europa, Australia, Norteamérica y Sudamérica. Se puede encontrar un grabado de su nombre en las paredes de la sala de conciertos Concertgebouw en Amsterdam (como un reconocimiento a la excelencia otorgado por el Vriendenkrans Concours). Todas estas cosas son indicativas del calibre musical que esperamos de los intérpretes de conciertos internacionales, sin embargo, Johannes es conocido principalmente por otras cosas además de su excelencia en la interpretación.

Adquirió sus habilidades tanto en la interpretación como en la composición a una edad temprana y en un entorno libre le proporcionó a Johannes la voz altamente caracterizada e idiosincrásica que muchos oyentes de todo el mundo han admirado. Parece claro que fue un impulso instintivo de crear lo que lo condujo a este curso, y con estos comienzos, Johannes se convertiría en un ícono de la música del siglo XXI.

Johannes obtuvo una licenciatura en música con honores del Royal College of Music de Londres y recibió dos maestrías del Royal Conservatoire de La Haya y del Conservatorio de Amsterdam.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <https://johannesmoller.com/biography>

### A Star in the Sky, A Universe Within...

Según el compositor, “mirar las estrellas y cuestionarse, es algo que los humanos han hecho en todo momento, quería tocar ese sentimiento con música espaciosa, lúcida, pero misteriosa y emocional. El cosmos es tan infinito y somos tan pequeños, pero al darnos cuenta de que somos parte de él trae una paz perfecta a nuestros corazones. En esta composición utilizo un capo que cubre todas las cuerdas, excepto la cuerda E grave. Esto abre una sonoridad que es brillante y profunda.”

Esta obra está escrita sin una sola barra de compás, pero se puede abordar por el tipo de fraseo sugerido por el compositor, la única referencia de tempo aproximado es *Spacious and contemplative* al principio de la misma.

Para tocarla se debe de utilizar un capo en el cuarto traste pero dejando la sexta cuerda libre y ésta se lee tal y como si no hubiera capo, respecto a las notas pisadas por el capo se pueden leer como si estuviéramos tocando en primera posición, para aminorar la confusión de la armadura si tratáramos de leer las notas reales.

Ejemplo de scordatura en *A Star in the Sky, A Universe Within...* :

Con capo IV de la 1° a la 5° cuerda



Sexta cuerda libre

Tiene la particularidad de utilizar un trémolo de cinco notas en la sección de desarrollo y después un trémolo de cuatro para salir de esta parte. También se utilizan sobreagudos que sobrepasan el alcance de los trastes en cualquier guitarra de concierto para darnos una sensación de ascenso o referirse a algo muy distante como lo son los cuerpos celestes.

### Ejemplo del trémolo en sobreagudos

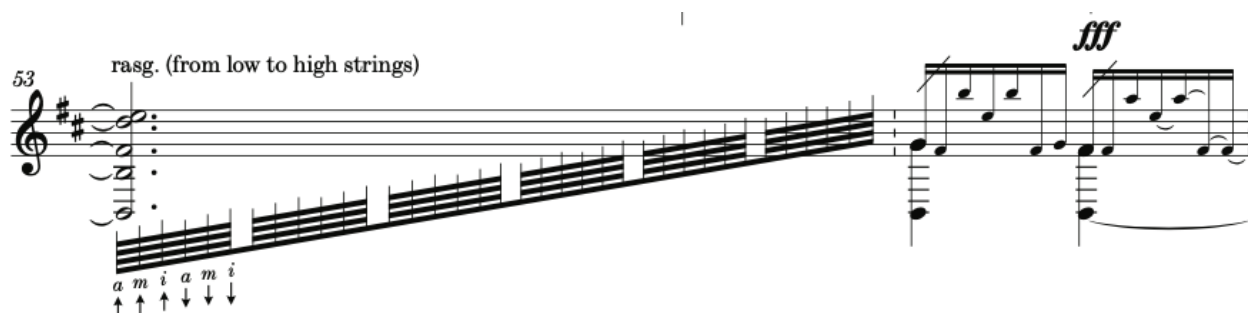
The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of six measures, each containing a tremolo of five notes. The notes are positioned on the staff such that they extend above the top line, representing overtones. The bottom staff is also in treble clef but with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a measure number '14' and contains six measures, each with a tremolo of four notes. These notes also extend above the top line. A thin line connects the first note of the fourth measure in the bottom staff to the first note of the fourth measure in the top staff, indicating a relationship between the two parts.

