



Vigilada Mineducación

**ESCUCHANDO UN ESTUDIO MICROTONAL PARA GUITARRA SOLISTA:
ANÁLISIS DE LAS IMPRESIONES DE CINCO GUITARRISTAS**

Listening to a microtonal study for solo guitar:
Analysis of the impressions of five guitarists

GIOVANNY ANDRÉS OSPINA QUINTERO

Artículo de investigación para optar por el título de Magíster en Música.

Asesora:

Laura Isabel Lennis-Cortés, Ph.D.

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2025

Tabla de Contenidos

Lista de Figuras.....	3
Resumen y Abstract.....	4
Introducción.....	5
Marco Teórico.....	5
Metodología.....	8
Resultados	10
Conclusiones.....	20
Bibliografía.....	22
Anexos.....	24

Lista de Figuras

Figura 1.....	12
Figura 2.....	13
Figura 3.....	13
Figura 4.....	14
Figura 5.....	15
Figura 6.....	16

Escuchando un estudio microtonal para guitarra solista: Análisis de las impresiones de cinco guitarristas

Resumen

Este documento de investigación tiene como objetivo analizar las impresiones auditivas de cinco guitarristas profesionales frente a un estudio microtonal para guitarra solista, compuesto en el marco de una afinación en cuartos de tono. El trabajo se inscribe en el ámbito de la música contemporánea y experimental, explorando las posibilidades sonoras y expresivas que ofrece la microtonalidad aplicada al repertorio guitarrístico. A partir de un cuestionario estructurado, se recolectó retroalimentación que fue analizada en torno a cinco dimensiones clave: estructura y propiedades musicales, interpretación y sonoridad, expresividad, percepción de la microtonalidad y relación compositor-intérprete. Las respuestas de los participantes permitieron identificar valoraciones estéticas, técnicas y perceptivas, así como los desafíos que implica la interpretación de música microtonal. Asimismo, se evidenció el rol del intérprete como agente activo en la recepción, reconstrucción y resignificación de una obra contemporánea para guitarra. Los hallazgos de este estudio contribuyen a enriquecer la comprensión de la escucha especializada en contextos microtonales, así como a ampliar el campo de reflexión sobre la interacción entre composición, interpretación y percepción en la creación musical actual.

Palabras clave: guitarra solista, microtonalidad, afinación en cuartos de tono, técnicas contemporáneas, escucha especializada, investigación-creación.

Listening to a Microtonal Study for Solo Guitar: Analysis of the Impressions of Five Guitarists

Abstract

This research document aims to analyze the auditory impressions of five professional guitarists regarding a microtonal study for solo guitar, composed within the framework of a quarter-tone tuning. The work is situated within the field of contemporary and experimental music, exploring the sonic and expressive possibilities that microtonality offers when applied to the guitar repertoire. Based on a structured questionnaire, feedback was collected and analyzed around five key dimensions: structure and musical properties, performance and sound quality, expressivity, perception of microtonality, and the composer-performer relationship. The participants' responses made it possible to identify aesthetic, technical, and perceptual evaluations, as well as the challenges involved in performing microtonal music. Moreover, the role of the performer as an active agent in the reception, reconstruction, and re-signification of a contemporary guitar work became evident. The findings of this study contribute to enriching the understanding of specialized listening in microtonal contexts and expanding the field of reflection on the interaction between composition, performance, and perception in current musical creation.

Key words: Solo guitar, microtonality, quarter-tone tuning, contemporary techniques, specialized listening, research-creation.

Introducción

Durante los siglos XX y XXI, hubo una gran producción del repertorio para guitarra y, por consiguiente, una evolución significativa de la técnica y su ejecución. Sin embargo, en comparación con otros instrumentos, al menos en un sentido académico, la exploración de sonoridades contemporáneas en la guitarra ha sido menor. Esto se debe principalmente a la predominancia de los repertorios tradicionales centrados en intervalos y escalas convencionales, a las restricciones técnicas relacionadas con la afinación estándar, y a la construcción misma de la guitarra orientada hacia el semitono como el intervalo más corto. El objetivo de este proyecto es analizar, mediante la apreciación de un estudio microtonal para guitarra solista, las impresiones de cinco guitarristas sobre el color y textura del instrumento a través del uso de intervalos de cuartos de tono y ritmo no convencional.

