

“ACERCAMIENTO A LA MÚSICA UNIVERSAL A TRAVÉS DE LA GUITARRA
CLÁSICA”

JOSÉ ISMAEL MORA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA SAN
JUAN DE PASTO
2012

“ACERCAMIENTO A LA MÚSICA UNIVERSAL A TRAVÉS DE LA GUITARRA
CLÁSICA”

JOSÉ ISMAEL MORA

ASESOR:

LUIS OLMEDO TUTALCHA VALLEJOS GUITARRISTA LICENCIADO EN
MUSICA

Trabajo presentado como requisitos para obtener el título de Licenciado en
Música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA SAN
JUAN DE PASTO
2012

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusivas de su autor”

Artículo 1 del acuerdo n°324 del 1 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 16 de Octubre de 2012.

AGRADECIMIENTOS:

En el transcurso de estos seis años de carrera universitaria, aprendí muchas cosas valorables que han sido una luz en este largo andar que es la música.

Este aprendizaje unido a la voluntad de acercarse al conocimiento es lo que me ha permitido llegar a este momento, que es el comienzo de otro camino hacia nuevos horizontes y sueños ligados a mi pasión por la música.

Dedico todo mi trabajo con todos mis afectos a mi madre Isaura Mora, que no es más que el reflejo de corresponder a sus esfuerzos y ayuda espiritual de manera incondicional, a mi hermano Mario Francisco Mora, a Viviana Nataly Acosta F. a Esteban Salas y su familia, a la Familia Luna, a Jairo Gaviria Caña, a Johana Cabrera, a Efrén Orbes, Fabian Melo, Daissy Guancha, Mónica Calvache, Carolina Herrera, Luis Alfonso Caicedo, Yolanda Alfaro, Marco Tulio Benavides, Jaime Melo, a todos mis compañeros y profesores del Dpto. de Música y en especial a Luis Olmedo Tatalcha V. por toda su comprensión y su don de ser humano y por todo su tiempo para lograr una verdadera interpretación no solo de la guitarra si no de la vida misma.

RESUMEN

El proyecto “ACERCAMIENTO A LA MÚSICA UNIVERSAL A TRAVÉS DE LA GUITARRA CLÁSICA”, es presentado como un soporte teórico conceptual sobre la técnica e interpretación de la guitarra, dirigido al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, con el cual se pretende diferenciar la interpretación de la Guitarra Clásica en los diferentes períodos de la Música Universal.

El proyecto está construido bajo el paradigma cualitativo Histórico-Hermenéutico.

ABSTRAC

This paper "APROAICHING TO UNIVERSAL MUSIC THROUGH CLASICAL GUITAR" is presented as a theoretical-conceptual suport abaught the technique and playing the guitar.

This Project is directed to the Programa de Licenciatura en Música de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño whith the objective to distinguish the periods of the univesal music and their contributions to the technique and the way of playing the guitar.

This document is built up under the paradigm qualitative historical hermeneutic.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	9
1. RECITAL DE GRADO	10
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
2.1 Descripción del problema	11
2.2 Formulación del problema	11
3. OBJETIVOS	13
3.1 OBJETIVO GENERAL	13
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
4. JUSTIFICACIÓN	14
5. MARCO DE REFERENCIA	15
5.1 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	15
5.1.1 Interpretación de la guitarra	15
5.1.2 El Barroco	16
5.1.3 Periodo Clásico	20
5.1.4 Periodo Romántico	22
5.1.5 Periodo Contemporáneo	23
5.2 ANÁLISIS FORMAL	24
5.2.1 Fraseo	24
5.2.2 Melodía	25
5.2.3 Ritmo	26
5.2.4 Contrapunto	27
5.2.5 Variaciones	27
6. DISEÑO METODOLÓGICO	29
6.1 Paradigma	29
6.1.1 Enfoque	29
6.2 MATRÍZ DE CATEGORÍAS	30
7. ANALISIS DE LA INFORMACIÓN	32
7.1 CHACONA BWV 1004- JOHAN SEBASTIAN BACH	32
7.2 CAPRICHÓ ÓP.20 N14 EN LA BEMOL MAYOR	44
7.3 CAPRICHÓ ÓP.20 N15 EN SI MENOR	46
7.4 SUITE COMPOSTELANA DE FEDERICO MOMPOU	47
7.5 JULIA FLORIDA DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ	60
7.6 ESTUDIO SENCILLO ÓP.20 DE LEO BROUWER	64
7.7 PAISAJE CUBANO CON FIESTA DE LEO BROUWER	66
7.8 CONFESIONES-BAMBUCO DE JAIME ALBERTO ROMERO	69
7.9 PAISAJE CRIOLLO DE CLEMENTE DÍAZ	74
7.10 ESTUDIO 2012 DE GEYLER CARABALI	76
7.11 LOMALARGA DE ISMAEL MORA	78
8. CONCLUSIONES	83
GLOSARIO	84
BIBLIOGRAFÍA	86
ANEXOS	87