## Ananda

*Ananda*, fue compuesta después de que Möller conociera a Ramakrishna Babaji en la ciudad de Nueva York a finales de 2008, la obra está inspirada en la dichosa presencia de R. Babaji. Ananda es una palabra en sánscrito de gran importancia en la filosofía y espiritualidad oriental, se traduce al español como dicha suprema y felicidad.

La obra tiene un compás en cero, con la indicación *Free in time and very expressive, like an improvisation*. Que tiene una fuerte influencia por la música hindú, pensemos en los ragas y sus grandes improvisaciones con el sitar y la tabla. También se utilizan *bendings* para obtener notas microtonales al final de algunas frases musicales.

Uno de los mayores aportes técnicos que encontré en esta obra fueron los rasgueos circulares utilizados por Möller, a partir del sistema 53, que se realizan tanto de forma ascendente como descendente en el orden a↑, m↑, i↑, a↓, m↓, i↓ a lo largo de las seis cuerdas, desde la mas grave a la mas aguda progresivamente.



53 rasg. (from low to high strings)

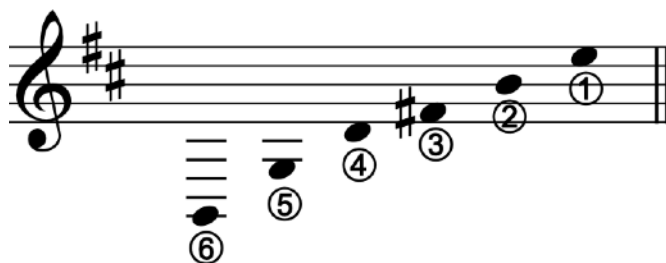
fff

a m i a m i

↑ ↑ ↓ ↓

The image shows a musical score for measure 53. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a series of notes with stems pointing up and down, labeled 'a m i a m i' with arrows indicating the direction of the strumming. Below the notes, there are six horizontal lines representing the strings of a sitar, with circles numbered 1 through 6 indicating the fretting positions for each string. The score concludes with a forte (fff) dynamic marking and a series of notes.

Ejemplo de scordatura en *Ananda*:



The image shows a musical score for a scordatura (tuning) in the key of D major (two sharps). The notation is on a treble clef staff. Below the staff, there are six horizontal lines representing the strings of a sitar, with circles numbered 1 through 6 indicating the fretting positions for each string. The notes are: 6th string (open), 5th string (open), 4th string (1st fret), 3rd string (2nd fret), 2nd string (3rd fret), and 1st string (4th fret).

## ¿Música techno y guitarra clásica?

### **Jordan CAUVIN Francia 1988**

Es guitarrista y compositor, también enseña guitarra clásica en una escuela de música en Burdeos. Procedente de una familia de músicos, la composición se impuso sobre él hace unos años, una fuerte necesidad de crear para afirmarse. Titular del DEM en guitarra clásica obtenida en el Conservatorio de Burdeos, también estudió jazz, luego armonía y composición.

En su primer álbum «Guitarvision» interpretó y arregló la música de su padre Philippe Cauvin.

Posteriormente, compuso una colección de piezas cortas para guitarra llamada «Oraison».

Mi oración es una larga meditación en la que las notas forman oraciones musicales. Las sensaciones del presente vuelan en imágenes del pasado para crear un paseo de sentimientos a veces dulces, a veces tristes o felices. Las imágenes giran pero nunca se pierden. Cuentos y relucientes se suceden en perfecta simetría, formando un círculo alrededor del hombre. La meditación y las sensaciones construyen un todo armonioso, que se desarrolla de forma natural. Instintivamente, en el hilo de mis sueños animados, me convierto en el equilibrista.

Igualmente también ha compuesto piezas de música de cámara, incluyendo duetos para flauta y guitarra como «La dernière note» o incluso «Palivinka», esta última es una pieza que habla sobre Rusia y «Diptyque», que le gusta particularmente. También compuso «Danse sur la canopée», que es una canción creada para cuatro guitarras. Últimamente, participó en la elaboración de *Cities II*, el nuevo álbum de su hermano Thibault Cauvin, en el que compuso la obra *Berlin* y coescribió «Flôts de l'âme» junto con Mathieu Chedid.<sup>45</sup>

### **Berlin**

La obra fue compuesta para el proyecto del álbum titulado *Cities II* del guitarrista Thibault Cauvin, donde se describen musicalmente diferentes ciudades del mundo.