Marco teórico

En el siglo XX, la guitarra clásica se consolidó como un instrumento solista dentro del ámbito académico. Figuras como Andrés Segovia fueron fundamentales para elevar su estatus, difundir su repertorio y estimular la composición de nuevas obras. Desde los estudios clásicos de Mauro Giuliani y Fernando Sor en el siglo XIX, hasta las técnicas modernas que incluyen armónicos, ligaduras a dos manos, rasgueos complejos, ejecuciones no convencionales en las cuerdas y percusión sobre el cuerpo del instrumento, la guitarra ha evolucionado para responder a las exigencias de los intérpretes contemporáneos.

El cuestionamiento de las formas y estructuras musicales tradicionales impulsó transformaciones estéticas significativas en la música del siglo XX. La atonalidad propuesta

por Arnold Schoenberg marcó una ruptura con la jerarquía armónica centrada en la tonalidad, abriendo paso a una organización libre del material sonoro. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, la guitarra experimentó un resurgimiento como instrumento de vanguardia, incorporando tanto la microtonalidad como la atonalidad en su repertorio. En particular, la microtonalidad ha adquirido una presencia creciente en la música contemporánea, expandiéndose desde la música académica hacia el jazz y la música popular.

Uno de los pioneros en esta línea fue el compositor mexicano Julián Carrillo, quien introdujo el concepto de *Sonido 13* (1957), proponiendo una división de la octava en trece partes iguales. Esta innovación desafió los principios tradicionales de la armonía occidental y proporcionó un marco teórico para la exploración de nuevas sonoridades. Paralelamente, el compositor checo Alois Hába desarrolló sistemas de escalas microtonales basadas en cuartos y octavos de tono, además de proponer métodos pedagógicos específicos para su interpretación. Las investigaciones de Carrillo y Hába han influido notablemente en generaciones posteriores de compositores que incorporaron la microtonalidad en sus obras.

En el ámbito de la música contemporánea, compositores como Iannis Xenakis y Michael Hersch han explorado las posibilidades microtonales en la guitarra, combinándolas con técnicas extendidas y experimentación sonora. Xenakis, por ejemplo, integró elementos electrónicos y texturas microtonales en su obra *Kraanerg* (1970), mientras que Hersch ha empleado estos recursos con fines expresivos, buscando expandir el potencial comunicativo de la música.

El jazz también ha integrado principios microtonales en la improvisación y la composición. Músicos como John Coltrane y Ornette Coleman exploraron estas posibilidades para ampliar su vocabulario melódico y armónico. En la música popular, agrupaciones como

King Gizzard & The Lizard Wizard han incorporado la microtonalidad en sus producciones, demostrando su versatilidad y alcance en distintos géneros musicales.

La tecnología ha desempeñado un papel crucial en la difusión de la microtonalidad. El desarrollo de software de producción musical e instrumentos virtuales ha permitido a los compositores experimentar con escalas no convencionales sin las limitaciones físicas impuestas por los instrumentos tradicionales. Esto ha facilitado el acceso de más músicos y oyentes a estas nuevas sonoridades.

La interpretación de obras microtonales en la guitarra, sin embargo, presenta desafíos técnicos y conceptuales. La afinación en cuartos de tono requiere una precisión extrema, así como una aproximación flexible tanto a la notación como a la improvisación. La recepción de la microtonalidad por parte del público ha sido diversa: mientras algunos la celebran como una innovación enriquecedora, otros encuentran difícil su asimilación. No obstante, su creciente aceptación sugiere que representa una vía de exploración válida y en expansión dentro de la música contemporánea.

La preparación para abordar este repertorio implica no solo la lectura de una notación distinta, sino también el desarrollo de una comprensión profunda de las nuevas posibilidades del instrumento. Esto supone una evolución tanto de la técnica guitarrística como de los enfoques pedagógicos, adaptándose a las demandas expresivas del siglo XXI. En este sentido, la microtonalidad y el desarrollo rítmico impredecible no constituyen meras tendencias pasajeras, sino manifestaciones del desarrollo orgánico de la guitarra y de la música académica actual.