INTRODUCCIÓN

El presente documento fundamenta los aspectos relacionados con la ejecución y la interpretación de la guitarra en la música académica, teniendo como punto de partida los periodos musicales de mayor relevancia y su influencia en este instrumento que también ha tenido un proceso evolutivo en su construcción.

Este trabajo ayudará a comprender y acercar de manera general los conceptos musicales y las características formales y de los periodos.

Se hará un análisis global de las obras a interpretarse, que se ejecutarán en la guitarra haciendo énfasis en los conceptos formales y técnicos del instrumento propiamente dicho, como una forma de diferenciar aproximada al estilo que caracteriza cada uno de los periodos musicales que influyeron en el proceso compositivo y evolutivo de la guitarra.

1. RECITAL DE GRADO

“ACERCAMIENTO A LA MÚSICA UNIVERSAL A TRAVÉS DE LA GUITARRA CLÁSICA”

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. Descripción del problema

El área de Guitarra Clásica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, se ha caracterizado por un arduo trabajo consistente en la búsqueda del aprendizaje técnico e interpretativo de la guitarra en los estudiantes que ven en ésta una posibilidad de exaltar los sentimientos y pensamientos más puros de los distintos compositores académicos desde el repertorio guitarrístico propiamente dicho.

Sin embargo, los conceptos de “técnica e interpretación” que se plantean en un repertorio de menor o mayor dificultad en lo que se refiere a la Guitarra Clásica, no son abordados de manera profunda y consciente por parte del maestro y en gran medida por el estudiante, de suerte que se monta un número determinado de piezas que se convierten simplemente en el mecanismo para obtener una calificación semestral; es así como dichas obras pasan después de un tiempo al olvido y se ignoran por completo los dos puntos de partida en cualquier instrumentista, es decir, la técnica y la interpretación.

Adicional a lo antes expuesto, no existe la suficiente documentación que fundamente estos dos conceptos entre los estudiantes de Guitarra Clásica de la Universidad de Nariño, quedando por consiguiente un vacío teórico conceptual que es ejemplificado en los “recitales íntimos de final de semestre”. Se puede decir entonces que el material referido al repertorio guitarrístico existente en el programa de Licenciatura en Música, es abundante pero carente de los fundamentos de cómo abordar dicho repertorio. La historia de la Música Universal juega un papel preponderante en la consecución de una interpretación considerable, y, por supuesto, el análisis formal de una obra permite al intérprete entender de manera sólida el pensamiento del compositor al que en el buen sentido de la palabra, se enfrenta. El problema es por ende, la carencia de documentos que condensen estos aspectos, para que una obra no suene igual en la interpretación de un periodo con otro. Ese es el asunto a resolverse.

Finalmente, la metodología de estudio de la guitarra se centra en algo meramente técnico, que incluso se confunde con excesivas repeticiones que solamente traen cansancio muscular, y es entonces cuando la obra que se ha de ejecutar toma la forma de un ejercicio cualquiera y la interpretación ha pasado a un plano secundario, todo porque el estudiante desconoce el carácter estético de la obra, ya sea por falta de documentación o porque no hay ese principio de asombro que caracteriza a quienes desean conocer el porqué de las cosas. Pero independientemente de esto, se establecerá una documentación que aproxime a los estudiantes de Guitarra Clásica, tener una aproximación a las distintas épocas de la Música Universal.

2.2. Formulación del problema

¿Cómo interpretar los períodos más representativos de la Música Universal en la Guitarra Clásica?

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar y describir los periodos más representativos de la música académica en la Guitarra Clásica teniendo en cuenta los aspectos técnicos y estilísticos del repertorio a interpretarse.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Recolectar la documentación pertinente sobre los aspectos técnicos y estilísticos de la guitarra desde los compositores: Johan Sebastián Bach, L. Legnani, Federico Mompou, Agustín Barrios Mangoré, Leo Brouwer, Jaime Alberto Romero, Clemente Díaz, Geyler Carabalí y José Ismael Mora.