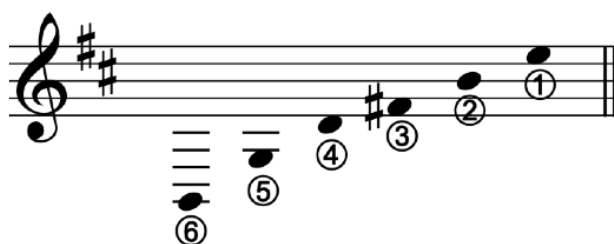
Recorro el mundo con mi guitarra desde hace más de 15 años. El proyecto *Cities II* nació de este paseo al rededor del mundo. Aquí y allá encuentro compositores y escribimos música para contar las ciudades. Naturalmente, le pedí a mi hermano Jordan me compusiera uno de sus cuentos musicales. Escogimos Berlín, él partió allá un tiempo y después regresó con la partitura que amo. Atrás de la fuerza aparente de la ciudad, se esconde una gran poesía. Berlín es

---

<sup>45</sup> Texto proporcionado por el compositor

también la cuna de la música electrónica, de noches asombrosas, de la potencia del instante. Todo está ahí, en *Berlín Solo Guitar*. Esa obra toma lugar en mi álbum *Cities II* bajo otra versión, la idea de ese disco está en los encuentros y mezclas de géneros, Berlín y un dúo con el formidable DJ Thylacine. En espera de escuchar Berlín bajo sus dedos, espero que tenga tanto placer por tocarla como yo.<sup>46</sup>

La obra mantiene todo el tiempo un bajo ostinato para hacer referencia al repetitivo y característico beat de la música techno. Berlín también está escrita con una scordatura que casualmente resulta ser la misma que en la obra *Ananda* de J. Möller, pero debido al carácter de la obra, pareciera que no compartieran ni siquiera la misma tonalidad.



---

<sup>46</sup> Jordan Cauvin, Thibault Cauvin. *Berlin*, Henry Lemoine Editions, Paris Francia, 2019.

## **Hucky EICHELMANN Alemania 1956**

La carrera profesional de Hucky abarca más de cinco décadas. Ha realizado giras por todo el mundo y actuó en algunos de los principales lugares del mundo, incluido un concierto en la sede de las Naciones Unidas en la ciudad de Nueva York. En Tailandia, donde vive desde hace cuatro décadas, fue pionero en el desarrollo de la música y la danza como Director Artístico del Festival y Serie Internacional de Guitarra de Bangkok (1984-1989) y el Festival de las Artes de Tailandia (1997-2000), el primer evento de Tailandia festival de arte que inauguró una nueva dimensión en la escena artística y cultural de Tailandia.

Aunque posee una maestría en música clásica, Hucky ha desarrollado su propio repertorio musical de gran diversidad que une las culturas de Oriente y Occidente, así como lo clásico con lo folklórico y lo clásico con lo popular. La prensa internacional lo ha calificado como "Embajador Musical entre Oriente y Occidente".

En Tailandia, la popularidad de Hucky está estrechamente asociada con sus legendarias grabaciones de la música de Su Majestad el Rey. La música y el estilo de juego de Hucky han tenido una gran influencia en las generaciones más jóvenes de guitarristas, muchos de los cuales lo usan como modelo.

Hucky representó a Tailandia en varios eventos importantes, incluido el 'Festival The Taste of Thailand' en el Regent Park de Londres, el 'Concierto para celebrar el séptimo ciclo (84 °) aniversario de cumpleaños de Su Majestad el Rey Rama IX en el Bloomsbury Theatre de Londres en 2012 y el 'The Musical Night in Celebration of the Establishment of the ASEAN Community' en el Ministerio de Relaciones Exteriores en Bangkok en 2016. Fue un gran honor para Hucky actuar como parte de 66 episodios de "Empyrean Light: A Documentary Series in Honor" de Su Majestad el Rey Rama X "que retrata la vida y obra de Su Majestad el Rey Rama X, que se mostró diariamente en 26 canales de televisión durante 2 meses en 2019.