Metodología

Al referirse a los mecanismos empleados en la música contemporánea, Copland (1941) afirma: “Estas extensiones de los procedimientos habituales necesariamente exigen al auditor la capacidad de prestarse, por instinto o por preparación, a escuchar un idioma no familiar”. Partiendo de esta premisa, y con el objetivo de propiciar una familiarización con el lenguaje microtonal de una pieza para guitarra solista, se llevó a cabo un proceso de escucha crítica orientado a recoger las impresiones de cinco guitarristas sobre un estudio titulado *Bisbigliando* (Ver Anexo 1).

Durante este proceso, los participantes contaron con el audio de la obra y su partitura, y tuvieron la libertad de escuchar la grabación cuantas veces consideraron necesarias. Posteriormente, respondieron un cuestionario enfocado en aspectos sonoros y técnicos, al cual accedieron a través de Google Docs. Las preguntas del cuestionario fueron diseñadas en torno a cinco dimensiones clave: estructura y propiedades musicales, interpretación y sonoridad, expresividad, percepción de la microtonalidad y relación compositor-intérprete.

La partitura, tanto física como digital, fue un recurso fundamental que permitió a los guitarristas realizar anotaciones, dibujos o comentarios puntuales, con el fin de expresar cómo percibieron y procesaron el contenido de la obra desde sus dimensiones estructurales, técnicas y expresivas. Este apoyo visual sirvió como guía para enriquecer y precisar las respuestas al cuestionario.

Los datos obtenidos fueron organizados mediante un sistema de codificación por colores, con el propósito de clasificar y distinguir claramente los temas abordados por los participantes en relación con la obra. Cada color representó una de las dimensiones del análisis musical, facilitando una lectura más ágil y eficaz de los comentarios, y resaltando coincidencias, divergencias y aportes individuales en torno a cada aspecto evaluado.

El cuestionario aplicado a los guitarristas sobre la audición del estudio microtonal para guitarra fue el siguiente:

Cuestionario

Instrucciones:

En el siguiente documento, usted encontrará cinco preguntas relacionadas con un estudio microtonal para guitarra acústica. Para realizar la actividad, asegúrese de escuchar la pieza al menos dos veces, siempre siguiendo el audio con la partitura la cual tendrá en sus manos a la hora de escuchar la pieza. Cada vez que deba señalar una respuesta en la partitura, utilice el color indicado para cada pregunta, de modo que las marcas queden claramente diferenciadas. Las preguntas deben ser leídas con cuidadosa atención, en caso de no entender la pregunta, el investigador estará a su disposición para resolver inquietudes.

Información general

Participante:

Edad:

Preguntas

- 1. Explique y señale en la partitura cómo el uso de la armonía y el ritmo contribuyen a construir el discurso musical de la pieza. Considere la siguiente pregunta: ¿La microtonalidad le generó una sensación de tensión, ambigüedad o inestabilidad? Utilice color rojo para señalar en la partitura.*
- 2. Considerando los elementos de melodía, timbre y color, describa cómo se explora la microtonalidad en la guitarra a lo largo de la obra. Si lo considera necesario, señale ejemplos en la partitura. Utilice color azul para señalar en la partitura.*
- 3. Pensando que la música estimula la imaginación, los sentimientos y las emociones, ¿qué tipo de experiencia interna le evocó esta pieza? Utilice color verde para señalar en la partitura.*
- 4. Si tuviera que interpretar esta obra, ¿qué estrategias adoptaría para abordar la microtonalidad y los elementos expresivos? ¿Qué retos cree que representa para un guitarrista? Utilice color morado para señalar en la partitura.*
- 5. Describa cómo fue tu proceso de escucha y análisis. ¿Escuchó la pieza varias veces? ¿Repitió pasajes específicos? Si es así, señale en la partitura cuáles. Utilice color negro para señalar en la partitura.*

Nota: A cada participante se le entrega una copia de la partitura para ser marcada con los colores indicados según las instrucciones. Esto con el objetivo de reconocer y apartar las distintas impresiones subjetivas y analíticas en torno a distintos aspectos de la obra.

