

Análisis de tres movimientos de la suite Op. 19

Koyunbaba para guitarra Solista de Carlo

Domeniconi

Edgardo Méndez Garzón



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2018

Análisis de tres movimientos de la suite Op. 19

Koyunbaba para guitarra Solista de Carlo

Domeniconi

Edgardo Méndez Garzón

Código: 891211104



Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado de

Maestro en Música

Director: Adalberto Pardo Rodríguez

Máster en Investigación Musical

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2018

Abstract.

This degree work entitled "analysis of three movements of the Op. suite 19 koyunbaba for Carlo Domeniconi guitar", was made with a qualitative approach, based on analysis parameters to improve performance at the moment of interpreting the work in question.

There will be reference to some background of works that focus on the musical analytical process, to continue with the theoretical framework that will focus on knowing the composer and his influence, the technique he manages for his composition, which means the suite and its importance in music. Emphasis will be placed on the meaning of musical analysis, as well as an optimal analytical exercise in both the formal and the thematic aspects.

The step to follow is the development of the analysis following patterns of analysis suggested in the theoretical framework, starting with formal analysis of the movement, where the most important parts will be found, cadences and observations will be made of each part found. Later the thematic analysis will be done, where the analysis will focus on the process of melodic construction, highlighting elements corresponding to this step. This process will be carried out movement by movement, to achieve a more optimal result in the formal and thematic analysis.

Finally, some conclusions are shown where the result of the analysis will be evidenced.

Keywords: Analysis, formal, thematic, technical, qualitative, interpreter.

Resumen.

Este trabajo de grado titulado “*análisis de tres movimientos de la suite Op. 19 koyunbaba para guitarra solista de Carlo Domeniconi*”, se realizó con un enfoque cualitativo, basado en parámetros de análisis para mejorar el desempeño en el instante de interpretar la obra en mención.

Se tendrá referencia de algunos antecedentes de trabajos que se enfocan en el proceso analítico musical, para continuar con el marco teórico que se enfocará en conocer al compositor y su influencia, la técnica que maneja para su composición, que significa la suite y su importancia en la música. Se hará énfasis en el significado del *Análisis musical*, como se debe realizar un óptimo ejercicio analítico tanto en lo formal como en lo temático.

El paso a seguir es el desarrollo del análisis siguiendo pautas de análisis sugeridas en el marco teórico, iniciando con análisis formal del movimiento, donde se hallarán las partes más importantes, cadencias y se realizará observaciones de cada parte encontrada. Posteriormente se hará el análisis temático, donde se centrará el análisis en el proceso de construcción melódica, resaltando elementos correspondientes a este paso. Este proceso se llevara a cabo movimiento por movimiento, para lograr un resultado más óptimo en el análisis formal y temático.

Por último se muestra algunas conclusiones donde se evidenciará el resultado del análisis realizado.

Palabras Clave: Análisis, formal, temático, técnica, cualitativa, intérprete.

Agradecimientos.

Agradezco a mi familia que me han apoyado en este largo proceso incondicionalmente. A los maestros que hicieron parte de mi formación. Un agradecimiento especial a mí amigo y asesor Adalberto Pardo por su paciencia, dedicación y comprensión; Gracias.

Índice de Contenidos

Abstract.....	3
Resumen.....	4
Agradecimientos.....	5
Índice de Contenidos.....	6
1. Introducción.....	11
2. Descripción de la problemática.....	12
3. Justificación.....	13
4. Objetivos de la monografía.....	15
4.1 Objetivo general.....	15
4.2 objetivos específicos.....	15
5. Metodología.....	16
6. Antecedentes.....	17
7. Marco teórico.....	19
La suite.....	19
Carlo Domeniconi: aspectos biográficos.....	21
Técnicas, influencias y producciones.....	21
Koyunbaba.....	22
El Análisis musical.....	23
El análisis formal.....	25
Agrupación y presentación.....	26
Análisis temático.....	27
Elementos del análisis temático.....	28
8. Desarrollo: análisis de la obra.....	29
Análisis formal.....	29
Moderato:.....	29
Introducción.....	30
Parte A.....	31
Parte B.....	33

Análisis temáticos moderato	35
Introducción	35
Parte A	38
Movimiento melódico 1	38
Parte B	42
Parte C, re exposición	45
Análisis formal Mosso	45
Parte A	46
Parte B	47
Análisis temático Mosso	49
Parte A:	49
Movimiento melódico, semifrase 2	64
9. Resultados	76
10. Referencias bibliográficas	78

Índice de figuras.

Figura 1.....	13
Figura 2.....	19
Figura 3.....	22
Figura 4.....	24
Figura 5.....	25
Figura 6.....	27
Figura 7.....	27
Figura 8.....	28
Figura 9.....	29
Figura 10.....	29
Figura 11.....	29
Figura 12.....	29
Figura 13.....	30
Figura 14.....	30
Figura 15.....	32
Figura 16.....	31
Figura 17.....	31
Figura 18.....	32
Figura 19.....	33
Figura 20.....	33
Figura 21.....	33
Figura 22.....	33
Figura 23.....	34
Figura 24.....	34
Figura 25.....	34
Figura 26.....	34
Figura 27.....	35
Figura 28.....	35
Figura 29.....	35
Figura 30.....	36
Figura 31.....	36
Figura 32.....	36
Figura 33.....	37
Figura 34.....	37
Figura 35.....	38
Figura 36.....	38
Figura 37.....	38
Figura 38.....	39
Figura 39.....	39
Figura 40.....	39
Figura 41.....	39
Figura 42.....	40
Figura 43.....	40
Figura 44.....	40
Figura 45.....	41
Figura 46.....	41
Figura 47.....	42
Figura 48.....	42
Figura 49.....	42
Figura 50.....	43
Figura 51.....	43
Figura 52.....	43
Figura 53.....	43
Figura 54.....	44

Figura 55.....	44
Figura 56.....	45
Figura 57.....	45
Figura 58.....	45
Figura 59.....	45
Figura 60.....	46
Figura 61.....	46
Figura 62.....	46
Figura 63.....	47
Figura 64.....	47
Figura 65.....	48
Figura 66.....	48
Figura 67.....	48
Figura 68.....	48
Figura 69.....	49
Figura 70.....	49
Figura 71.....	49
Figura 72.....	50
Figura 73.....	50
Figura 74.....	50
Figura 75.....	50
Figura 76.....	51
Figura 77.....	51
Figura 78.....	51
Figura 79.....	51
Figura 80.....	52
Figura 81.....	52
Figura 82.....	52
Figura 83.....	52
Figura 84.....	53
Figura 85.....	53
Figura 86.....	53
Figura 87.....	53
Figura 88.....	54
Figura 89.....	54
Figura 90.....	54
Figura 91.....	54
Figura 92.....	55
Figura 93.....	56
Figura 94.....	56
Figura 95.....	56
Figura 96.....	57
Figura 97.....	58
Figura 98.....	58
Figura 99.....	58
Figura 100.....	59
Figura 101.....	59
Figura 102.....	60
Figura 103.....	60
Figura 104.....	61
Figura 105.....	61
Figura 106.....	62
Figura 107.....	62
Figura 108.....	62
Figura 109.....	62
Figura 110.....	63
Figura 111.....	63
Figura 112.....	63
Figura 113.....	64

Figura 114.....	64
Figura 115.....	65
Figura 116.....	65
Figura 117.....	66
Figura 118.....	67
Figura 119.....	67
Figura 120.....	67
Figura 121.....	68
Figura 122.....	69
Figura 123.....	70
Figura 124.....	70
Figura 125.....	70
Figura 126.....	70
Figura 127.....	71
Figura 128.....	71
Figura 129.....	72
Figura 130.....	72
Figura 131.....	72
Figura 132.....	73
Figura 133.....	73
Figura 134.....	73
Figura 135.....	74
Figura 136.....	74
Figura 137.....	75
Figura 138.....	75

1. Introducción.

Carlo Domeniconi es uno de los grandes compositores contemporáneos para guitarra solista en Europa, en su obra se resalta el estilo exploratorio tímbrico de la guitarra, la utilización de amalgamas y el manejo de armonías alejadas del lenguaje tonal que enriquecen su producción musical. Para esta obra, la influencia de la cultura turca en varios conceptos potencializa el valor que tiene esta suite “*Koyunbaba*”, no solo para quien escucha sino también para el intérprete.

El análisis musical es una técnica de estudio que ha marcado una pauta importante para alcanzar la perfección en la interpretación instrumental y aporta al crecimiento pedagógico. Por otra parte el analizar este tipo de obras permite que la percepción de la música sea amplia, aportando a los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación musical y fortaleciendo la interpretación instrumental.

2. Descripción de la problemática.

Las dificultades que se pueden presentar al momento de estudiar y posteriormente realizar una interpretación musical de una obra como Koyunbaba son múltiples; la complejidad armónica, melódica y rítmica que presenta la obra, exige la realización de diversos tipos de análisis para una ejecución propicia. Por otra parte es oportuno mencionar la gran exigencia técnica de la obra; por lo que uno de los retos para el guitarrista es la memorización. Teniendo claro este contexto se hace más versátil y efectiva la interpretación. También es importante resaltar que existe muy poca bibliografía acerca del estilo y la técnica compositiva de Domeniconi que sirva de ancla para apoyar temáticamente al guitarrista que interprete esta obra.

En muchos casos el guitarrista muestra muy poco interés en realizar un análisis musical profundo de obras que poseen características como Koyunbaba, ya que debido a la limitada referencia bibliográfica puede acrecentar la dificultad en la ejecución. El lenguaje musical contemporáneo empleado por el compositor en la obra aumenta la dificultad de comprensión y limita a un más el desarrollo analítico, ya que en este caso, la obra contiene influencia sonora que puede ser desconocida por los estudiantes de guitarra.

El estilo compositivo de Domeniconi abre grandes inquietudes, ya que las herramientas que utiliza para su obra son fundamentadas con amalgamas de sonidos, que en aspectos amplios el guitarrista en formación puede desconocer. Estos elementos en muchos casos se convierten en factores alejando el interés de un ejercicio analítico profundo para ayudar a comprender la complejidad no solo en la escritura y lectura, sino también en la ejecución. Todo esto depende del análisis para llegar a comprender la obra y posteriormente interpretarla. Actualmente, a nivel nacional son escasos las universidades y centros de música que trabajen este tipo de obras en sus cátedras de guitarra, ya sea por poco interés, por la preferencia a otros autores o simplemente por el desconocimiento del repertorio y estilo de composición de Carlo Domeniconi. Por esto, para comprender todos los elementos utilizados por Domeniconi para la creación de esta suite, es de gran importancia hacer un trabajo de análisis, que se concientiza de la importancia de comprender el entorno creativo de una obra musical.

3. Justificación.

Este trabajo se presenta con el fin de realizar un análisis formal y temático de tres movimientos de la “suite Op. 19 para guitarra solista Koyunbaba” bajo factores analíticos a nivel instrumental y compositivo proporcionando así un apoyo académico para guitarristas que deseen interpretar esta obra. En el proceso, es evidente la limitada información en la UdeC (Universidad de Cundinamarca) sobre el Autor y su obra, de ahí la importancia realizar esta clase de trabajos que busca fortalecer los campos bibliográficos y ser un referente para otros trabajos de análisis e investigación a futuro de obras con características similares.

Es importante hacer un análisis completo sobre una pieza musical, conocer a fondo su construcción y su estructura, comprender el trasfondo que una obra musical tiene, ya que esto permite tener un panorama claro de lo que se interpreta.

El lenguaje contemporáneo musical acoge un sin número de estilos basado en un proceso de evolución que a lo largo de los años ha logrado adaptarse en todas las condiciones humanas, por ello se ha avanzado notablemente en la percepción y apreciación musical sobre todo al nivel académico. En el transcurso de este proceso evolutivo, el análisis musical se convierte en una herramienta importante para el desarrollo no solo teórico sino también en el aporte a la interpretación instrumental ya que sus elementos académicos brindan lo necesario para un acercamiento más profundo de la composición.

“Para lograr una interpretación musical acertada, un intérprete debe someterse a varios procesos intelectuales y prácticos que le otorguen herramientas para alcanzar satisfactoriamente dicha meta. Uno de éstos es el análisis, que puede llevarse a cabo en distintos niveles: armónico, de forma, rítmico, motivico, análisis de una interpretación realizada por el mismo ejecutante o por otra persona, etc., y gracias a la suma de éstos, el intérprete puede estructurar una forma de interpretación que considere conveniente”. (Bernal, 2009, pág.2).

Para la interpretación de esta obra se hace necesario tener un amplio concepto referente al estudio básico del instrumento y de la teoría musical, muchos guitarristas alrededor del mundo han interpretado esta obra por su gran riqueza compositiva, su forma y su color sonoro, ya que la guitarra cambia su afinación “*scordatura*”. Conocer a magnitud esta clase de obra musical, tener una visión amplia y comprender todos los elementos y técnicas

utilizados por Domeniconi para la creación de esta suite, enriquece el aspecto interpretativo y amplía el interés sobre el estilo compositivo del autor. Este es claro ejemplo de la búsqueda incesante de nuevas sonoridades y la forma de mezclar diversas influencias culturales y musicales que da ha Domeniconi una ideología musical más amplia para fusionar elementos dispares y así crear un estilo global de composición.