Como artista y productor, Hucky ha trabajado con Ravi Shankar, KITARO, Stuttgart Ballet, CHICO & The Gypsies (anteriormente Gipsie Kings), Pat Metheny, George Winston, Richard

Harvey, Les Ballets Jazz de Montreal, Martin Taylor, Nina Corti, Carlos Bonell. , Paco Peña, Los Angeles Guitar Quartet, David Russell, Juan Martin y Xuefei Yang por nombrar algunos ...<sup>47</sup>

### Techno Toey

La idea de la obra nació en la víspera de navidad, durante una sesión de meditación por parte de Eichelmann en la playa de Bang Saray, donde repentinamente apareció un monster truck de música techno y aún mas indecentemente, interfirió con la apacible música folklórica que se escuchaba de un templo budista cercano. Fue un verdadero choque de culturas y actitudes que se rehusaron a dejar la mente del compositor hasta el día en que escribió los recuerdos de esta experiencia bastante impactante.

La música tradicional tailandesa es representada por la melodía nororiental *Toey Khong*, que es entretejida con el tema *Jingle Bells* y pulsantes ritmos techno que finalmente se unen para convertirse en un estruendoso *thriller* de guitarra.

Ejemplo de scordatura en Techno Toey:



---

<sup>47</sup> Texto obtenido de la página web del compositor. [En Línea] <https://huckyeichelmann.com/about/>

## **Reporte del proceso de grabación y postproducción musical / Auto-producción**

### **Equipo de grabación:**

#### **Micrófono:**

Todas las grabaciones fueron hechas con un micrófono ZoomIQ7. El cual es un micrófono de condensador estéreo que contiene 2 elementos:

1. Un micrófono direccional el cual apunta al instrumento.
2. Un micrófono bidireccional que toma la señal ambiente o el espacio donde se lleva a cabo la grabación.

Ambos micrófonos funcionan al mismo tiempo.

El micrófono posee un patrón Polar: Mid-side (M-s 90°/120°)

La amplitud utilizada fue de 120° la cual permite captar un poco más de la amplitud del espacio ambiente.

Máx. SPL: 120dB SPL.

Formato de grabación: Estéreo.

Aplicación de grabación: ZOOM Handy Recorder (Versión 3.0.0.99).

**Guitarra:** Guitarra de concierto construida por Sergio Fernando Huipe Aviles , Paracho México en 2016. Por la construcción de esta guitarra, el maestro artesano Fernando Huipe obtuvo una mención honorífica en el XLII Concurso Nacional de Constructores de Guitarras e instrumentos de Cuerda Paracho Michoacán en categoría de “Grandes maestros - Guitarra de concierto” en el año 2016.

**Lugar de grabación:** Todas las grabaciones fueron hechas en mi domicilio sin ningún tipo de acondicionamiento acústico profesional. Yo fungí como intérprete, ingeniero y productor de todo el material sonoro de este proyecto.

**Fecha de grabación:** La totalidad de las obras fueron grabadas en Julio del año 2020.



## Software o Digital Audio Workstation (DAW):

*Reaper (Rapid Environment for Audio Production, Engineering, and Recording)*, Es una estación de trabajo de audio digital y un software secuenciador MIDI creado por Cockos. Que sirve para la creación y producción de audio digital profesional.

Desde el DAW Reaper utilicé un VST<sup>48</sup> de Reverberación al cual le añadí una reverberación convolutiva. Esto es un procesamiento digital de audio basado en el cálculo matemático de convolución, el cual permite simular la reverberación de entornos o espacios físicos. Ésta reverberación utiliza respuestas a impulsos<sup>49</sup>, que son muestras de audio de las reflexiones que genera el entorno físico. Las señales procesadas con este tipo de reverberación convolutiva o impulso de pantalla, sonarán como si la fuente de sonido se encontrase realmente en el entorno simulado. Los entornos pueden ser desde pequeñas habitaciones, estudios de grabación, salas de concierto, hasta catedrales y estadios.