Con el propósito de valorar el impacto del lenguaje microtonal en la escucha y comprensión de la pieza, las apreciaciones de los guitarristas fueron analizadas a partir de las cinco dimensiones que estructuraron el análisis de resultados: estructura y propiedades musicales, ejecución y sonoridad, expresividad, percepción de la microtonalidad y relación compositor-intérprete.

Resultados

Las percepciones sobre la estructura de este estudio microtonal para guitarra revelaron una notable diversidad en las formas interpretativas de los participantes. El Participante 1 propuso una lectura formal basada en secciones (A, B, C, D), interpretando la estructura a partir de la transformación rítmica. Este enfoque evidencia una comprensión del discurso musical en términos de gestos rítmicos como organizadores de una arquitectura dinámica. La sección D, más estática en comparación con las anteriores, fue percibida como un punto de llegada: un momento de contemplación dentro de un discurso predominantemente dinámico.

En contraste, el Participante 2 adoptó una visión más discursiva, motivada por el análisis de gestos, dividiendo la obra en frases organizadas por motivos (Introducción, Motivos 1 al 6 y Coda). Esta lectura no responde a secciones formales tradicionales, sino a una escucha centrada en la articulación, el desarrollo y la variación de células sonoras. Tal enfoque subraya una percepción del material musical como fluido sonoro, orgánico y

susceptible de múltiples interpretaciones, más próximo a una poética del devenir que a una morfología establecida.

Tres de los cinco participantes coincidieron en la existencia de una estructura clara —o al menos articulada— guiada por cambios en la densidad, el tipo de articulación y las dinámicas contrastantes. Los otros dos, sin embargo, manifestaron dificultades para identificar una estructura definida, señalando que la ausencia de jerarquías tonales tradicionales obligó a construir sentido desde el ritmo, el color tímbrico y la espacialidad del sonido. En este contexto, la estructura se manifestó más como una experiencia perceptiva que como una organización formal explícita, apelando a la participación activa del oyente en la configuración del discurso sonoro. La recurrencia con que se aludió al carácter “novedoso” de la obra sugiere que el estudio subvierte las convenciones formales, construyendo su materialidad desde la ruptura, la ambigüedad y la exploración auditiva.

De forma unánime, el ritmo fue identificado como uno de los pilares estructurales más relevantes del estudio. Si bien la mayoría de los participantes señalaron la ausencia de una métrica regular tradicional (ver Figura 1), también destacaron la presencia de una lógica interna coherente que guía la evolución del discurso musical. El Participante 1 enfatizó la existencia de una base rítmica presente desde el inicio, que se expande y transforma, lo que sugiere una dialéctica entre repetición y variación que sostiene la tensión interpretativa. Según este participante, dicha transformación rítmica aportó variedad formal y generó una energía que impulsó la obra constantemente hacia adelante.

Figura 1. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.

$\text{♩} = 80$ *Lasciare vibrare*
 ② ① ③ simile
 2 1 3 4
 p i m p i m
pp *cresc.* *accel.*
 ③ ② ③
 4 1 0
ff *sf* *poco rit.*

Nota: Señalado en consideración a la pregunta n°1 del cuestionario.

El Participante 3, por su parte, señaló que la variabilidad en la densidad rítmica facilitó su conexión con la pieza, al permitirle experimentar el ritmo como un fenómeno vivo, cambiante y moldeado más por el gesto que por el compás. Esta percepción fue respaldada por otros participantes, quienes coincidieron en que, en esta obra, el ritmo no se concibe como un elemento cuantitativo, sino cualitativo: surge del cuerpo, del gesto instrumental y del espacio tímbrico, adquiriendo sentido a través de la interpretación.

En consecuencia, el ritmo es comprendido como un conjunto de eventos articulados desde la expresividad, así como una construcción perceptiva y performativa. La obra propone, en este sentido, una temporalidad flexible y abierta, en la que el compositor deja zonas de libertad que deben ser habitadas por el intérprete. Esta cualidad sugiere una intención compositiva que equilibra el control estructural con la autonomía del ejecutante, lo cual reafirma la importancia de pensar la notación no como una imposición cerrada, sino como una sugerencia dinámica.