El análisis de esta obra se realiza buscando los elementos más sobresalientes en el sentido melódico, armónico, rítmico y de forma; comprender la complejidad de la composición, de cómo incorpora influencias musicales que caracterizan la “cultura” turca adaptándolas en este caso a la suite Op 19. Es así que el estilo musical de esta obra puede ser un poco ajeno a nuestro conocimiento académico; esto reflejado en la aparente escasez bibliográfica que hay frente al estilo, la obra y su compositor. La posibilidad de comprender en términos generales esta clase de obra para guitarra solista, permite ampliar la percepción de la manera como se puede efectuar un ejercicio compositivo e interpretativo, porque esto nos brinda las herramientas más que necesarias para una labor más consiente en la manera de ejecución y lograr transmitir lo que realmente quiere el compositor en su discurso musical.

Para comprender esta obra de Domeniconi, se hace también necesario explorar a fondo las expresiones musicales del mundo, el multiculturalismo que influencia la manera de escritura musical y el enriquecimiento técnico que posee, para que las nuevas generaciones de guitarristas y compositores esta clase de estudio e investigación sirven como fuentes que pueden fortalecer los conocimientos sobre este universo sonoro y lograr así un reconocimiento más trascendente en la composición para Guitarra Solista o Clásica.

4. Objetivos de la monografía.

4.1 Objetivo general.

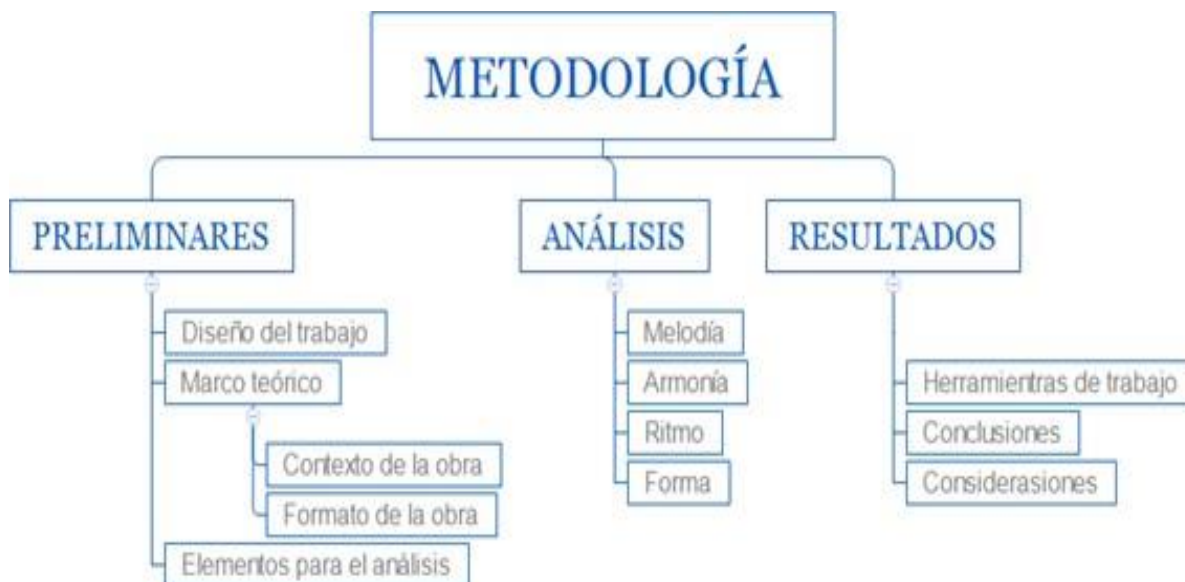
Realizar un análisis musical, en aspecto formal y temático de tres movimientos de la suite Op. 19 “koyunbaba” de Carlo Domeniconi

4.2 objetivos específicos.

- Realizar una búsqueda documental acerca los aspectos más importantes del estilo de composición del autor.
- Investigar el estado del arte relacionado a estudios realizados a la producción de obras para guitarra solista de Carlo Domeniconi.
- Presentar los aspectos encontrados en el análisis de la obra.

5. Metodología.

Este es un trabajo de análisis que está basado en tres grandes ejes de ejecución:



(Figura 1: Fuentes, 2017, pág.10).

Las **fuentes** de consulta que se utilizarán en esta monografía, estarán relacionadas con la producción musical del autor y el análisis musical; trabajos de grado, investigaciones de análisis de obras, libros, artículos, páginas web, etc.

El siguiente trabajo se estructurara en tres (3) partes o secciones:

La primera parte se basa en la introducción, justificación, objetivos y diseño del trabajo, complementado con el marco teórico, que contiene aspectos de sustento del análisis enfocado en el contexto de la obra, aspectos biográficos e influencias del autor en la composición para guitarra solista en el siglo XX y antecedentes de análisis similares al estilo compositivo de Carlo Domeniconi.

Complementando; **La segunda parte** se centra en el análisis de la suite en un acercamiento formal y temático, de la obra *Koyunbaba*, y se dedica en encontrar todas las características que tiene esta pieza, con un ejercicio de análisis melódico, armónico, rítmico y de forma,

tomando como referencia documentos y tratados de análisis musical, específicamente el modelo de análisis empleado por el compositor y pedagogo Luis Robles.

Finalizando, **La tercera parte** se enfoca en evidenciar las respectivas observaciones, aportes y conclusiones obtenidas después de la realización del análisis, además de los aspectos relacionados a la interpretación de la obra.

6. Antecedentes.

El material bibliográfico acerca de la obra de Carlo Domeniconi es limitado. A nivel nacional (Colombia) es escasa la información relacionada al compositor y su obra, siendo *Koyumbaba* una de las obras para guitarra solista más conocidas de su producción. Sin embargo, el ejercicio analítico de una pieza para guitarra solista se hace más necesario para la comprensión y una mejor interpretación de la obra. A continuación se referencian cuatro (4) ejemplos de análisis de obras para guitarra clásica, entre los cuales encontramos un acercamiento al análisis de la obra referenciada.

Antecedente 1: *La música contemporánea de Domeniconi en suite par guitarra.* Universidad Nacional de Cuyo Facultad de Artes Y Diseño. Mario Sesto 2015.

Este trabajo se basa en el estudio y posterior análisis de la suite para guitarra Op.19 *koyunbaba*. El autor profundiza sobre aspectos de estructura, señalando puntualmente las características que posee la obra. Explica porque y como Domeniconi utiliza métodos y técnicas de composición para esta suite y como hace un híbrido sonoro sobre un Centro Tonal y Movimiento Modal. Después de hacer un marco teórico donde enmarca los puntos más importantes para tener en cuenta en el análisis, realiza el desarrollo del trabajo, tomando cada movimiento y haciendo una descripción de cada uno en aspectos armónicos y melódicos.

Antecedente 2: *Descripción interpretativa de cuatro obras para guitarra y música de cámara.* Facultad de artes ASAB Universidad Distrital Francisco José De Caldas Bogotá, Albert Joselyn Pinzón Saboya septiembre de 2015.

La propuesta de este trabajo se basa en un acercamiento formal de cuatro estilos de composición a nivel nacional y Europeo, con un análisis musical destacando aspectos y características que cada una posee y como se relacionan la una con la otra en el aspecto instrumental, siguiendo pasos propios de la investigación.

“El presente trabajo de grado titulado "descripción de cuatro obras para guitarra y música de cámara", este trabajo pretende hacer un acercamiento formal del repertorio en lo que respecta a sus compositores, la forma musical de las obras y sugerencias interpretativas de acuerdo a la experiencia personal adquirida durante la profundización en guitarra. La Intención del repertorio seleccionado para este trabajo es la de mostrar obras de diferentes formatos y de distintas culturas. En este caso, dos obras colombianas y dos obras europeas”. (Pinzón 2015, pág. 8).

Antecedente 3: *Análisis musical de la “suite popular brasileña” de Heitor Villalobos: un diálogo entre lo tradicional y lo clásico.* “Juan Daniel Padilla Pinto Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar al título de Licenciado en Música.” (Padilla, 2010).

Este análisis aborda la Suite Popular Brasileña del compositor Heitor Villalobos, su contextualización, su análisis y algunos de sus componentes técnicos, enfocándose principalmente en el componente analítico sin dejar a un lado los elementos que lo sustentan. De esta manera aborda la contextualización de la obra entendiéndola no como un componente ajeno al análisis, sino como un elemento indispensable en el mismo. Se pretende entonces encontrar la lógica detrás de la obra en cuestión, partiendo desde la generalidad y buscando llegar a sus principios estructurales y armónicos elementales.

Antecedente 4: *Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer Conservatorio Julián Aguirre Pos título de guitarra Año 2011 Proyecto final.* (Gutiérrez, 2011). En este caso se evidencia la manera de realizar un análisis técnico para la mejor comprensión de la pieza. Abordando elementos específicos los cuales llevan a mejorar la interpretación. Los aspectos rítmicos y armónicos que caracterizan el lenguaje utilizado por Leo Brouwer, en el análisis

de los tres movimientos se toman elementos precisos para realizar el análisis y comprender el por qué y para qué de la estructura y los componentes de cada movimiento.

Antecedente 5: *Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor colombiano Gentil Montaña, Universidad Nacional De Colombia Conservatorio de Música, maestría en dirección sinfónica, Edwin R. Guevara Gutiérrez.* (Guevara, 2015). En el caso de esta monografía, el autor hace un análisis completo acerca del trabajo compositivo del Maestro gentil Montaña a nivel de orquestación, llegando paulatinamente a realizar una propuesta de finalización del concierto Colombiano para guitarra y orquesta.

Planteando una descripción en los aspectos interpretativos y compositivos de Montaña a lo largo de su vida musical para finalmente llegar a una comprensión formal de la obra y su composición.

7. Marco teórico

En este punto se presentarán algunos aspectos de relevancia de la “suite para guitarra op. 19 Koyunbaba”. Utilizando algunos trabajos de análisis, varias obras contemporáneas como antecedente de análisis, aspectos biográficos, significado e influencia de la composición musical.

La suite

“La suite es un género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí”. (Latham, 2008, pág. 1468). Como la suite es una obra que adopta varias danzas características de Europa, esta se interpreta de una sola vez de manera ordenada de principio a fin y por esta razón la composición estaba regida bajo una misma tonalidad, pero no fue sino hasta el siglo XVIII que la suite alcanza su mayor apogeo gracias al gran aporte dado por Georg Friedrich Händel y Johan Sebastián Bach, que enaltecieron esta clase de composición.

En su origen los compositores encadenaban dos estilos de danzas contratantes como: la Ordre (Francia), sonata (Italia), Partitta (Alemania) y obertura (Alemania e Inglaterra), pero en el desarrollo evolutivo de la técnica de composición fue adaptando nuevas danzas que contrastaban mejor, es así que iniciando con un movimiento de compas binario y lento como la pavana inglesa, y culminaba con un movimiento rápido de división ternaria como la gallarda; estas podían compartir material compositivo melódico o rítmico que las asemejaba. A medida que la courante y allamande fueron desplazando la pavana y la gallarda de la popularidad cortesana, Johan Jakob Froberger integrando estas danzas a la composición, por esta razón se considera precursor de la secuencia de movimientos en la suite clásica; esta consistía en dos partes rápidas y lentas de danzas características de cuatro países, allamande alemán, courante italiano, zarabanda español y la gigue inglesa. A lo largo del desarrollo de la suite en el siglo XVII sucesores de Froberger hicieron composiciones para teclado con varios cambios significativos como el orden en algunos casos introducían piezas que no eran danzas poco relacionadas una con la otra que daban mayor dimensión a la obra.

En el siglo XVIII la suite alcanzó su mayor desarrollo con Haendel y Bach que compusieron para teclado y orquesta constituyendo así la fase más relevante de esta forma. Las suites mantenían unidad tonal entre los movimientos y los cambios toneles se limitaban a la relativa menor de la tonalidad original de la composición. En el barroco tardío la suite con sus recursos de desarrollo tonal y material contrastante como en el énfasis de repetición o recapitulación de motivos melódicos brindaron estos aspectos básicos al género de “sonata”, que remplazo a la suite como composición predominante instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII y en el transcurso del siglo XIX herramientas de la suite prevalecieron para la composición de música de cámara como la serenata y divertimentos. (D. Pedro, 1993).

En el siglo XX el término suite se utiliza ocasionalmente en algunas composiciones instrumentales más como una necesidad de unificación musical debido a que en cierta manera se le atribuye este concepto a la suite, pero aún sin alcanzar la técnica compositiva de esta forma.

Carlo Domeniconi: aspectos biográficos.

Carlo Domeniconi nació en Cesena (Italia) en 1947. Comenzó a estudiar la guitarra con Carmen Lenzi-Mozzani a la edad de 13 años. En ese tiempo también comenzó a componer sus primeras piezas. A los 17 años obtiene diploma del Conservatorio de Pesaro (Italia), posterior a ello se dirige a Berlín donde obtuvo un segundo diploma al estudiar composición en la Escuela de Artes (Hochschule der Künste, Berlín), donde terminó y obtuvo un puesto como profesor de guitarra clásica en la misma institución hasta 1992. Desde 1977 hasta 1980, enseñó guitarra como el primer maestro en el Conservatorio de Estambul. Debido a su familiaridad con las formas musicales india, árabe y turca, los sistemas rítmicos y tonales fue capaz de dotar a sus obras con un lenguaje muy distintivo y desarrollar un estilo personal completamente suyo. El compositor y guitarrista italiano Carlo Domeniconi es uno de los principales artistas de guitarra actuales, sus composiciones son principalmente para guitarra, ya sea solo, dúo, trío, cuarteto o en conjunción con otros instrumentos o voz. Además, Carlo Domeniconi ha escrito hasta ahora más de veinte (20) conciertos de guitarra, de los cuales aproximadamente la mitad son para guitarra solista, y la mitad para varios grupos de instrumentos. Entre las obras más frecuentes de Domeniconi figuran; el Concierto de Guitarra Mediana, el Concierto Mediterráneo para dos guitarras, el Concierto de Berlín para el saz turco (baglama) y la guitarra, al igual que la obra. 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 aniversario de Domeniconi. (Harries, 2014).