En mi caso, utilicé el impulso de pantalla de la Promenadikeskus Concert Hall en Pori, Finlandia. Las cuales fueron proporcionadas de manera gratuita por el personal del *Laboratory of Acoustics and Audio Signal Processing Helsinki University of Technology*: Juha Merimaa, Timo Peltonen y Tapio Lokki.

Las respuestas se midieron con tres posiciones de origen en el escenario, cuatro posiciones de receptor en el área de audiencia y tres posiciones de receptor en el escenario. Se utilizaron dos fuentes de sonido: un altavoz de dodecaedro omnidireccional y un subwoofer, y las respuestas a ambas fuentes en cada posición de fuente se combinaron con un cruce digital.

Mis grabaciones fueron mezcladas con las medidas omnidireccionales captadas desde el escenario.



<sup>48</sup> (Virtual Studio Technology) Es una interfaz estándar para conectar sintetizadores de audio y plugins de efectos a software de edición de audio, secuencias y diversos sistemas de grabación

<sup>49</sup> Por lo general se utiliza una chispa eléctrica o un barrido de ondas senoidales en el espacio a capturar.

## **Conclusiones**

Uno de los elementos mas valiosos que encuentro en este repertorio, es su frescura sonora, tímbrica y técnica, ya que permite cuestionarnos la forma en la que la guitarra se puede ejecutar más allá del diapason y la afinación tradicional.

A partir de este repertorio, considero que la guitarra y el guitarrista tiene que salir de la actitud pasiva en la que se encuentra. Este repertorio me llevó a pensar en el progreso o renacimiento técnico que se está dando sobre el instrumento. Creo que estas propuestas se deben a que las nuevas generaciones de compositores están abiertas a escuchar e integrar diferentes tipos de música en completa libertad, sin buscar pertenecer a un tipo de audiencia o corriente musical.

Parece que la influencia conservadora de las viejas generaciones de guitarristas se ha comenzado a diluir debido a que el perfil del guitarrista ya no es el mismo ni obedece a los mismos estándares socio históricos. Creo que se puede abrir la discusión en cuanto a una técnica para el nuevo repertorio que va desde la nueva escritura y sus posibilidades, la lectura de este nuevo sistema de notación en el instrumento, los nuevos requerimientos técnicos que se le exigen al instrumentista, las cualidades sonoras, tímbricas e incluso de resistencia que podemos buscar en un instrumento en trabajo conjunto con los lauderos.

La guitarra contemporánea ha despegando hacia una nueva era en la cual el repertorio está hecho por guitarristas y para guitarristas, los instrumentistas debemos aprovechar que no existen las barreras en cuanto a estilos, géneros, ni de comunicación con los compositores del nuevo repertorio. Pienso que debemos aprovechar la música hecha para nuestro instrumento y esa es la música del siglo XXI.

La labor de los guitarristas ahora consagrados, fue abrir paso a la guitarra dentro del mundo de concierto, y su esfuerzo por que se le considerara parte de la música culta es invaluable, ahora nosotros tenemos el privilegio y la responsabilidad de tocar la música verdaderamente hecha para la guitarra por guitarristas, quizás por esto es que ahora sea tan complicado tratar de catalogar a este nuevo repertorio en algún género, pues todavía necesitamos mas voces y repertorio para podernos nombrar como parte de una generación o nueva corriente musical.

Respecto a la experiencia de la auto-producción me parece que ahora es un paso obligado para los músicos debido a las condiciones que la crisis sanitaria mundial por el COVID-19 nos trajo. El uso de estas nuevas habilidades técnicas y tecnológicas me pareció un giro positivo que no hace mas que ampliar nuestra visión profesional. Al mismo tiempo trabajar digitalmente la música me permitió contemplarla y pensarla no solo desde la postura de la investigación, la crítica o interpretativamente, sino que también pude abordarla desde la parte acústica, matemática, así como desde la producción musical y la ingeniería en audio.

Creo que la nueva forma de experiencia musical virtual ha abierto paso a otras formas de pensar y escuchar la música, así como grandes cambios en los paradigmas estéticos y también pude experimentar la importancia de lo que representa hacer música en vivo y que tanto me ha hecho falta en esta contingencia.