La dimensión microtonal también fue reconocida como uno de los núcleos más innovadores y estructurantes del estudio. Todos los participantes coincidieron en identificar la

microtonalidad no solo como un recurso ornamental o tímbrico (ver Figura 2), sino como parte fundamental del lenguaje compositivo. El Participante 1 destacó una expansión interválica que abarca desde pequeños desplazamientos en el ámbito del semitono — “cromatismos merodeando el unísono”— hasta intervalos más amplios (sextas, séptimas, octavas) (ver Figura 3), generando una tensión continua que reemplaza las funciones tonales tradicionales. Esta tensión no se resuelve en un reposo tonal, sino que se mantiene como motor del discurso.

Figura 2. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.



Nota: Señalado en consideración a la pregunta n° 2 del cuestionario.

Figura 3. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.

Nota: Señalado en consideración a la pregunta n°3 del cuestionario.

El Participante 2 propuso una lectura armónica ambigua, en la que se percibió una dirección indeterminada hacia una sensación modal (*fa* lidio) y, simultáneamente, una orientación hacia *fa* menor (Ver Figura 4). Esta ambivalencia se atribuyó a los desplazamientos generados por la *scordatura*¹, lo que sugirió otra forma de concebir la función armónica: no como progresión funcional, sino como campo de fuerzas.

El Participante 3 reforzó esta idea al afirmar que la *scordatura* y los microintervalos “permiten estrategias compositivas basadas en la aumentación y disminución” (Ver Figura 5), Las cuales afectan no solo la armonía, sino también el ritmo y la forma.

Figura 4. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.

copyright (©) Giovanni Ospina, 2025.

Nota: Señalado en consideración a la pregunta n°5 del cuestionario.

¹ *Scordatura* es una técnica que consiste en modificar la afinación estándar de las cuerdas de un instrumento, generalmente para facilitar ciertos pasajes técnicos o para explorar nuevas sonoridades y resonancias (Sadie & Tyrrell, 2001).

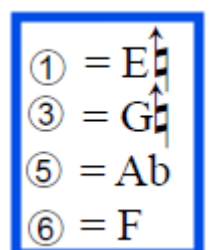
Figura 5. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.

Nota: Señalado en consideración a la pregunta n°3 del cuestionario.

Varios guitarristas describieron el lenguaje sonoro del estudio como “tenso”, “denso” y “altamente disonante”, recurriendo a la expresión “armonía abstracta” para referirse a los efectos provocados por la *scordatura* en cuartos de tono (ver Figura 6). Esta armonía no responde a reglas convencionales, sino que se configuró mediante una lógica centrada en el color, la textura y el espacio sonoro. En lugar de generar jerarquías funcionales, los intervalos microtonales instauraron paisajes auditivos inestables y flotantes, donde la expresividad tímbrica cobra un rol central. Más allá del uso puntual de los microintervalos, los participantes destacaron su integración estructural en la obra, lo cual permitió comprender la

microtonalidad no como un recurso ocasional, sino como un principio organizador del discurso musical.

Figura 6. Fragmento del estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*.



Nota: Señalado en consideración a la pregunta n° 2 del cuestionario.

En este sentido, la *scordatura* en cuartos de tono fue reconocida como un elemento clave tanto en la construcción estética como en la dimensión técnica de la obra. Todos los participantes coincidieron en que esta alteración de la afinación tradicional no solo transformó el timbre del instrumento, sino también la relación del intérprete con el mismo. El Participante 3 enfatizó que la *scordatura* permitió generar intervalos imposibles de producir con la afinación estándar, y que la cercanía entre notas microtonales generó una tensión sutil que habilitó un nuevo espacio expresivo. En consonancia, el Participante 1 señaló que “notas escritas con la misma grafía pueden sonar de forma distinta debido a la *scordatura*”, lo cual introduce una ambigüedad intencionada en el discurso musical. Esta característica hace que, a pesar de estar escrita con notación convencional, la obra debe ser descifrada auditivamente desde un sistema no convencional. También se destacó el uso de armónicos como recurso para expandir la paleta tímbrica, en diálogo con otras técnicas extendidas que enriquecen el universo sonoro de la pieza.