Técnicas, influencias y producciones

La técnica de mezclar influencias musicales es significativa en la composición de Domeniconi, aunque es reconocido principalmente por la producción de piezas que denotan influencia turca, es oportuno mencionar que el estilo de este compositor es amplio y que explora un número mayor de culturas en su enfoque compositivo. A continuación podemos ver un cuadro donde se referencia algunas de sus obras más representativas desde 1980 hasta 2006.

Title	Date	Influence
Quaderno Brasiliano	1980	Brazilian, solo guitar
Suite Sud Americana	1980	South American, solo guitar
Three Studies for the Spirit	1985	Chinese, solo guitar
Homage a Andres Segovia	1985	Spanish, solo guitar
Gita	1986	Indian, solo guitar
Avalon	1987	Great Britain, solo guitar
Ellydan	1988	Great Britain, solo guitar
Dhvani	1990	Indian, Two guitars, strings, bass flute, cello, celesta and timpani.
Minyo	1990	Japanese, solo guitar
Hommage á Jimi Hendrix	1991	U.S.A. solo guitar
Krysea Phorminx	1992	Greek, solo guitar
La Battaglie	1993	Great Britain, solo guitar
Robin Hood suite	1993	Great Britain, solo guitar
My Esoteric Brazilian Aunt	1994	Brazilian, solo guitar
Transformation	1994	Japanese, solo guitar
Sonatina Mexicana	1996	Mexican, Duet for guitar and flute
Toccata in Blue	1997	U.S.A. solo guitar
The Bridge of the Birds	1998	Chinese, solo guitar
Ricordando	2000	South American, solo guitar
Vidala	2001	Argentinean, solo guitar
Yi Jing	2003	Chinese, solo guitar
Landscape	2005	U.S.A. guitar quartet
Moon dew	2006	Chinese, solo guitar

(Figura 2: Producción de obras. Harries, 2014, pág.8).

Koyunbaba

Esta obra fue compuesta en el año de 1985, el nombre traduce Oveja Padre o El Pastor, también hace referencia a creencias locales de aldeanos que se asientan en el sudeste de Turquía aferradas a cultos ceremoniales que buscan ayuda en problemas cotidianos como los familiares. Koyumbaba es el nombre de una región salvaje y seca de Turquía. Según la

leyenda local, el área sufre una maldición. Por una parte Domeniconi fue inspirado por el paisaje del mismo territorio, y por otra parte el manejo de sonidos tradicionales de Turquía basados en improvisaciones. Es preciso resaltar que Koyumbaba deriva de un Santo reverenciado al cual se le atribuyó como el padre de las ovejas “baba-padre” y que refiere en su conjugación a pastor cuidando su rebaño, dando así el motivo de inspiración del mismo poder de la naturaleza. (Pinzón, 2015, pág. 75).

La forma de esta obra se presenta de manera cuaternaria, donde, cada movimiento tiene una forma simple, esto permite que cada movimiento se interprete por separado sin la necesidad de tocar la obra completa. Cada parte cuenta con un movimiento armónico y melódico que finaliza o cierra la idea musical. Al estar relacionado cada movimiento uno con el otro armónicamente y melódicamente, un motivo se desarrolla en otros movimientos.

- **Moderato.**
- **Mosso.**
- **Cantabile.**
- **Presto.**

Mario Sesto en su Análisis de “*Koyunbaba*”, hace referencia a la estructura armónica que la suite se presenta. Al inicio se observa que la partitura está sin armadura, esto reflejaría que la tonalidad sería en Do mayor o La menor. Se propone utilizar otra afinación la cual debe llevar cada cuerda; Re, La, Re, La, Re y Fa. Esta afinación evidencia la tonalidad de Re menor, pero Domeniconi da instrucción que la afinación debe ser de una segunda menor abajo; Do#, Sol#, Do#, Sol#, Do# y Mi, para dar como resultado su afinación final en Do# menor para facilitar el propósito real de la composición.

El Análisis musical

En el diccionario Oxford de la música se define el análisis musical como:

“El análisis es una interpretación e incluso una especie de ejecución, pues los analistas trabajan con materiales y significados de las composiciones y comunican sus conclusiones de manera hablada o escrita”. (Latham, 2014).

El análisis es una práctica que se ha consolidado a nivel académico en los últimos años, apoyado en teorías, métodos y técnicas que complementan la percepción de una obra musical y a su vez permite abordar la música a nivel intelectual para apoyar el entendimiento frente a una obra. Esto abre a grandes discusiones frente al cómo se debe hacer un acercamiento más profundo a la música, teniendo en cuenta aspectos del análisis.

María Nagore en; “*El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*” (2004); argumenta que para la práctica del análisis en medio de la transformación cultural que se vive actualmente, existen múltiples herramientas en documentos e investigaciones diseñadas por músicos y teóricos que aportan al ejercicio analítico de la música.

“Las orientaciones dominantes, que a pesar de la aparente fuerza -quizá la fuerza de lo novedoso- de algunas teorías, continuamos encontrando una gran abundancia de acercamientos formales y estructurales a la música. Pero lo que quizá destaque más como postura generalizada en el acercamiento a la obra musical es el carácter integrador de las diversas disciplinas cuyo objeto de estudio es la música”. (Nagore, 2004).

Luis Robles en su método de análisis “*Introducción al análisis musical*” (Tema 1), menciona que el análisis es una herramienta útil para descubrir y clarificar lo que se encuentra oculto en una obra, el autor realiza una propuesta o clasificación del cómo se puede realizar un buen análisis para lograr una excelente interpretación musical.

Todas las obras musicales, especialmente las de los buenos compositores, poseen una rica estructura interna, absolutamente premeditada por el compositor, y muchas incluso una especie de estrategia o guion que sólo puede ser "descubierto" a través del análisis. Por ello, interpretar una obra sin conocer nada de esa estructura y guion interno es como recitar un poema en un idioma que desconocemos. (Robles, 2002).

Robles plantea su propuesta del análisis como un modelo práctico basado en su experiencia como intérprete y compositor, exponiendo el análisis como un medio para lograr una comprensión de la obra y el estilo de un determinado compositor.



(Figura 3: Planteamiento de un análisis musical. Robles 2002, Tema 3).

Este acercamiento básico del análisis permite abordar una composición de una manera concreta y efectiva en varios aspectos que competen al estudio y la posterior ejecución instrumental.

El análisis formal

Robles afirma que, el análisis formal es el primer paso para abordar una obra musical. Con una dirección apropiada, organiza de manera sencilla y estructurada la propuesta hecha por el autor en su obra, permitiendo realizar la totalidad del análisis. “si realizamos un buen y exhaustivo análisis formal, podemos decir que tenemos hecho el 70% del análisis musical, pues tanto la temática como la armonía estarán ligada al mismo”. (Robles, 2002).

Teniendo en cuenta este punto podemos afirmar que este aspecto garantiza un óptimo desempeño en el análisis musical por su anticipada manera de observar elementos temáticos y armónicos con objetivos específicos en varias áreas del análisis.

Con base en lo anterior, el análisis formal fortalece la apreciación de la obra estudiada; detectando las partes principales. Estudiar su agrupación, presentar la estructura y evaluar la estrategia del compositor utilizada. En el análisis formal no se busca aclarar elementos pequeños que se tomarán en el análisis temático, se limita en la estructura y las partes más grandes ubicando en ellas aspectos básicos. Dividiendo la obra en partes, relacionándolas y

asociándolas; normalmente se encuentran pequeñas partes que se debe relacionar con una estructura general con dos o más bloques. Así se entenderá la estructura comprendiendo mejor la forma musical propuesta por el compositor.

Los aspectos más importantes para encontrar las partes de una pieza se aclaran a lo largo del análisis formal teniendo en cuenta elementos que determinan ciertas divisiones que cuenta la obra. Esto es llevado a cabo determinando los procedimientos básicos de la producción musical.

- **Cadencia:** la cadencia determina el final de una frase, éstas cuentan con características que definen su importancia. Existen cadencias con más fuerza y otras más débiles, pero cada una de ellas cumple su tarea de división o final de frase.
- **Repetición:** en casi toda la producción musical se encuentra material que se repite o muestra características similares creando así una división que se toma desde el punto de inicio de la frase.
- **Contraste:** el contraste muestra diferencias claras y evidentes entre un motivo u otro, pero que lleva siempre a una división o fin de frase. (Robles 2002, tema 4).

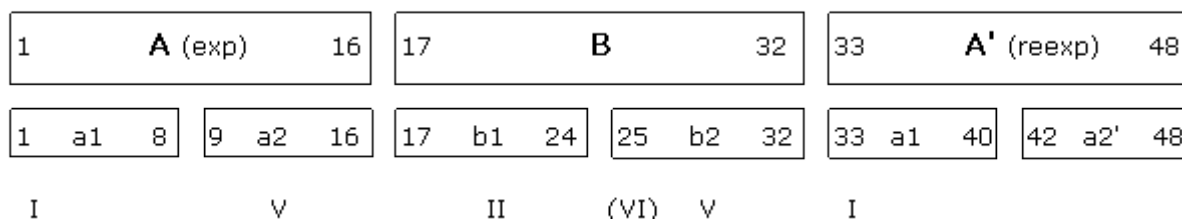
Agrupación y presentación

Para el análisis formal su reto se presenta en este punto, al dividir en partes una pieza puede presentarse de manera sencilla, pero su puede tornarse complicado al momento de comprender las dichas partes y asociarlas. Se debe ser cuidadoso en este punto para encontrar elementos de criterio como:

- compartir material temático.
- Tener la misma tonalidad o movimiento modal.
- Tener un comportamiento armónico parecido.
- Que compartan una sección que finaliza con cadencia importante.

Al encontrar estos elementos que determinan la partes y después de ser asociadas se llega el punto de presentación en un esquema que se realiza según lo determine quien realiza la investigación. Esta presentación se da de una manera clara sin llegar a confusiones.

Puede presentarse según Robles (2002); de la siguiente forma:



(Figura 4: Planteamiento de un análisis musical, Robles 2002, tema 4).

Análisis temático

Para el paso temático del análisis es indispensable comprender el proceso que utiliza un compositor para crear la melodía de una obra, estudiar los elementos que utiliza y destacarlos. Alcanzar la meta del análisis temático requiere seguir unos pasos u objetivos que van direccionados a definir cada parte analizada, resaltando el tema de la obra presentada y de allí seguir el proceso de estudio profundo para encontrar las partes mediante la elaboración temática. (Robles 2002, tema 5).

Robles, propone que este proceso se puede llevar de la siguiente forma:

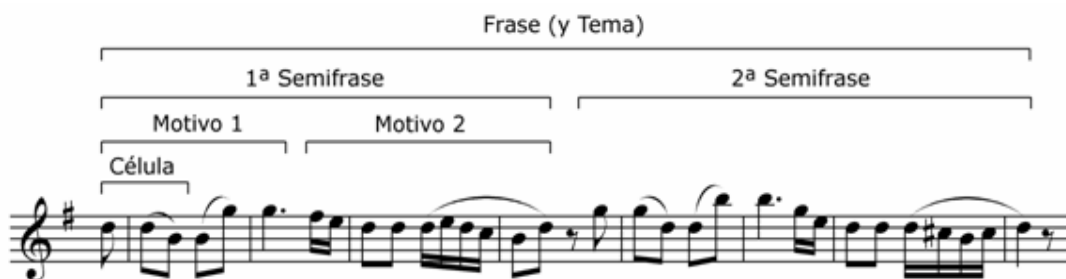
1. Identificar el tema principal.
2. Identificar e carácter temático de las partes.
3. Descubrir los procedimientos de elaboración temática.
4. Entender la lógica del proceso que llevo el compositor para su obra.

(Robles 2002, tema 5).

Elementos del análisis temático.

Robles; (2002) define los siguientes conceptos morfológicos de la siguiente forma:

- **Célula:** es la parte más pequeña y base del movimiento melódico y se reconoce auditivamente.
- **Motivo:** es un movimiento breve de 1 a 4 compases con sensación de conclusión y que se presenta varias veces a lo largo de una pieza.
- **Frase:** es fragmento más amplio que el motivo, que se presenta con de dos semifrases que dividen simétricamente la frase y su movimiento lo lleva a una cadencia. La particularidad de las semifrases es su cualidad de generar una sensación auditiva de pregunta respuesta (antecedente- consecuente), siendo la segunda semifrase que cuenta con la cadencia más fuerte o importante. Esta parte del movimiento melódico se divide en partes pares múltiplos de dos con frases de ocho y semifrases de cuatro compases.
- **Tema:** Es la idea principal de la obra y en la que se deriva todo el tratamiento melódico restante.
- **Bloque, sección, parte:** estos términos se utiliza para denominar un fragmento amplio.



(Figura 5: planteamiento de un análisis musical, Robles 2002, tema 5).

De esta manera se puede realizar un análisis minucioso y con mayor aproximación a la idea que presenta el compositor evitando al máximo especulaciones del analista utilizando una gama amplia de conocimientos musicales.

Todo esto indica que el análisis es una disciplina progresiva, en el cual la interpretación de la obra integra una variedad de técnicas y procedimientos que suele presentar un resultado no solo como relevante, sino también como verdadero según la experiencia y comprensión de la obra. (Latham, 2014).