## Bibliografía:

1. ADORNO Theodor, *Modernism and mass culture: essays on critical theory and music*, Londres, Ed. Kahn & Averill, 1996.
2. ADORNO Theodor, *Reacción y progreso: Y otros ensayos musicales*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1984.
3. ADORNO, Theodor, *Sobre la música*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000.
4. ADORNO Theodor, *Sound Figures, California*, Ed. Stanford University press, 1999.
5. ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.
6. BALL, Philip, *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*, Madrid, Ed. Turner, 2010.
7. BARICCO Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*, España, Ed. Siruela, 1999.
8. BIGAND, Emmanuel, *Hacia una formalización de los procesos implicados en la comprensión musical*, Revista CL & E: Comunicación, lenguaje y educación, ISSN 0214-7033, N° 9, pp. 71-88, 1991. [En Línea]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=126232>>
9. BRETT, Clement, *A New Lydian Theory for Frank Zappa's Modal Music*, *Music Theory Spectrum*, Vol. 36, No. 1, pp. 146-166 P Ed. Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory, 2014. [En Línea]. <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/90012002>>
10. BYRNE, David, *Cómo funciona la música*, México, Ed. Sexto piso, 2014.
11. CABRELLES SAGREDO, Ma Soledad, *El paisaje sonoro: Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano*, Revista de Folklore. Tomo 26a. Núm. 302, 2006. [En Línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7k0>>
12. CÁRDENAS SOLER, Ruth & MARTINEZ CHAPARRO Dennys, *El Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica*. Revista de Investigación Desarrollo e Innovación: RIDI, ISSN 2027-8306, ISSN-e 2389-9417, Vol. 5, N° 2 (Enero-Junio), págs. 129-140, 2015. [En Línea] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6763096>>

13. ÇOĞULU, Tolgahan, *Music of place, Bağlama Techniques into Classical Guitar Literature*, Revista Soundboard, The journal of the guitar foundation of America (GFA), Vol. 40, N° 1, 2013. [En Línea]. <[http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale7\\_compressed.pdf](http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale7_compressed.pdf)>
14. ÇOĞULU, T., *Techniques to obtain microtones on the classical guitar and history of microtonal guitar*, Revista: Mrikrotöne: Small is Beautiful, Ed. Mackingerverlag, 2019. [En Línea]. <[http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale1\\_compressed.pdf](http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale1_compressed.pdf)>
15. ÇOĞULU, T., *The Adaptation of Bağlama Techniques into Classical Guitar Performance. Contemporary Techniques, Etudes and Arrangements*, Ed. VDM Verlag Dr. Müller PUBLISHING, 2011.
16. ÇOĞULU, T., *The impact of Anatolian Music on Classical Repertoire*, Istanbul Technical University - Center of Advanced Studies in Music. 4th Annual Hawaii International Conference on Arts & Humanities, January 11-14, 2006. [En Línea]. <[http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale8\\_compressed.pdf](http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale8_compressed.pdf)>
17. CÔTÉ, Jean-François, *Amériques transculturelles - Transcultural Americas*, Canadá, Ed. University of Ottawa Press, 2010.
18. CURESES DE LA VEGA, Marta, *Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas*, Música oral del Sur: revista internacional, ISSN 1138-8579, N° 5, (Ejemplar dedicado a: Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogo 3". Transculturaciones Musicales Mediterráneas), pp. 67-80. 2002. [En Línea]. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/dialogo-musicas-mediterraneas.pdf>>
19. DEWEY, John, *El arte como experiencia*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1949.
20. DOMINGUEZ H. Javier, [et. al.], *¿Quién le teme a la belleza?*, Medellín Colombia, Ed. La Carreta, 2010.
21. ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, España, Ed. Lumen, 1984.
22. FELD, Steven, *From Schizophonia to Schismogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat*, Ed. The traffic in culture. University of California Press, pp. 99-126. Reprinted from Charles Keil and Steven Feld, Music Grooves. University of Chicago Press, 1994. [En Línea]. <<https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5470e2d8e4b0089e829c3eec/1416684248638/20-FeldSchiz.pdf>>