El Participante 5, quien además de escuchar interpretó el estudio, ofreció una reflexión particularmente significativa en torno a la dimensión técnica: tocar esta obra implicó “explorar

un nuevo instrumento sin dejar de ser guitarra”. La *scordatura* no solo amplió las posibilidades sonoras, sino que también exigió una reapropiación técnica y auditiva del instrumento. La digitación se tornó más compleja, los patrones habituales perdieron validez y el oído entrenado del guitarrista debió reajustarse. Este fenómeno puso en primer plano elementos que usualmente se consideran marginales: microtonos, resonancias, ritmos inusuales y deslizamientos tímbricos. Todo ello contribuyó a una resignificación del instrumento, concebido ya no como medio para ejecutar repertorio tradicional, sino como vehículo para la experimentación sonora.

Desde una perspectiva expresiva, la obra fue descrita como ambigua, introspectiva y abierta. El Participante 4 utilizó metáforas sugerentes como “una burbuja que cambia de forma” y “un limbo sonoro”, aludiendo a una experiencia perceptiva alejada de las narrativas musicales tradicionales. Estas apreciaciones remiten a una expresividad no dramática ni gestual en el sentido romántico, sino más bien difusa, atmosférica y etérea. Lejos de interpretar esta cualidad como una debilidad, el participante la entendió como un potencial creativo para estimular la imaginación del oyente.

El Participante 5 valoró esta cualidad como una oportunidad para construir discursos personales. Señaló que la microtonalidad, aún poco explorada en el contexto occidental, permite expandir la expresividad tímbrica del instrumento y desafiar los hábitos interpretativos. Por su parte, el Participante 2 destacó cómo el trémolo microtonal y la dirección descendente de ciertos motivos contribuyeron a delinear una trayectoria expresiva más sugerida que impuesta. El Participante 3, a su vez, reafirmó que los microintervalos generaron una “insistencia tímbrica” que constituye el núcleo del lenguaje expresivo de la obra.

Aunque solo uno de los cinco guitarristas interpretó el estudio, todos coincidieron en reconocerlo como un desafío significativo. Quien lo ejecutó afirmó que fue “una forma de reaprender a tocar la guitarra desde otra sensibilidad”, lo cual sugiere que la obra demanda no solo una técnica distinta, sino también una escucha distinta y una reapropiación integral del instrumento. Esta experiencia resaltó el potencial formativo y transformador de las prácticas compositivas contemporáneas, especialmente aquellas que, como este estudio, se sitúan en una estética del riesgo, la ambigüedad y la apertura.

Inicialmente, la microtonalidad, la técnica y la expresividad fueron consideradas como dimensiones independientes dentro del análisis. No obstante, el examen detallado de las respuestas reveló una profunda interdependencia entre ellas. La microtonalidad, entendida como una expansión del sistema temperado, exige una reconfiguración técnica que trasciende la ejecución mecánica del instrumento e implica un reajuste de la escucha, la digitación, la afinación y el control tímbrico. Desde esta perspectiva, la técnica deja de ser un medio neutral para convertirse en un agente activo de exploración sonora.

A su vez, esta transformación técnica se vinculó estrechamente con la dimensión expresiva. Los microintervalos no solo modificaron la percepción melódica y armónica, sino que introdujeron matices emocionales distintivos —caracterizados por ambigüedad, tensión suspendida o desestabilización perceptiva—. Varios intérpretes afirmaron que la dificultad técnica derivada de la afinación microtonal propició una expresividad menos inmediata, pero más profunda, que demandó una sensibilidad interpretativa aguda. Así, la microtonalidad no solo redefinió el aparato técnico del intérprete, sino que también amplió su horizonte expresivo, obligándolo a reconsiderar su relación con el sonido y los gestos musicales convencionales. De este modo, se consolidó una relación dinámica y recíproca entre microtonalidad, técnica y expresividad, donde cada dimensión transforma y resignifica a las

otras. Esta interrelación se constituyó como uno de los ejes centrales para comprender la naturaleza del estudio analizado y sus implicaciones tanto desde la composición como desde la interpretación.

Otro aspecto especialmente significativo fue la cercanía entre compositor e intérpretes. A diferencia del repertorio tradicional, en el que la obra llega mediada por ediciones o convenciones interpretativas, los guitarristas tuvieron acceso a una creación reciente, elaborada por un colega vivo, con quien comparten inquietudes técnicas y estéticas en un contexto académico común. Este factor fue decisivo para la recepción de la obra, influyendo tanto en la percepción del lenguaje microtonal como en la disposición para asumir los retos que este implicó.