En la elaboración del análisis se reconocen elementos temáticos que el autor utiliza en el procedimiento de la composición:

- **Repetición:** cuando el material de dos motivos son similares dentro de una semifrase.
- **Variación:** cuando el material de un motivo es similar a otro en duración, manteniendo un perfil parecido, con algunas variantes: se añaden o quitan notas, pueden darse cambios de ritmo y cambios interválicos.
- **Fragmentación:** cuando los movimientos de dos motivos son iguales pero su interválica se presenta de forma invertida; si los intervalos del primero motivo son ascendentes, el del segundo se invierte a descendente.
- **Retrogradación:** los motivos son iguales pero leídos al revés.

8. Desarrollo: análisis de la obra

A partir de ese punto se realizará el análisis tanto formal como temático de los movimientos propuestos de la obra, siguiendo la propuesta de análisis de Luis Robles, realizando la descripción de cada elemento del análisis con las respectivas ilustraciones.

Análisis formal

Moderato:

En esta obra él *Moderato*, se divide en cuatro (4) secciones. La primera sección será la introducción que inicia con la presentación de un motivo melódico conducido por el bajo en el que busca un cierre de frase, acompañado de acordes disonantes producido en las

primeras cuerdas del compás 1 al compás 6, su métrica es de 3/4, en el tercer compás será 5/4 y el sexto se hará en 6/4.

Continuando con la segunda sección; parte A, se presenta el tema principal que irá del compás 7 hasta el compás 22, dividido en frases en dos frases; la primera va del compás 7 al 10 y la segunda del compás 11 al 17, en el compás 18 iniciara la repetición del tema y llegar finalmente al 22 donde culmina la sección.

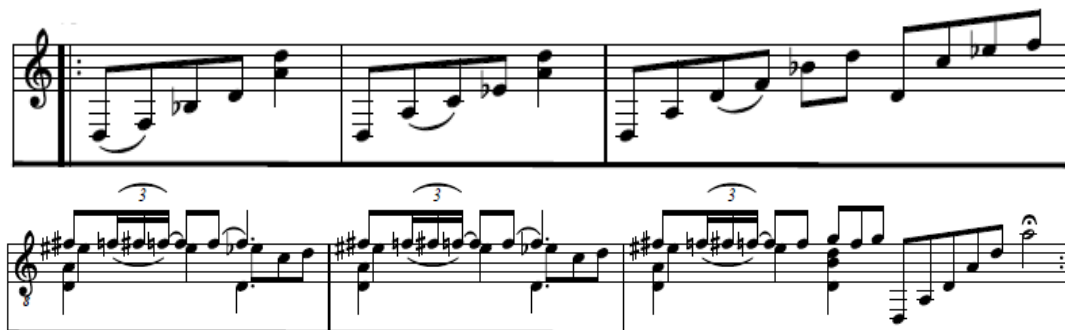
La métrica será en 4/4.

En la tercera sección, parte B, presenta el mismo material rítmico y melódico de la segunda sección con pequeñas variaciones a partir del compás 23 al 31, con métrica 4/4.

La cuarta sección inicia en el compás 32 y se prolonga hasta el compás 44, donde se re expone el motivo de la sección de introducción sobre el cuarto grado entre los compases 32 y 37, con algunas variaciones en la estructura armónica y manteniendo la métrica de 4/4.

Finalmente regresa a l introducción para dar paso al siguiente movimiento de la suite.

Introducción.



(Figura 6: Exposición de la introducción del compás 1 al 6).



(Figura 7: frase 1 del compás del 1 al 3).



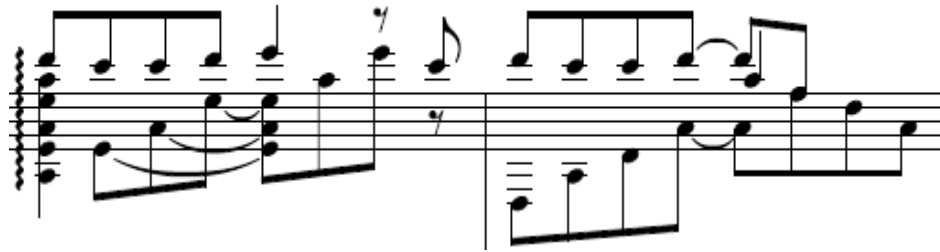
(Figura 8: frase 2 del compás 4 al 6).

El carácter sublime del movimiento se hace relevante en el argumento armónico que se presenta y con un juego entre el bajo y la respuesta de las primeras cuerdas, que se digitan al aire para generar resonancia, esto fortalece el lenguaje la obra. El tempo es tranquilo para mayor sensación sublime que apoya su carácter. Es importante la técnica de ejecución de la mano izquierda ya que se surge que los grupos de ligados se ejecuten con dedos 1 y 4.

Parte A



(Figura 9: sección 1, del compás al 7 al 22).



(Figura 10: semifrase 1 del compás 7 al 8).



(Figura 11: Semifrase 2 del compás 9 al 10).

La cabeza del motivo se presenta con dos semifrases; semifrase 1 en el compás 7 al 8 entre el V al i grado con cadencia imperfecta y la segunda semifrase del compás 9 al 10 entre cuarto grado (iv) al primer grado (i) en cadencia plagal.



(Figura 12; semifrase con cadencia perfecta del compás 13 al 17, inicio de repetición).

La cola del motivo se presenta con dos semifrases; la primera semifrase en el compás 11 al 12 entre el tercer grado (III) y el primer grado (i), y la segunda semifrase en el compás 13 al 17 con cadencia perfecta.

La obra sugiere que la ejecución mantenga un movimiento fluido para la característica mística que posee, por ello la variación del tempo es importante, aquí es importante que el peso de la mano derecha sustente lo requerido para el discurso y la presentación de este primer movimiento, por esta razón los ligados y trinos se ejecutan con técnica de apoyo en

cuerdas pulsadas, variando el ataque de la mano derecha entre la boca y puente de la guitarra, ya que es notorio un discurso donde se imitan varios movimientos melódicos que sugiere pregunta y respuesta.

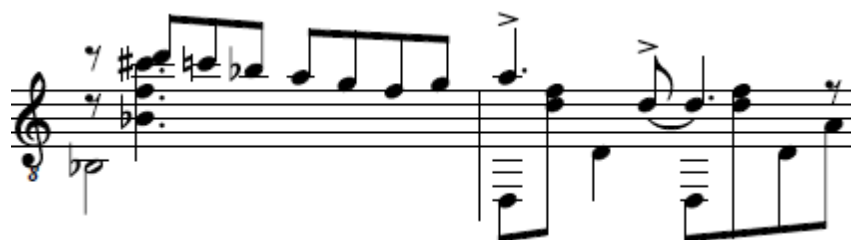


(Figura 13: compás 20, 21 y 22 puente sobre el primer grado, final de la segunda sección).

Parte B



(Figura 14: re exposición material de la parte A del compás 23 al 31).



(Figura 15: Semifrase).



(Figura 16: Semifrase).



(Figura 17: Desarrollo).

Parte C

A partir del compás 32 re exposición del motivo 1 o motivo de introducción desde el ascendente, y del motivo dos o motivo principal hasta el compás 44. En la ejecución de esta frase el ataque se hace un poco más ligero sin perder su esencia principal y carácter. Cabe resaltar la variación armónica que presenta para realzar el canto melódico como esquema de finalización, es evidente esta variación en el compás 42 que se presenta creando una falsa tención para retomar la tonalidad original y dar fin a la frase.



(Figura18: re exposición del motivo de introducción en el cuarto grado compás 32 al 44).

Análisis temáticos moderato

Introducción.

Introducción dividida en dos partes.

El movimiento melódico 1.



(Figura 19: Célula).



(Figura 20: Motivo I con imitación).



(Figura 21: contramotivo 1).



(Figura 22: Semifrase 1 con Variación).



(Figura 23: Monofonía).



(Figura 24: Homofonía).

- Distancia interválica de segunda mayor tercera y quinta
- Movimiento melódico ascendente.
- Textura. Melódica. monofónica y homofónica.
- Tipo de escala modo frígio.

Movimiento melódico 2



(Figura 25: Célula con textura melodía acompañada).



(Figura 26: Motivo 2 con imitación).



(Figura 27: contramotivo 2).



(Figura 28: Semifrase 2 con variación).

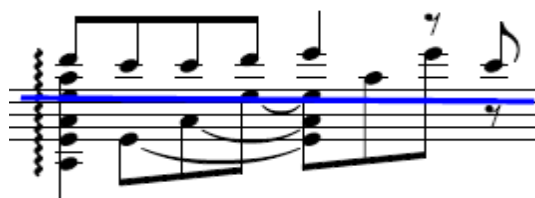
- Distancia interválica segunda menor, tercera, cuarta y quinta.
- Movimiento melódico ondulado
- Tresillo ascendente y descendente cromático.
- Textura monofónica. Monofónica.

Parte A

Movimiento melódico 1



(Figura 29: Célula).



(Figura 30: Motivo1).



(Figura 31: contramotivo2).



(Figura 32: Semifrase 1 con inversión).

- Distancia interválica; segundas, terceras y sextas.
- Movimiento melódico: ondulado.
- Textura: monofónica.
- Tipo de escala: modo dórico.

Movimiento melódico segunda voz, semifrase 1



(Figura 33: arpeggio en Dm).

- Distancia interválica de tercera, cuarta, quinta y séptima.
- Movimiento melódico con arpeggio ascendente.
- Textura: homofónica.
- Tipo de escala: menor natural.

Movimiento melódico 1 semifrase 2.



(Figura 34: Semifrase 2 con variación).

- Distancia interválica; segundas, terceras y sextas.
- Movimiento melódico: ondulado.
- Textura: monofónica.
- Tipo de escala: modo dórico.

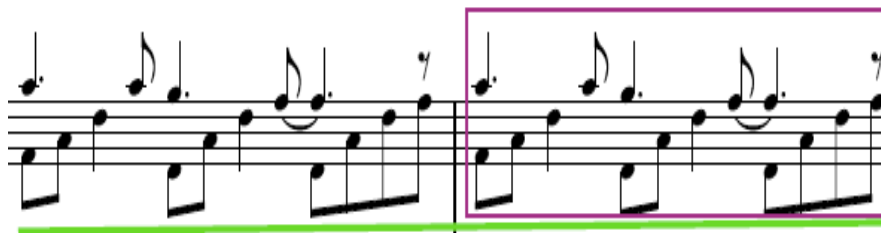
Movimiento melódico 3.



(Figura 35: Célula).



(Figura 36: Motivo 1).



(Figura 37: Semifras3con repetición).

- Distancia interválica: terceras.
- Movimiento melódico: ondulado por salto.
- Textura: monofónica
- Tipo de escala: menor natural.

Movimiento melódico semifrase 4



(Figura 38: Célula).



(Figura 39: Motivo1).



(Figura 40: contramotivo 2).



(Figura 41: Semifrase 4).

- Distancia interválica: de segunda.
- Movimiento: descendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: modo dórico

Movimiento melódico semifrase 2 segunda voz.

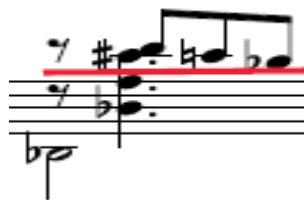


(Figura 42: arpeggio en Re menor).

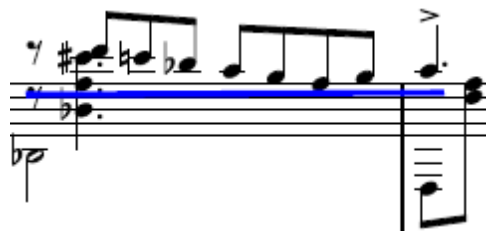
- Distancia Interválica: terceras.
- Movimiento melódico: ascendente en arpeggio.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

Parte B

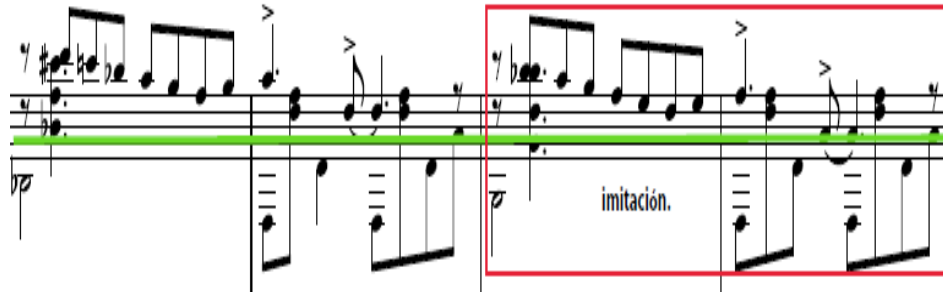
Movimiento melódico semifrase 1 primera voz



(Figura 43: Célula).



(Figura 44: Motivo).



(Figura 45: Semifrase 1 con imitación).

- Distancia interválica: segundas.
- Movimiento melódico: descendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: modo Lidio.

Motivo 1 segunda voz



(Figura 46: acompañamiento armónico).

- Distancia interválica: octavas, quintas y cuartas.
- Movimiento melódico: ondulado
- Textura: homofónica.
- Escala: menor natural.

Desarrollo, movimiento melódico semifrase 1



(Figura 47: Motivo1).



(Figura 48: Motivo 2).