Realizar un acercamiento al análisis formal de las obras a interpretarse.

Interpretar en público las obras propuestas mediante un recital de guitarra clásica.

4. JUSTIFICACIÓN

Este recital interpretativo de Guitarra Clásica será de gran beneficio a los estudiantes y maestros del área de guitarra del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, en el sentido que obtendrán aspectos teórico-conceptuales que permitirán abordar de manera más consciente y así mismo crítica, porque el estudiante podrá cuestionar y proponer una forma de interpretación que irá más allá de lo vanamente técnico.

Este recital servirá para mostrar la importancia del análisis formal y estilístico que se enmarca en una obra del repertorio universal en la Guitarra Clásica.

Los beneficiados con esta investigación serán los estudiantes y maestros del área de Guitarra del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, y en general la comunidad universitaria que desee tener una mirada más amplia de lo que significa la guitarra, y sobre todo como lo afirma Mangoré: “Cuánto vale la guitarra”.

Los estudiantes y maestros del área de guitarra del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño serán beneficiados con un soporte teórico-conceptual desde el repertorio guitarrístico y, particularmente desde las obras que se interpretarán en este recital. En consecuencia, tanto maestros como estudiantes tendrán más argumentos sobre la técnica y la interpretación.

Finalmente, esta investigación llenará un vacío teórico conceptual que si bien ya han sido resueltos en investigaciones similares, pareciera no ser suficiente para el instrumentista.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1. MARCO TEÓRICO- CONCEPTUAL

5.1.1. *Interpretación de la Guitarra.* La técnica y la interpretación son dos palabras claves en cualquier instrumentista, sobre todo en lo guitarrístico propiamente dicho, pues de alguna manera estos dos aspectos tienen un origen histórico-social determinante reflejado en armonías que se convierten en características esenciales de un período en la historia de la Música Universal.

La definición de estilo también se transforma en distintos momentos de la historia, así por ejemplo, ya en los avances del siglo XX, y en cuanto a la difusión en masa de los diversos movimientos artísticos como la literatura nacionalista, el cine, entre otros, surgen definiciones como aquella que propone de manera muy acertada el compositor y director de orquesta cubano Leo Brouwer en una entrevista con Carlos Mattera: “Consiste la estética en disponerse a todas las tendencias de una manera equilibrada sin fijaciones excesivas”.

Es decir, que existe una gran diferencia entre la definición preestablecida en los estadios de la música hasta la segunda mitad del siglo XIX, y la definición más subjetiva de hacer arte en el siglo XX y parte de la interpretación que se plantea en determinadas obras que puedan ser abordadas por éstos.

En el siglo XXI para algunos compositores la interpretación y la técnica pasan de ser puramente analíticos a ser sensoriales o incluso ambiguos.

Por otra parte, si se hace una regresión histórica, se encuentra que la música de Johan Sebastián Bach tiene una interpretación basada en la necesidad de alcanzar la gloria de Dios, de ahí tanta complejidad en sus obras que resultan ser inclasificables desde lo sencillo o complejo como en el caso de la Chacona en Re menor, la cual plantea problemas técnicos e interpretativos desde su forma original para violín hasta las transcripciones para otros instrumentos como la guitarra. Por otra parte la guitarra en la obra de Bach toma un carácter que para algunos puristas no corresponde a la época, sencillamente porque su desarrollo era impensado en aquél momento, pero realmente en España se comienza a mirar en la guitarra por la misma época mediante Santiago de Murcia, como un instrumento capaz de sintetizar un cúmulo de emociones que pueden ser también muy visibles en el clave o el violín, como lo manifiesta Eduardo Fernández en su libro “ensayo sobre la música de Bach para laúd”.

De todas formas la guitarra desde lo barroco o cualquier otro estadio musical, manifiesta una atmósfera capaz de trasladar al intérprete y al oyente a un

mundo complejo, triste o feliz. Para esto la técnica guitarrística ha tenido procesos evolutivos que van a la par con la historia de la música; así por ejemplo nace la necesidad de explorar efectos sonoros como el tamborileo, el trémolo, como una manera de representar las notas largas, los armónicos, que cumplen la función de representar las notas agudas que físicamente no se pueden realizar.