Esta proximidad no solo facilitó una clave de interpretación estética, sino que también redujo la resistencia frente al uso de recursos poco convencionales, como la *scordatura* microtonal. La confianza depositada en el compositor —basada en su dominio técnico del instrumento y en una búsqueda sensible y documentada— permitió que los intérpretes dieran un “salto de confianza” hacia un lenguaje sonoro que, de otra forma, habría resultado ajeno.

Varios participantes coincidieron en que esta cercanía con el compositor propició una escucha atenta y libre de prejuicios. En palabras del Participante 5: “saber que la obra fue escrita por un colega al que puedo preguntarle cosas” favoreció una exploración más abierta de la pieza, más allá del soporte escrito. Esta afirmación revela una diferencia fundamental en la forma en que se aborda una obra contemporánea en contraste con una del repertorio histórico: mientras que en el segundo caso el sentido se construye a partir de convenciones, en el primero emerge de una interacción directa entre creador e intérprete.

El hecho de que la obra haya sido escrita por un compositor-intérprete local con una perspectiva crítica y situada también desplazó los referentes tradicionales de validación

estética. Como expresó el Participante 3, la pieza “no busca sonar como algo que ya conozcamos, sino como algo que se está inventando desde la guitarra misma”. Así, la obra no se inscribe en modelos históricos ni responde a tendencias estilísticas preestablecidas, sino que propone una creación desde un lugar epistémico propio que desafía las convenciones y promueve la invención en tiempo real.

Finalmente, el deseo de establecer un diálogo directo con el compositor fue mencionado por varios participantes como una necesidad interpretativa. Durante la audición surgieron preguntas técnicas y expresivas tales como: “¿cómo fue concebida la scordatura?”, “¿qué tipo de gestualidad rítmica se espera?”, “¿cuál es la relación entre tensión microtonal y narrativa expresiva?”. Este interés no solo apuntó a aclarar ambigüedades, sino a construir un espacio colaborativo en el que la obra pueda ser realizada desde la experiencia compartida entre compositor e intérprete.

Dicho esto, la relación compositor-intérprete no puede considerarse un aspecto periférico, sino una dimensión estructural de la recepción y la interpretación. La escucha de una obra actual generó una implicación estética distinta, más horizontal y colaborativa. Este estudio microtonal, además de cuestionar las convenciones tímbricas y estructurales del repertorio guitarrístico, evidenció la necesidad de pensar la creación musical desde el diálogo, como espacio propicio para la construcción conjunta del sentido sonoro.

Conclusiones

Las percepciones recogidas en este estudio revelaron que el Estudio microtonal para guitarra solista *Bisbigliando*, fue comprendido y valorado por los guitarristas participantes como una obra coherente, estructurada y expresiva, cuyo lenguaje desafió la escucha a través de una propuesta microtonal exigente y original. La afinación alternativa y el tratamiento

interválicos fueron reconocidos como ejes fundamentales del discurso musical, configurando una estética sonora que se aleja de los paradigmas tonales convencionales y propone nuevas formas de organización.

Uno de los hallazgos más relevantes fue la función estructurante que el ritmo cumplió en el contexto microtonal. En ausencia de centros tonales o jerarquías armónicas tradicionales, el ritmo fue identificado como “el eje que da cohesión y direccionalidad al discurso musical”. Esta observación sugiere que, en futuras creaciones dentro del ámbito microtonal, la organización rítmica puede desempeñar un papel crucial para mantener una narrativa sonora clara y comprensible, capaz de guiar al oyente a través de estructuras no lineales ni funcionales.

Asimismo, el análisis mostró que los guitarristas enfrentaron retos auditivos significativos, especialmente en lo que respecta a la percepción y ejecución precisa de los microintervalos. No obstante, estos desafíos no fueron interpretados como limitaciones, sino como oportunidades para expandir sus horizontes técnicos y expresivos. La microtonalidad, lejos de constituirse como un recurso accesorio o decorativo, se reveló como el núcleo estético y estructural de la obra, generando nuevas formas de tensión, resolución, color, ambigüedad y expresividad.