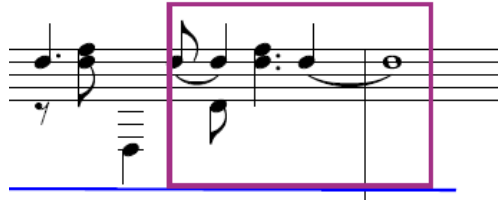


(Figura 49: semifrase con fragmentación).

- Distancia interválica: de cuarta, quinta tercera.
- Movimiento melódico: ondulado.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

Motivo segunda voz

- Distancia intervalica de octava, segunda, tercera, cuarta.
- Movimiento melódico en arpeggio.
- Textura homofónica
- Escala menor natural.

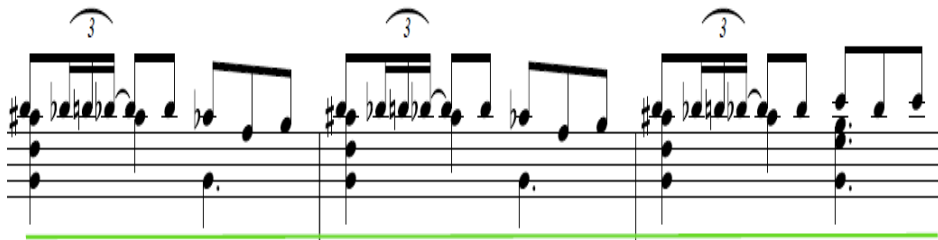


(Figura 50: motivo con variación, cierre de frase).

Parte C, re exposición



(Figura 51: semifrase 1).



(Figura 52: Semifrase 2).



(Figura 53: Motivo final con variación).

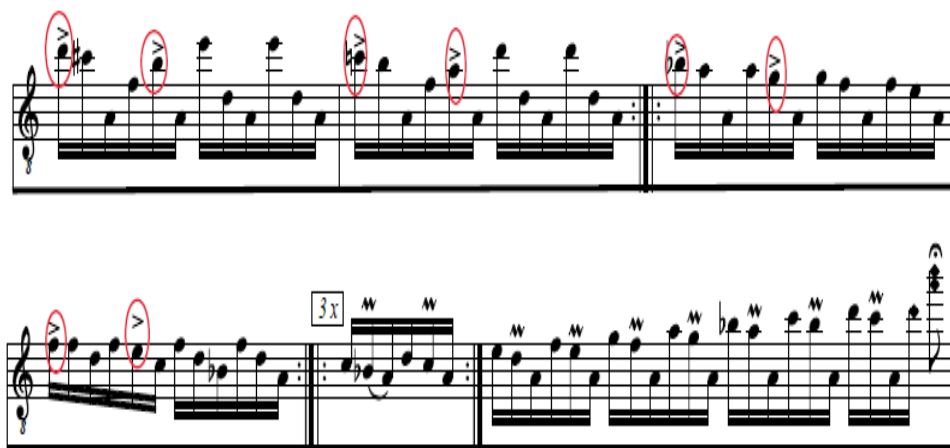
Análisis formal Mosso.

Este movimiento es corto pero de gran dificultad técnica en el manejo de arpeggios ya que se busca homogeneidad en la ejecución y relajación en la mano derecha para lograr la interpretación. El movimiento inicia con arpeggios menores con imitación para crear un

ambiente de tensión y su desarrollo melódico, intercalando pequeñas escalas adornadas con trinos y con armónicos artificiales. Para este movimiento el compositor sugiere *dinamismo* y *velocidad* para reflejar un marcado contraste con el siguiente movimiento.

Este movimiento estará dividido en cinco partes, la primera del compás 1 al compás 6, presentada en tres semifrases. Primera semifrase del compás 1 al 2, segunda semifrase del compás 3 al 4 y tercera semifrase del compás 5 al 6. En esta frase es importante la acentuación en las primeras notas de las agrupaciones rítmicas para fortalecer el motivo melódico.

Parte A.



(Figura 54: primera frase. Compás 1 al 6).



(Figura 55: Semifrase 1, compás 1 al 2).



(Figura 56: Semifrase 2 compas 3 al 4).

En la exposición sobresalen acentuaciones características del carácter del movimiento, como se puede apreciar en las figuras 53 y 54, el movimiento se presenta con repetición; entre las dos semifrases se presenta un marcado contraste.



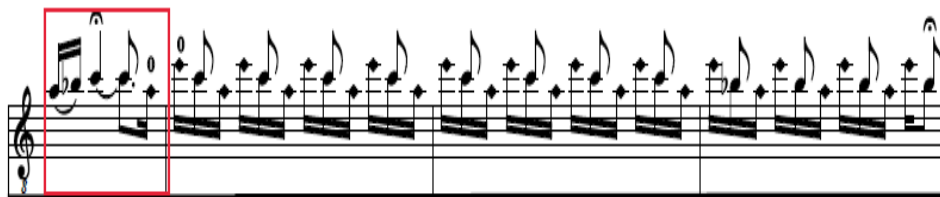
(Figura 57: semifrase 3 compás 5 al 6).



(Figura 58: cadencia imperfecta).

La semifrase tres, utiliza elementos como trinos que van aumentando la tensión progresivamente para finalizar en cadencia imperfecta.

Parte B



(Figura 59: enlace compás 7, frases 2 en La menor del compás 8 al 10).

Se evidencia en la frase, la aparición del motivo principal sobre el tiempo débil de la agrupación de semicorcheas con corchea.

Parte C



(Figura 60: semifrased del compás 11 al 15).



(Figura 61: semifrased del compás 16 al 18 con cambio de métrica).

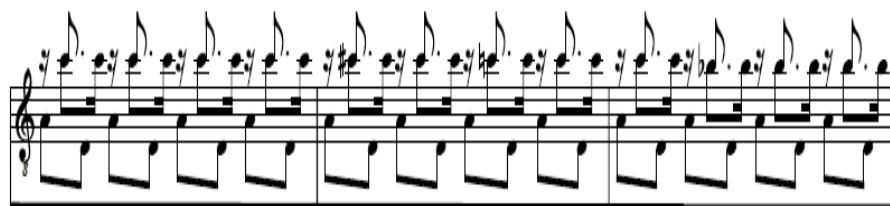
En esta frase, el motivo melódico está acentuado y llevado en el tiempo débil de las agrupaciones de semicorchea con una corchea, la métrica está en 2/4 con variación en el compás 18 a 4/4.

Parte D



(Figura 62: enlace en el compás 19 en La menor del compás 20 al 21).

Encontramos en el compás 19 el mismo enlace hecho en el compás 7. A partir del compás 20 al 21 se realiza el mismo movimiento de los compases 8, 9 y 10 con una variación en el compás 21.



(Figura 63: frase del compás 22 al 25).

Esta frase es un puente que se realiza para culminar con la última sección de este movimiento.

Parte E

The image shows a musical score for 'Parte E'. It consists of three staves. The top staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The middle and bottom staves are vocal staves. The middle staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A red box highlights a specific phrase in both the middle and bottom staves, which is a re-exposition of a previous phrase with variations.

(Figura 64: re exposición de la parte A, con variación. del compás 26 al 31).

Este movimiento finaliza con la parte A.

Análisis temático Mosso.

Parte A:

Movimiento melódico semifrase 1.

The image shows a short melodic phrase on a staff. The phrase consists of four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The first two notes are beamed together. There are accents over the first and third notes. The staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A red underline is placed under the entire phrase.

(Figura 65: célula).

The image shows a longer melodic phrase on a staff. The phrase consists of eight notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F#4. The first two notes are beamed together. There are accents over the first and third notes. The staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A blue underline is placed under the entire phrase.

(Figura 66: motivo 1).



(Figura 67: contramotivo 2).



(Figura 68: semifrase 1).

- Distancia intervalica de, segunda menor, tercera, sexta.
- Movimiento melódico en arpeggio.
- Textura monofónica
- Escala menor armónica.

Movimiento melódico, semifrase 2



(Figura 69: motivo1).



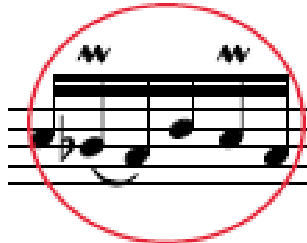
(Figura 70: contramotivo2).



(Figura 71: semifrase 2 con movimiento contrastante).

- Distancia interválica de segunda menor, tercera, sexta, séptima y octava.
- Movimiento melódico: en arpeggio descendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

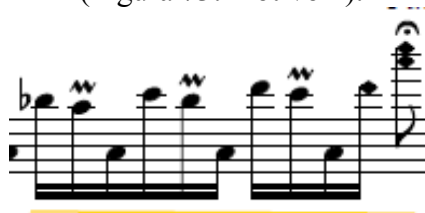
Movimiento melódico, semifrase 3.



(Figura 72: célula, antecedente).



(Figura 73: motivo 1).



(Figura 74: motivo 2).



(Figura 75: semifrase con imitación y cadencia imperfecta).

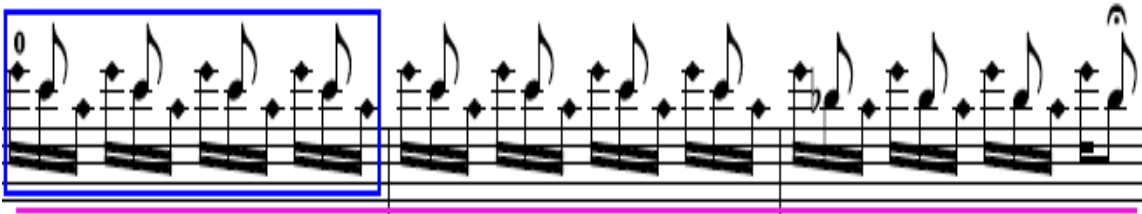
- Distancia interválica: de segunda, cuarta, quinta, sexta y octava.
- Movimiento melódico: por arpeggio descendente.
- Texturas: monofónica y homofónica.
- Escala: menor natural.

PATER B

Enlace.



(Figura 76: célula).



(Figura 77: puente en secuencia).

- Distancia interválica: terceras.
- Movimiento melódico: arpeggio descendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

Parte C

Movimiento melódico semifrase 1.



(Figura 78: célula).



(Figura 79: motivo 1).



(Figura 80: contramotivo 2).



(Figura 81: semifrase 1).

- Distancias interválicas: quintas, sextas y octavas.
- Movimiento melódico: en arpeggio ascendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

Movimiento melódico, semifrase 2.



(Figura 82: motivo 1).

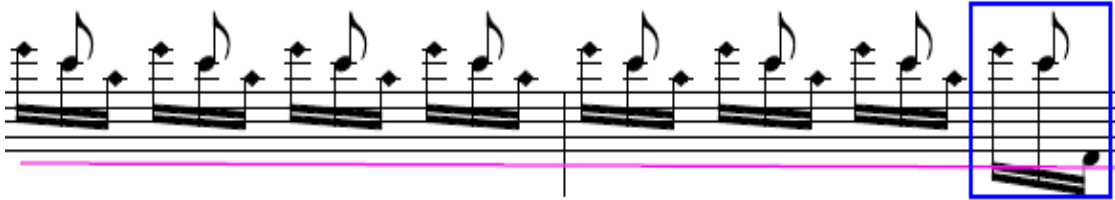


(Figura 83: contramotivo 2).

- Distancia interválica de cuarta, sexta y octava.
- Movimiento en arpegio ascendente.
- Textura monofónica.
- Escala menor natral.

Parte D.

Movimiento melódico, puente 2.



(Figura 84: puente en secuencia y variación).

- Distancia interválica: De tercera.
- Movimiento melódico: en arpegio descendente.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor natural.

Movimiento melódico puente, semifrase 1.



(Figura 85: célula).



(Figura 86: motivo 1).



(Figura 87: motivo 2).



(Figura 88: semifrase con imitación y secuencia).

- Distancia interválica: de segunda menor y quinta.
- Movimiento melódico: ondulado.
- Textura: monofónica.
- Escala: menor armónica.

Movimiento melódico, semifrase 2



(Figura 89: motivo 1 con imitación secuencia).



(Figura 90: contramotivo 2).



(Figura 91: semifrase 2 con secuencia).

- Distancia interválica de segunda. Cuarte y tercera.
- Movimiento ondulada
- Textura monofónica.
- Escala menor natural.

Parte E



(Figura 92: Re exposición).

Análisis formal

Cantabile:

Este movimiento se presenta con un motivo tranquilo evocando el carácter sublime que caracteriza la obra con el manejo de arpeggios que van dinamizando con timbre sonoro y tempo utilizando material de los dos primeros movimientos. Es de gran importancia el buen manejo del tempo, el fraseo y la articulación para evitar la monotonía y fortalecer la dinámica de la obra, porque a pesar de la motivación hacia la calma, el desarrollo va aumentando la velocidad en esta parte.

Dm **Am** **Dm**
Gm **Am**
Gm
Dm

(Figura 93: del compás 1 al 16 introducción, cadencia plagal del compás 12 al 13).

En la parte de introducción del movimiento se divide en tres semifrases, la primera del compás 1 al 4, con la segunda semifrase se aprecia el proceso armónico conducido por el bajo entre el primer grado (i), cuarto grado (iv) y el quinto grado menor (v), para finalizar con cadencia plagal en el compás (13).

Dm
Dm

(Figura 94: puente en Dm del compás 17 al 22).

Parte A.

Figure 95 shows musical notation for measures 23 to 29. It consists of three staves. The first staff is a bass clef with a red 'Dm' chord marking under the first measure. The second and third staves are treble clefs. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with chords and single notes.

(Figura 95: exposición del compás 23 al 29).