Estas características técnicas han hecho que los distintos compositores para este instrumento fijen su atención en las posibilidades estilísticas que la guitarra ofrece, surgiendo así la exploración armónica por parte de los compositores del siglo XX, elevando la guitarra a un nivel casi de iguales dimensiones a los instrumentos sinfónicos o incluso el piano, que tuvo su merecido lugar en el Romanticismo.

La interpretación en la guitarra clásica contiene entonces, una carga histórica que debe ser leída de manera cuidadosa sin especulaciones, así como Barrios manifiesta en su autobiografía que: “la guitarra vale desde la calidad del intérprete y el compositor”, porque la técnica demanda de un sentir filosófico que trascienda.

5.1.2. *El Barroco*. Este periodo dividido en varias etapas tiene su razón de ser en la posible “exageración de las formas”, ejemplificadas principalmente a lo que respecta a la pintura y la arquitectura; así, se puede apreciar el contacto exagerado entre la luz y la sombra de algunos cuadros representativos del Barroco Temprano; en consecuencia si se pretende plasmar una temática, es la cotidianidad la que impera en formas paganas y religiosas, es decir es evolucionar, del arte Caravangista a un arte más real.

En consecuencia la literatura y otras formas representativas de este periodo parten del principio del adorno como la forma de alcanzar la perfección, particularmente desde el campo espiritual. La música es entonces el complemento a lo antes mencionado y particularmente, Bach pertenece a la etapa tardía del Barroco que es capaz de convertir un grupo de danzas tradicionales europeas en convenciones que son únicas en cada una de las estructuras de su obra. De acuerdo a lo antes mencionado las variaciones, son la manera más elevada de jugar con una danza, hasta el punto de fundirla en una concepción espiritual, como sucede en la variación escrita en modo mayor de la Chacona BWV 10 -04, en ésta el juego rítmico y contrapuntístico tiene su construcción a partir del coral luterano: “Christ lag in todesbanden”, que simplemente reflejan la magnificencia de lo celestial. En esto consiste entonces parte de lo que podría denominar “adornos”, que no solamente son de tipo melódico.

Para definir el concepto de interpretación es necesario recalcar que ésta solo tiene sentido en la base del contexto que la define, es decir, su concepción se acopla a la época que la precede de modo que la interpretación es definida según las convenciones de un grupo cultural determinado.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto la música académica se rige a diversos lineamientos estéticos reflejados en la estructura de una “arquitectura musical”¹.

La historia de la música académica centro-europea toma distintas formas denominadas periodos que no son más que el proceso evolutivo que se aplica para la continuidad del arte y en consecuencia su perdurabilidad; esta se puede apreciar en unos momentos de gran importancia Medioevo, Renacimiento, Barroco, clasicismo, romanticismo y Moderno respectivamente.

Por otra parte el Barroco se constituye en una etapa crucial para el desarrollo compositivo e interpretativo. Desde el compositor, nace la necesidad de expresar con pocos recursos nuevas sonoridades, utilizando a menudo material sencillo que después ha de transformarse en algo muy complejo. “la multiplicación de estrofas rondó o variaciones en la Chacona, permite identificar grandes arquitecturas sonoras sostenidas por efectos instrumentales importantes”²

Otro elemento de mayor importancia en el Barroco musical, es el tema, que especificado en un material básico se entreteje en formas contrapuntística como en la Chacona BWV 1004. El tema que se presenta de forma agógica en la triada de re menor, es reelaborado de manera constante, pudiéndose considerar entonces que la primera frase (compases 1 al 4, primer tiempo), es un prelude a la reelaboración armónica que caracteriza el final de la segunda clase (compases 5 al 8 primer tiempo).

No obstante para hablar de Bach y su obra es necesario precisar el porqué de la complejidad en un material sonoro. En el momento en el que evoluciona la composición, también se hace indispensable la creación y/o reelaboración de instrumentos musicales tanto de teclado como el clavecín y el órgano como de cuerda frotada (violín, viola da gamba) “El espacio sonoro se amplía constantemente; aumenta la dimensión de los teclados, el órgano se enriquece con sus nuevos registros y se convierte en el instrumento monumental que conocemos actualmente”³

Desde el punto de vista rítmico nace la irregularidad como una forma de liberación del “antigua status”⁴, en consecuencia la irregularidad rítmica acarrea un trasfondo armónico que lleva a su vez, al “uso de disonancias no preparadas”⁵.

El Barroco es también el “juego de contrastes”⁶, es decir, la aplicación de elementos contradictorios que generan conflicto.