23. FELD, Steven, *Una nana dulce para la "Música del Mundo"*, Música oral del Sur: revista internacional, ISSN 1138-8579, N° 5, (Ejemplar dedicado a: Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogo 3". Transculturaciones Musicales Mediterráneas), pp. 185-208. 2002. [En Línea]. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/nana-musica-mundo.pdf>>
24. FOUCAULT, Michael, BOULEZ, Pierre, *La música contemporánea y el público*, NOMBRES Revista de filosofía, Córdoba año XVI, Núm. 20, 2006. [En Línea]. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2366>>
25. FUBINI, Enrico, *Estética de la música*, Madrid, Ed. La balsa de la Medusa, 2008.
26. FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza 1999.
27. HERNANDEZ SALGAR, Oscar, *El Sonido de lo otro: Nuevas Configuraciones de lo étnico en la industria musical*, Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, (1), 4-22, 2004. [En Línea] <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6417>>
28. HUBER, John, *The development of the modern guitar*, Westport Connecticut, Ed. Bold Strummer, 1991.
29. HUIZINGA, Johan., *Homo ludens*, Madrid, Ed. Alianza 2007.
30. JIMENEZ, José, *Pensar el Espacio*, Barcelona, Catálogo de la exposición colectiva: Conceptes de l'espai, Fundació Joan Miró, 2002.
31. KANDINSKY Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Ed. Coyoacán, 1994.
32. LAFUENTE GONZÁLEZ Esther, *Guía para entender la música moderna: un recorrido didáctico por los estilos musicales de nuestro tiempo*, Zaragoza España, Ed. Doce Robles, 2014.
33. LAGO CASTRO, Pilar, *¡Más silencio, por favor! Hacia la NO VIOLENCIA: una cuestión de educación*, Madrid, Ed. Sanz Torres, 1999.
34. LOZA, Steven, *From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the "Son Jarocho"*, Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 13, No. 2, pp. 179-194 Ed. University of Texas Press, 1992. [En Línea]. <<https://www.jstor.org/stable/948082>>
35. MAUCLAIR Camille, *Historia de la música moderna*, Buenos Aires, Ed. Schapire, 1940.

36. MITCHELL Donald, *The language of modern music*, Barcelona, Ed. Lumen, 1972.
37. MORGAN Robert, *La musica del siglo XX : una historia del estilo musical en la Europa y la America modernas*, Madrid, Ed. Akal, 1994.
38. OCHOA, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2003.
39. PALACIOS, Fernando, *Escuchar*, España, Ed. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1997.
40. PENDERGAST Mark, *The ambient century: from Mahler to trance: the evolution of sound in the electronic age*, New York, Ed. Bloomsbury, 2000.
41. PLEASANTS Henry, *The agony of modern music*, New York, Ed. Simon and Schuster, 1995.
42. PLUTARCO, *Sobre la música, Fragmentos*, Introducción, Traducción y Notas de José García López y Alicia Morales Ortiz., Madrid, Ed. Gredos, 2004.
43. PUJOL, Emilio, *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1960.
44. RANCIERE , Jaques, *La división de lo sensible*, Chile, Ed. Centros de estudios visuales de Chile. Señas y reseñas 2009.
45. ROCHA ITURBIDE, Manuel, *Desde la escucha: creación, investigación e intermedia*, México, Ed. UAM Unidad Lerma, 2017.
46. ROCHA ITURBIDE, Manuel, *El eco está en todas partes*, México, Ed. Alias, 2013.
47. RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos*, Traducción de L'Arte dei rumori. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milan 1916 por Leopoldo Alas, Taller de Ediciones. Facultad de Bellas Artes. Cuenca, 1996.
48. SCHAFER, R. Murray., *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ed. Melos, 2007.
49. SCHAFER, R. M., *Hacia una Educación Sonora*, México, CONACULTA, 2006.
50. SCHAFER, R. M., *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont, Ed. Destiny Books, 1994.
51. SOLER, Josep, *La música. De la época de la religión a la época de la razón*, Barcelona España, Ed. Montesinos 1982.

52. STRAVINSKY, Igor, *Poética Musical*, Madrid España, Ed. Taurus, 1981.
53. TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas, argumentos musicales*. Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2012.
54. TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora, argumentos musicales*. Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2010.
55. VASCONCELOS, José, *Pitágoras una teoría del ritmo*, México D.F., Ed. Trillas, 2012.
56. XENAKIS, Iannis, *Música de la arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 2009
57. ZAPPA, Frank, *La verdadera historia de Frank Zappa, memorias/ The real Frank Zappa Book*, Barcelona, México, Buenos Aires, Ed. MALPASO 2014.