Figure 96 shows musical notation for measures 30 to 38. It consists of three staves. The first staff is a bass clef with a red 'Am' chord marking under the first measure. The second and third staves are treble clefs. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with chords and single notes. A red 'Dm' chord marking is visible under the third measure of the third staff.

(Figura 96: frase con variación del compás 30 al 38).

La particularidad de la parte A, es el manejo del material melódico que va pasando por varias voces con variación, pero manteniendo la idea principal. Para la ejecución es importante la técnica en la mano derecha, ya que se debe resaltar la melodía que por su paso alternado en las primeras cuerdas y la constante presencia de arpeggio, puede generar confusión sonora.

Parte B.

Musical notation for Figure 97, measures 40-49. The notation shows a melodic line in treble clef with a slur over measures 40-49. The bass line consists of eighth notes. Chords **Dm** and **Am** are indicated below the staff.

Musical notation for Figure 97, measures 50-54. The notation shows a melodic line in treble clef with a slur over measures 50-54. The bass line consists of eighth notes. Chord **Dm** is indicated below the staff.

(Figura 97: frase con variación del compás 40 al 50).

Musical notation for Figure 98, measures 51-54. The notation shows a melodic line in treble clef. The bass line consists of eighth notes. Chord **Dm** is indicated below the staff.

Musical notation for Figure 98, measures 51-54. The notation shows a melodic line in treble clef. The bass line consists of eighth notes. Chords **Gm** and **Dm** are indicated below the staff.

(Figura 98: semifrase con cadencia plagal del compás 51 al 54).

Musical notation for Figure 99, measures 56-61. The notation shows a melodic line in treble clef. The bass line consists of eighth notes.

Musical notation for Figure 99, measures 56-61. The notation shows a melodic line in treble clef. The bass line consists of eighth notes. Chords **Dm**, **Am**, **Dm**, and **Am** are indicated below the staff.

(Figura 99: frase del compás 56 al 61).

Gm
Dm
Dm

(Figura 100: frase del compás 64 al 71).

Dm **Am**
B° **Dm** **Gm**
Dm **A°**
Dm

(Frase 101: frase con cadencia perfecta del compás 72 al 81).

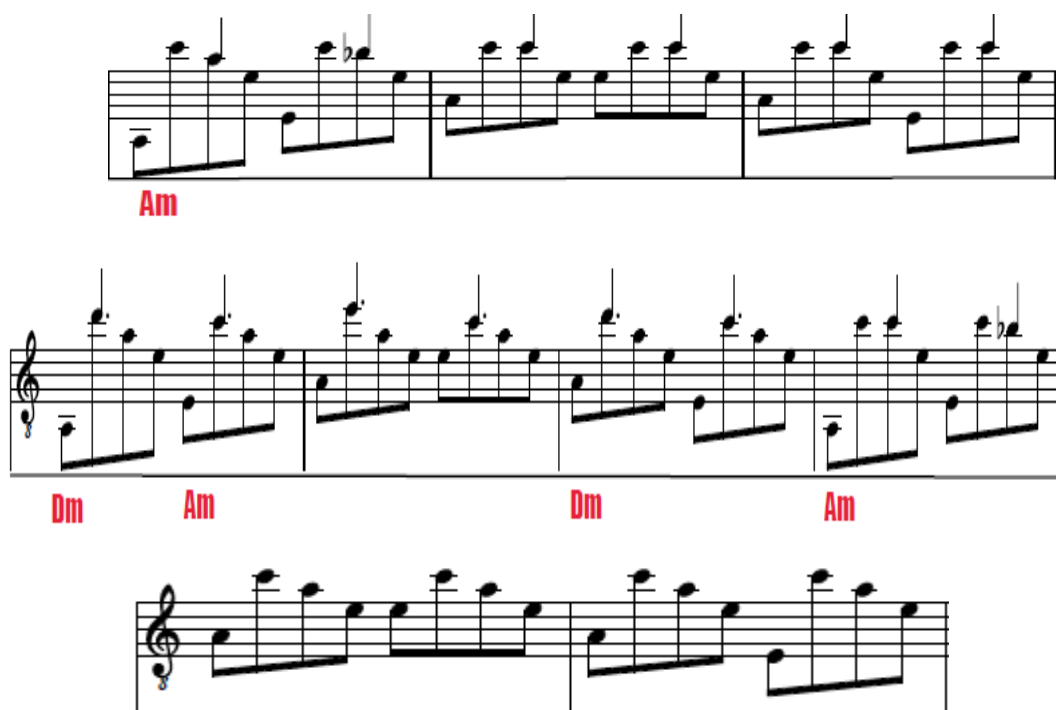
Es esta sección encontramos parte del desarrollo del movimiento, con un alternado movimiento melódico “contra punto”, que interactúa entre las voces de la primera cuerda y las cuerdas cuarta, quinta y sexta con presencia de acordes haciendo el motivo. El autor sugiere mayor velocidad en el arpeggio, acentuando con más intensidad el motivo.



(Figura 102: frase parte fina del desarrollo del compás 73 al 76).

Para finalizar la parte B del movimiento, presenta parte del material del segundo movimiento, “*Mosso*”. Se puede apreciar como varia el movimiento del arpeggio en comparación uno del otro debido a la propuesta presentada al inicio de la sección.

Parte C



(Figura 103: frase compás 98 al 106).

The musical score is divided into three systems. The first system is a bass clef staff with a key signature of two flats (Bb) and a melodic line. The second system is a treble clef staff with a *rubato.* marking and two triplet markings over the melody. The third system is a grand staff with a treble clef staff containing chords and a bass clef staff with a melodic line, including a triplet marking.

(Figura 104: frase del compás 107 al 120).

En esta última parte utiliza material del primer movimiento con variación, del compás 121 al 134.

Análisis temático

Movimiento melódico 1



(Figura 105: motivo 1).



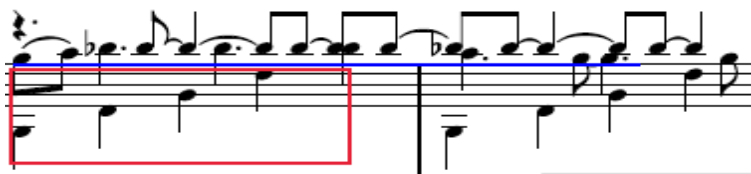
(Figura 106: contramotivo 1).



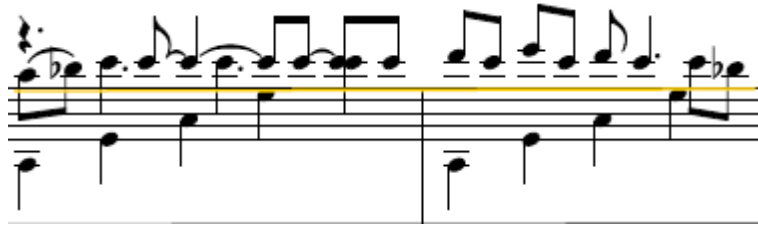
(Figura 107: semifrase 1).

- Distancia interválica: segundas, terceras, sexta y octavas.
- Movimiento melódico: en arpeggio.
- Textura: homofónica y homofonía, melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

Movimiento melódico, semifrase 1



(Figura 108: motivo 1 y arpeggio).



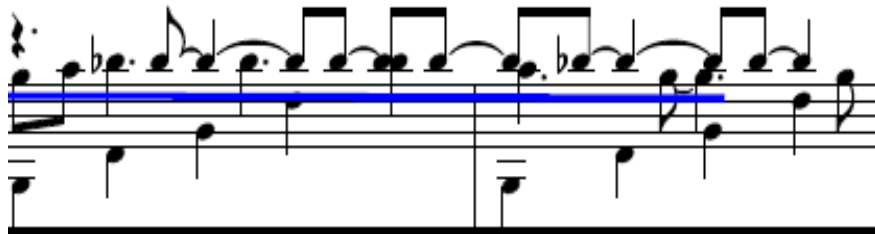
(Figura 109: contramotivo 2 y arpeggio).



(Figura 110: semifrase con secuencia).

- Distancia interválica: segundas, terceras, sexta y octavas.
- Movimiento melódico: en arpeggio.
- Textura: monofónica y homofonía, melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

Movimiento melódico, semifrase 2.



(Figura 111: motivo 1).



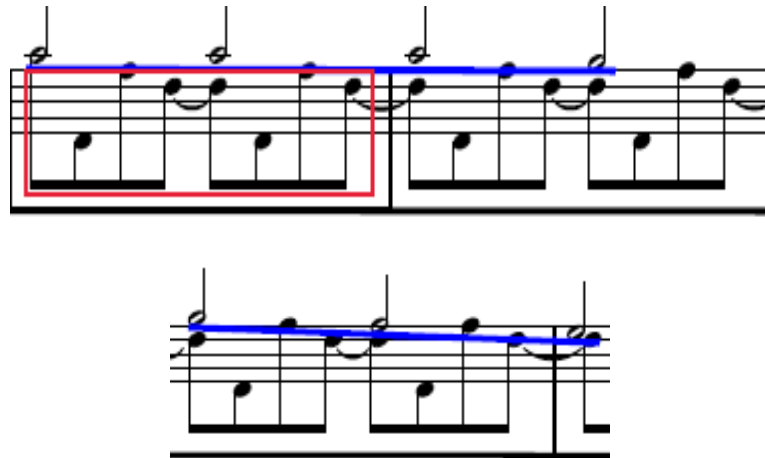
(Figura 112: contramotivo 2).



(Figura 113: semifrase 2 con contraste).

- Distancia interválica: segundas, terceras, sexta y octavas.
- Movimiento melódico: ondulado y en arpeggio.
- Textura: monofónica y homofonía, melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

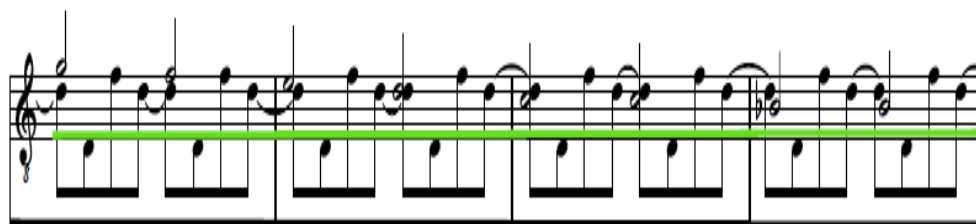
Movimiento melódico, semifrase 3.



(Figura 114: motivo 1).



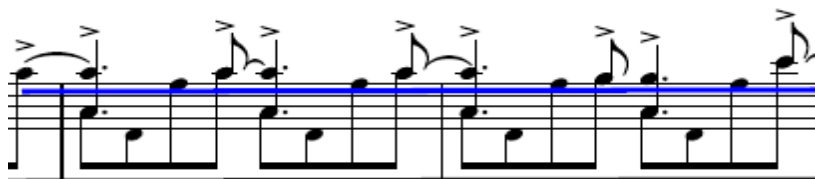
(Figura 115: contramotivo 1).



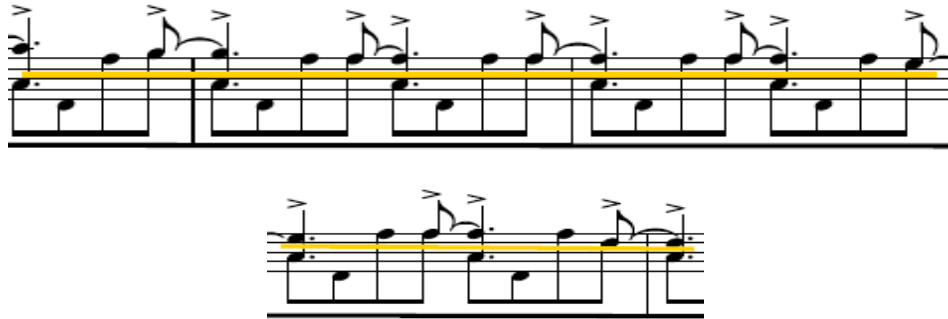
(Figura 116: semifrase 3 con secuencia).

- Distancia interválica: segundas y terceras.
- Movimiento melódico: descendente y en arpeggio.
- Textura: monofónica, melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

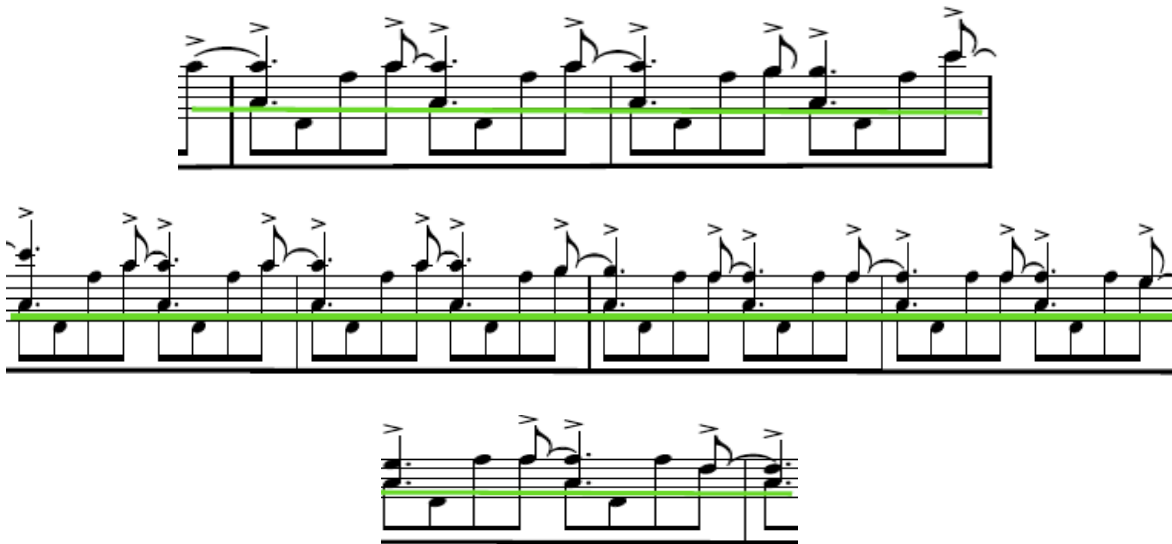
Movimiento melódico, semifrase 4



(Figura 116: motivo 1).