Estos resultados confirmaron la pertinencia del enfoque investigativo centrado en la recepción activa del intérprete como herramienta analítica. El diálogo entre compositor e intérpretes, facilitado mediante el cuestionario, permitió acceder a una comprensión profunda del impacto que una propuesta microtonal puede tener en la práctica interpretativa contemporánea. Asimismo, se reforzó la hipótesis de que la microtonalidad puede enriquecer sustancialmente el repertorio guitarrístico desde una doble perspectiva: compositiva e interpretativa.

Un hallazgo especialmente significativo fue la manera en que los guitarristas articularon de forma interdependiente los aspectos técnicos, microtonales y expresivos de la obra. Aunque las preguntas del cuestionario buscaban explorar cada dimensión de manera separada, las respuestas revelaron una integración espontánea entre ellas. Esta articulación sugiere que, en el contexto de una obra basada en una afinación alternativa y en procedimientos interválicos no convencionales, los intérpretes no disocian lo técnico de lo estético, ni lo estructural de lo expresivo. Por el contrario, estas dimensiones se integran en una experiencia interpretativa y auditiva unificada, en la que la ejecución instrumental, las propiedades microtonales y el contenido expresivo se condicionan mutuamente.

Finalmente, este estudio reafirmó la necesidad de promover espacios de experimentación y formación en torno a la escucha crítica, la composición alternativa y la interpretación no tradicional dentro de los entornos académicos. La apertura hacia lenguajes como el microtonalismo no solo amplía las posibilidades creativas del compositor y del intérprete, sino que también contribuye a la formación de músicos más sensibles, reflexivos y preparados para interactuar con la diversidad sonora del presente.

Bibliografía

Baker, D. (1993). *Jazz improvisation: How to play it*. Schirmer Books.

Brouwer, L. (2001). *El arte de la guitarra*. Ediciones Akal.

Carrillo, J. (1957). *El Sonido 13: Ensayo sobre el microtonalismo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Copland, A. (1941). *Our new music: Leading composers in Europe and America*. McGraw-Hill.

Daza, S. (2009). *Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes*. Institución Universitaria Iberoamericana.

- Domeniconi, C. (1990). *Koyunbaba* [Partitura]. Edition Peters.
- Hába, A. (1951). *Microtonal music*. Oxford University Press.
- Kurtág, G. (1999). *Message for the future: The use of microtonal music in contemporary contexts*. Hungarian Academy of Sciences.
- Moore, A. (2012). *The art of microtonal music: Principles and practices*. Routledge.
- Pujol, E. (1929). *Escuela razonada de la guitarra*. Boileau.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 22). Macmillan Publishers.
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of harmony*. University of California Press.
- Xenakis, I. (1992). *Formalized music* (Rev. ed., S. Kanach, Ed.). Pendragon Press. (Original work published 1971)

Anexos

Anexo 1

Bisbigliando

Estudio de Mano Derecha

G.Ospina

- ① = E
 ③ = G
 ⑤ = Ab
 ⑥ = F

♩ = 80 *Lasciare vibrare*

② ①
 ③
 ④
 ⑤

simile

pp *p* *imp* *m* *cresc.* *accel.*

ff *sf* *poco rit.*

A tempo e a piacere

copyright (©) Giovanni Ospina, 2025.

2

Bisbigliando

The musical score is written for guitar and piano. The guitar part is in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of eight systems of music. The guitar part features a complex melodic line with many triplets and slurs. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The score ends with a double bar line and the marking 'H. 7'.

25

27

H. 7

Bisbigliando

3

The image displays a musical score for the piece "Bisbigliando". The score is written on seven staves, each containing a single melodic line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and some notes have circled numbers (1, 2, 3, 4) above them. Dynamic markings include accents and hairpins. Harmonic indications are provided as letters "H" followed by numbers (e.g., H. 12, H. 7, H. 5, H. 12, H. 7, H. 5, H. 7, H. 5, H. 7, H. 5, H. 7). The score concludes with a double bar line.

Soprote Auditivo

<https://soundcloud.com/giovaospina/bisbigliando-estudio-de-mano>