(Figura 117: contramotivo 2).

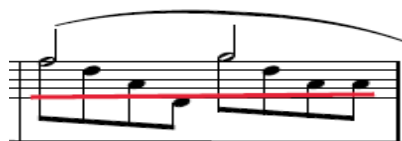


(Figura 118: semifrase 4).

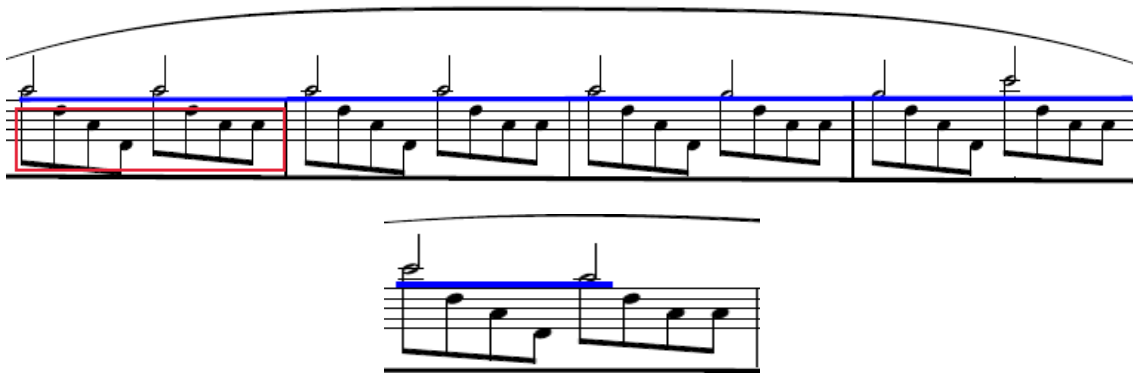
- Distancia interválica: segundas, terceras.
- Movimiento melódico: descendente y en arpeggio.
- Textura: monofónica y melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

Parte B

Movimiento melódico frase 1



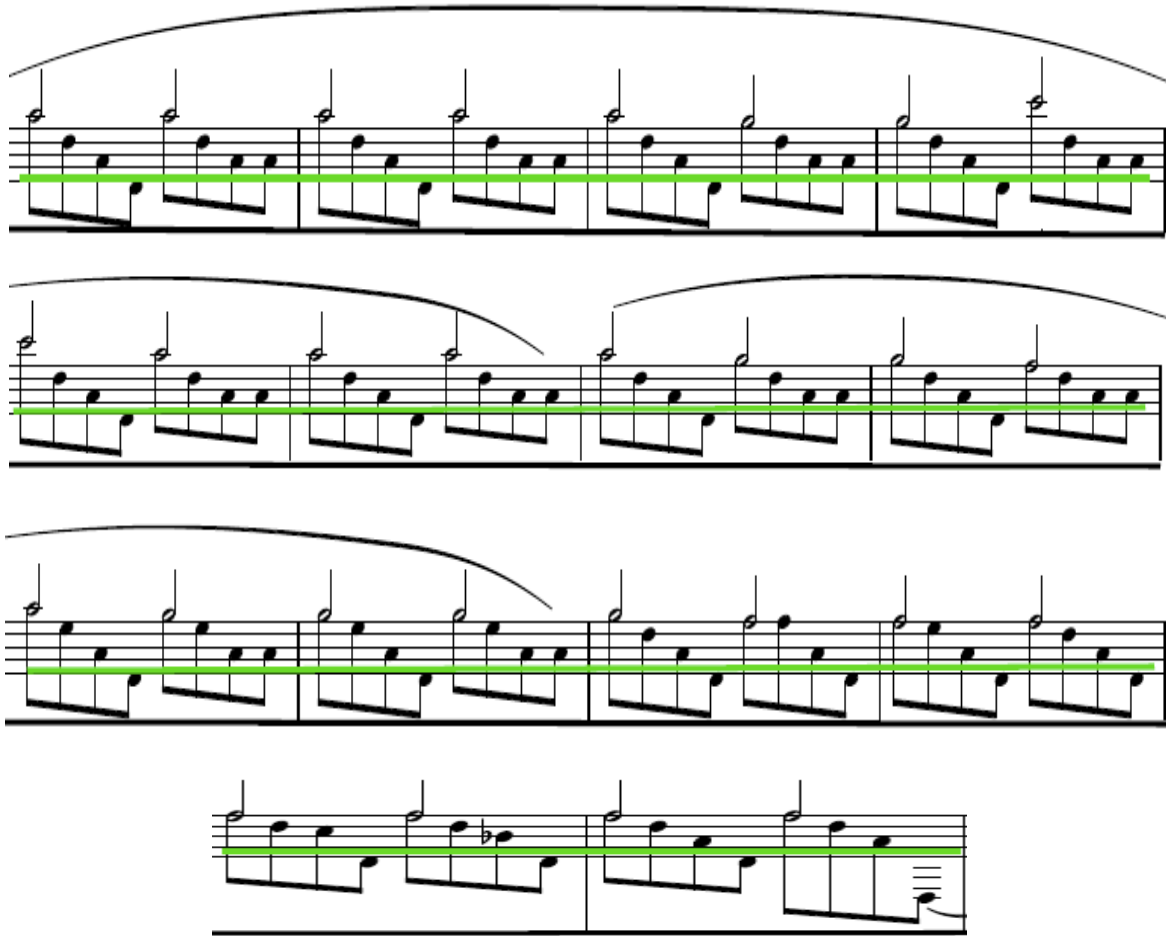
(Figura 119: célula).



(Figura 120: motivo 1, movimiento en arpeggio descendente).



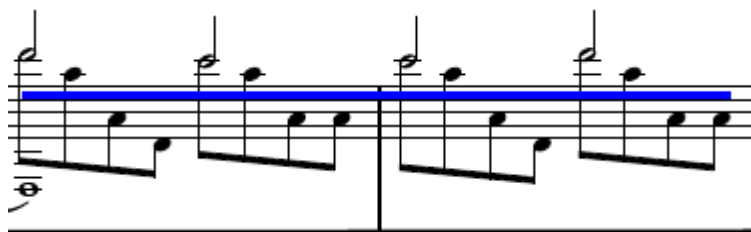
(Figura 121: contramotivo 2).



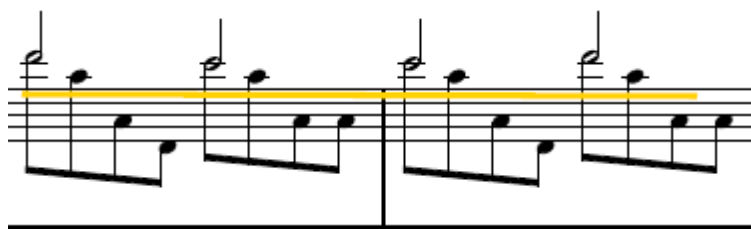
(Figura 122: frase 1).

- Distancia interválica: segundas, terceras.
- Movimiento melódico: descendente y en arpeggio.
- Textura: monofónica y melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

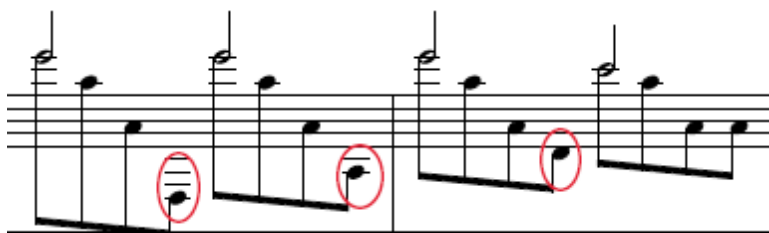
Movimiento melódico frase 2.



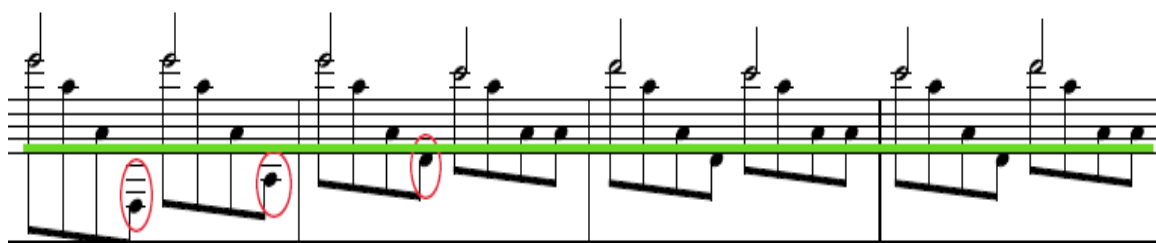
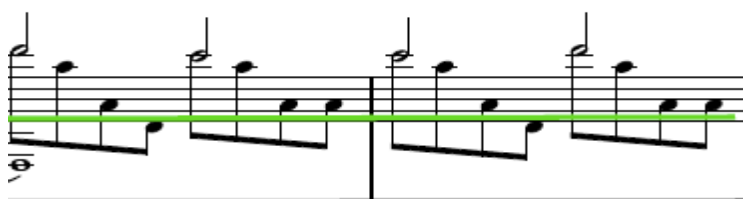
(Figura 123. Motivo 1).



(Figura 124: contramotivo1).



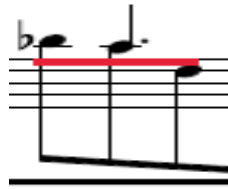
(Figura 125: acorde Dm en el bajo).



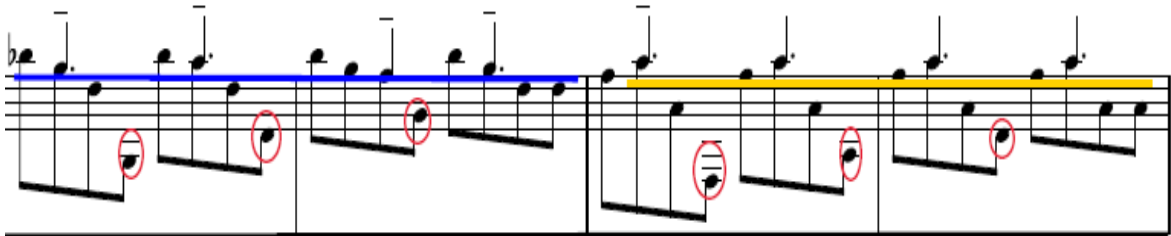
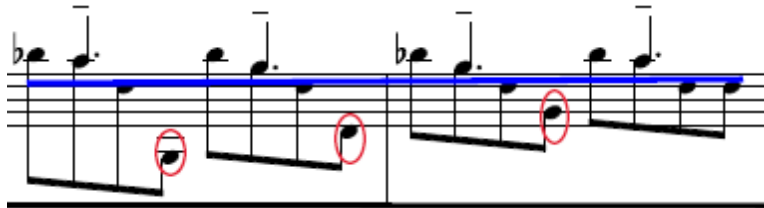
(Figura 126: semifrase 1).

- Distancia interválica: segundas, terceras.
- Movimiento melódico: descendente y en arpeggio.
- Marcación de acorde con el bajo.
- Textura: monofónica y melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

Semifrase 2 frase 2



(Figura 127: célula).



(Figura 128: puente, movimiento del bajo en acorde de G menor, D menor /F, motivos 1).

- Distancia interválica: segundas, terceras y quintas.
- Movimiento melódico: descendente y en arpeggio.
- Movimiento de acorde con el bajo.
- Textura: monofónica y melodía con acompañamiento.
- Escala menor natural.

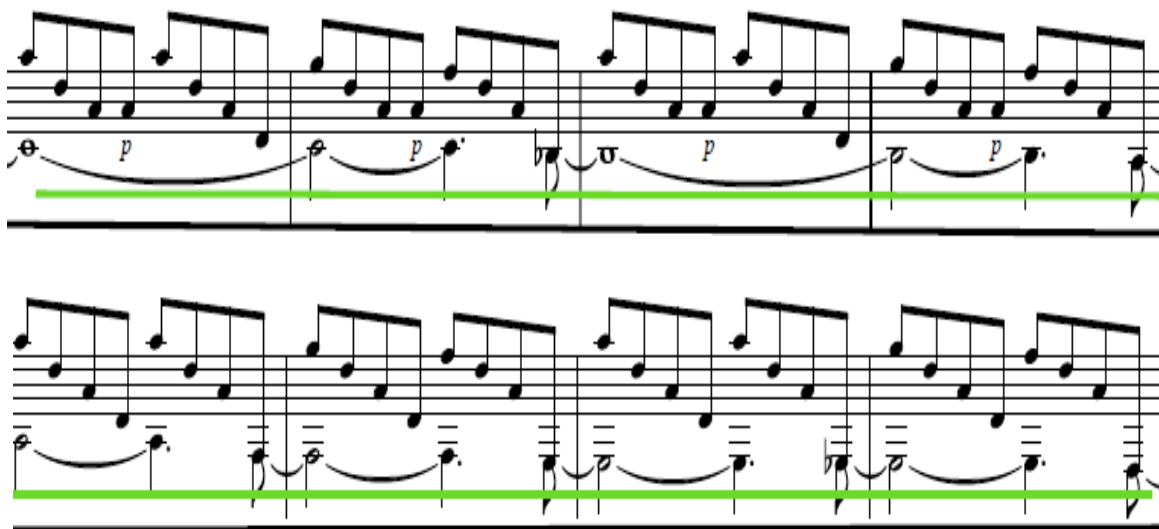
Movimiento melódico, semifrase 3



(Figura 129: célula).



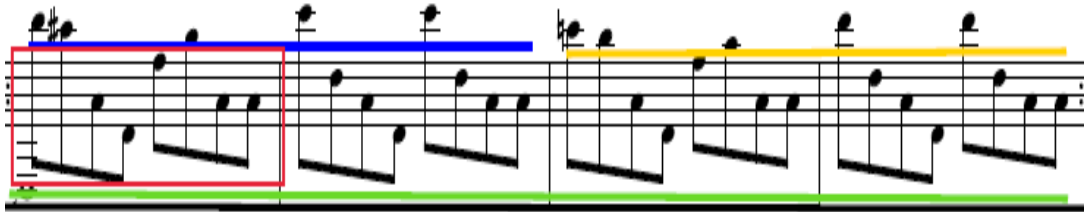
(Figura 130: motivo 1 y 2 contrapunto, secuencia).



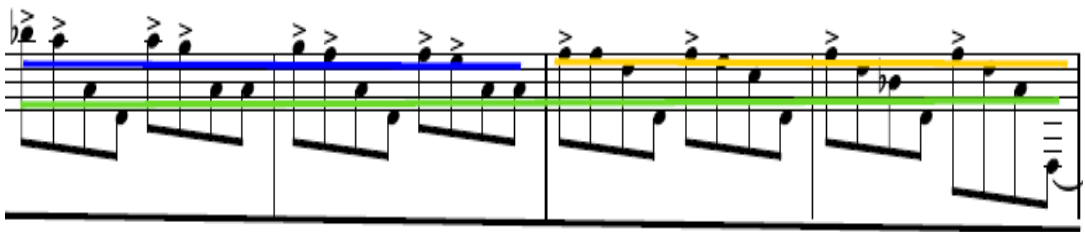
(Figura 131: semifrase 3 con cadencia perfecta).

Parte C

Movimiento melódico frase 1



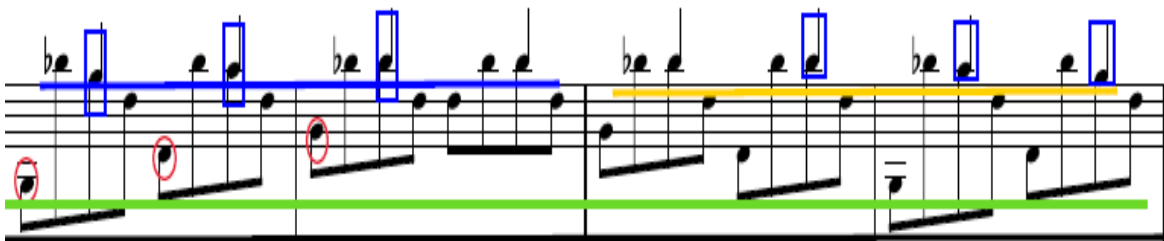
(Figura 132: semifrase 1; re exposición Mosso).



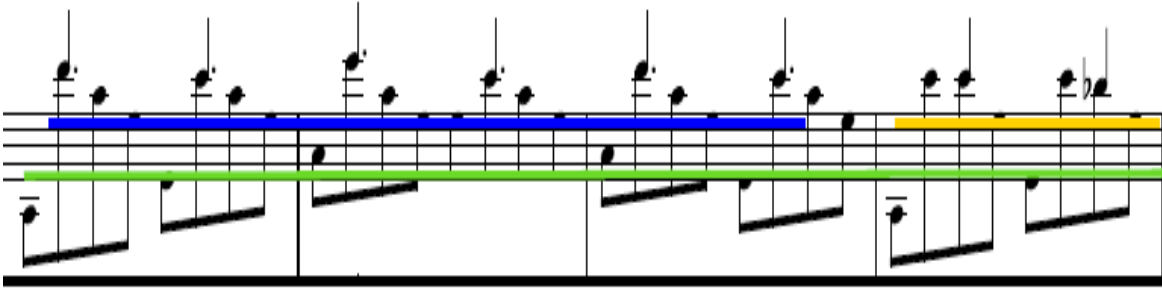
(Figura 133: semifrase 2).

- Distancia intervalica de, segunda menor, tercera, sexta.
- Movimiento melódico en arpeggio.
- Textura monofónica
- Escala menor armónica.

Movimiento melódico frase 2.



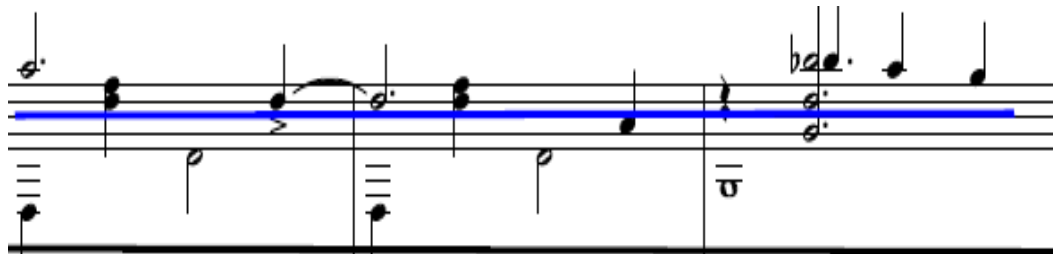
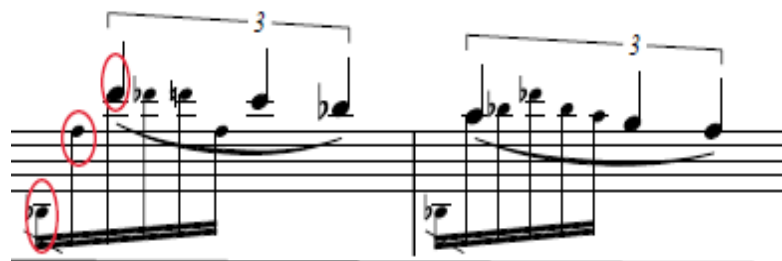
(Figura 134: semifrase 1).



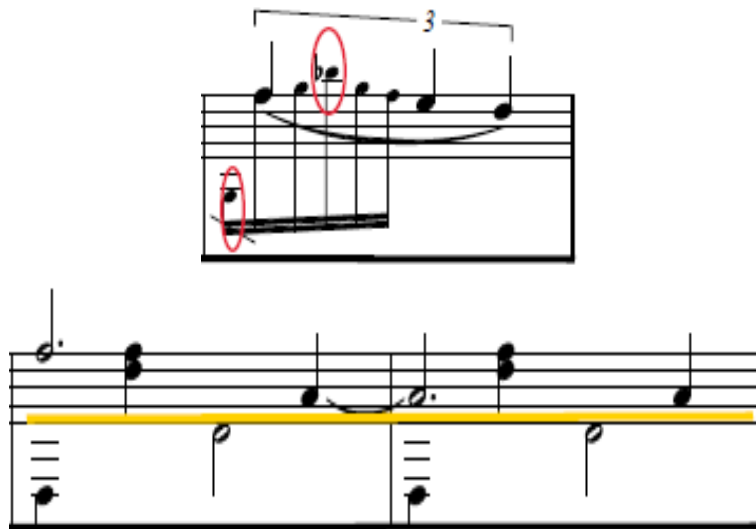
(Figura 135: semifrase 2).

- Distancia intervalica de, segunda menor, tercera, sexta.
- Motivo en la tercera corchea.
- Movimiento melódico en arpeggio.
- Textura monofónica
- Escala menor armónica.

Movimiento melódico frase 3



(Figura 136 motivo 1).



(Figura 137: contramotivo 1).



(Figura 138: re exposición Moderato).

- Distancia intervalica de, segunda menor, tercera, sexta.
- Movimiento melódico en arpeggio.
- Textura monofónica
- Escala menor armónica.

9. Resultados.

- El predominio de la modalidad sobre la tonalidad es una de las características que más prevalece a lo largo de la suite Koyunbaba, a lo largo de la obra y en cada uno de los movimientos el compositor establece giros modales, siendo el modo eólico el más utilizado.
- En esta composición el elemento melódico cumple un papel fundamental, ya que a través de los diferentes giros e intervalos presentes en la obra, son estos los que conducen las tensiones y distensiones, desplazando la armonía a un plano de acompañamiento.
- La composición al no tener una métrica definida, evidencia el carácter improvisatorio con el que fue concebida, esto se fundamenta aún más con la supresión de las simetrías en cada movimiento, donde la utilización de un pulso continuado se convierte en un punto de referencia o guía para poder ejecutar la obra.
- Las texturas mayormente utilizadas en esta obra son la homofónica y contrapuntística, en este caso estableciéndose dos voces que interactúan continuamente en los movimientos.
- Carlo Domeniconi es un compositor que explora e implementa la exploración tímbrica de la guitarra, koyunbaba es un claro ejemplo de ello, en el caso de esta suite, los recursos que utiliza el compositor son variados, en armonía, melodía y ritmo.
- Podríamos resaltar el trabajo de investigación realizado por Domeniconi para abordar la cultura turca y reflejarlo en la suite Koyunbaba, donde el compositor intenta representar los sonidos y paisajes de esta cultura a través de la composición.
- Es evidente la limitada bibliografía relacionada a la producción musical de Carlo Domeniconi, ya que son escasos los trabajos e investigaciones donde se analizan o describen sus obras, de ahí la importancia de investigar acerca de este compositor dado su estilo compositivo y su amplia producción de obras.

10. Conclusiones.

- Los recursos y herramientas que brinda un análisis musical detallado en una obra como koyunbaba son múltiples; involucran desde el reconocimiento de melodías y articulaciones hasta la comprensión global de la obra, permitiendo al intérprete entender la visión del compositor y el estilo compositivo implementado.
- Desde el aspecto compositivo, en la suite Koyubaba Carlo Domeniconi nos da un claro ejemplo de cómo se pueden adoptar e implementar las formas musicales antiguas a épocas actuales, generando una especie de fusión compositiva, donde los recursos tímbricos y armónicos del siglo XX se mezclan con las formas tradicionales del barroco y clasicismo en este caso la Suite.
- Para el ejercicio práctico, el análisis permite ser puntual a la propuesta compositiva y transmitir con claridad lo que el autor quiere con su obra. Técnicamente esta suite requiere madurez interpretativa y buen conocimiento de la guitarra, en primera instancia por la afinación propuesta que amplía en la guitarra su registro para lograr otras sonoridades.
- El recurso de arpeggio constante, obliga tener control en la digitación de la mano derecha; en general la suite koyunbaba varía en el tempo, métrica y el motivo melódico que se presenta en cada movimiento. La presentación del motivo interactúa entre voces aumentando así el nivel de dificultad para la interpretación.
- Hacer un uso adecuado del Pulgar que va alternando su protagonismo en las cuerdas cuarta, quinta y sexta con las primeras cuerdas hace importante el control mencionado anteriormente para mantener la claridad sonora del motivo.
- El reiterado uso de cuerdas al aire que se aprecia en la suite koyunbaba, genera la atmósfera propicia. Para la técnica de la mano izquierda el autor propone una serie de opciones de digitación que favorecen la lectura y la posterior ejecución.
- Finalmente, con el buen manejo de las herramientas que brinda esta clase de trabajo de Análisis Musical, permite entender la técnica de composición de Carlo Domeniconi y a su vez alcanzar una interpretación instrumental de Koyunbaba óptima.

10. Referencias bibliográficas.

- D Pedro, (1993) Manual de formas musicales. Real musical, Madrid.
- Bernal, (2009). Guía de análisis para una interpretación musical, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4373/tesis121.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- García, (2007). Análisis musical e interpretativo de la suite no. 2 en mi menor de gentil. montaña, <https://repository.javeriana.edu.co:8443/bitstream/handle/10554/4357/tesis83.pdf?sequence=1>.
- Guevara, (2015). Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor colombiano gentil montaña, <http://www.bdigital.unal.edu.co/49427/1/Monografia%20final%20maestria%20en%20Direcci%C3%B3n%20Sinfonica%20de%20Edwin%20Guevara%2C%20I%20-%202015.pdf>.
- Harries, (2014). The solo guitar of Carlo Domeniconi: An exploration of the diverse influences, <http://repository.wit.ie/2950/1/The%20Solo%20Guitar%20Music%20of%20Carlo%20Domeniconi.pdf>
- Latham, (2008), Diccionario Oxford de la Música. Dr, (2008) Fondo Cultural Económico.
- Padilla, (2010). Análisis musical de la “suite popular brasileña” de Heitor Villalobos: un diálogo entre lo tradicional y lo clásico. <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/7752/78787P123.pdf?sequence=1>
- Pinzón, (2015). Descripción interpretativa de cuatro obras para guitarra y música de cámara, <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2397/1/Pinz%C3%B3nSaboyaElberJoselyn2015.pdf>.

- Robles, (2002). Introducción al análisis musical.
http://www.haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm.
- Sesto, (2015). La Música Contemporánea de Carlo Domeniconi En Su Suite Para Guitarra, Universidad Nacional de Cuyo Facultad de Artes y Diseño. Argentina.