¹ BELTRANDO PATIER, María Clara et. “Historia de la música”. Espasa siglo XXI. España 2001

² Ibid. BELTRANDO PATIER, María Clara et Pág. 15

³ Ibid. BELTRANDO PATIER, María Clara et Pág. 15

⁴ Ibid. BELTRANDO PATIER, María Clara et Pág. 15

El Barroco se pone al renacimiento desde dos elementos fundamentales, el ritmo y la armonía cuyo origen es la melodía independiente inmersa en la libertad rítmica. Esta permite producir “momentos expresivos desde la flexibilidad y la fluidez”⁷ de modo que flexibilidad es igual a una ampliación armónica.

De acuerdo a lo antes expuesto, se hace necesario la reafirmación del uso del quinto grado con séptima de dominante, cuya finalidad es la de aumentar la tensión emocional, o sencillamente finalizar una idea musical.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que al definir conceptos como la técnica y la interpretación, existen elementos fundamentales que si bien se presentan en principio como leyes compositivas, a saber el contrapunto, las variaciones, el ritmo, la armonía y la melodía, éstas sin duda, se presentan con mayor repercusión en el momento en que son ejercidas en un contexto sonoro, este contexto parte desde un instrumento de cuerdas pulsadas o frotadas en donde toman su forma definitiva. De modo que interpretar es decodificar un sistema de símbolos que representan la música (aunque no en su totalidad), pues ellos son como lo plantea Eduardo Fernández en su libro: “Ensayos sobre las obras para laúd de Johan Sebastián Bach”: “instrucciones para producir música”⁸, dando a entender de este modo que la interpretación y la técnica trascienden el análisis superficial de una estructura. Interpretar es partir de la estética y el estilo que define la estructura.

La técnica contribuye a la interpretación elementos que permiten destacar grupos de voces que surgen a partir de la proposición de un tema. En definitiva, la interpretación y por ende la técnica son conceptos de mucha carga subjetiva, cuya función es representar simplemente una serie de codificaciones que definen la estética y el estilo de un periodo musical.

De acuerdo a lo anterior es necesario precisar algunas características de mayor relevancia para entender la relación de la técnica y la interpretación en la guitarra clásica durante los periodos musicales.

Sin duda, el momento de mayor referencia en la historia de la música occidental es el Barroco. En principio el concepto de lo Barroco se toma de la historia del arte partiendo de los contrastes de luces y sombras como una viva representación de la realidad reflejada en la pintura y la escultura. En lo que respecta al arte musical comprende los años 1600 a 1750 tomando como referentes extremos a los compositores Claudio Monteverdi, Johan Sebastián Bach y Haendel.

Originalmente este concepto es tomado como una alusión corrupta, como se aprecia en el artículo “La Música Barroca”: “el término música Barroca es tomado de la historia del arte, de ella se desprende la época de renacimiento

⁷ Óp. Cit. BELTRANDO PATIER, María Clara et. Pág. 405

(1400 a 1600) inicialmente se consideraba como un dialecto corrupto del renacimiento por los conservadores”⁹

También hay que mencionar una característica esencial en el Barroco tanto en lo musical como en las demás artes, esto es la “a de movimiento, la energía y la tensión, ya sea real o implícita”¹⁰

La época barroca es la era del estilo de la conciencia. Es el momento más importante en la escuela del Bell canto, por la creación de la ópera como una forma de catarsis entre el teatro y la música. El concepto de lo tonal comienza a tener prevalencia: “En la era del barroco temprano existía la dirección tonal, pero los experimentos en armonía tonal conllevaron a la creación de la tonalidad”¹¹

Es en este sentido que se entiende el barroco musical como el punto de partida para las manifestaciones en el campo de la composición y la interpretación. De este modo los géneros vocal e instrumental se corresponden mutuamente bajo un mismo principio, es decir el “affect”, palabra alemana que liga un proceso técnico en la composición y la interpretación a lo emotivo, a aquello que sobrepasa el entendimiento humano; no se trata del virtuosismo instrumental sino de que éste transmita sensaciones. En este sentido la ópera tienen elementos melódicos generadores de cierta libertad que se aplica con mucha facilidad en una obertura de estilo francés en forma lenta como se aprecia en la Suite N1 para laúd o clavecín en mi menor de Bach en donde cada uno de los ornamentos que se ejecutan a distintas velocidades lleva consigo un significado y un significante, afirmación que toma forma en la variación 24 de la Chacona BWV 1004 del mismo compositor, en donde el sexto grado bemol, sin necesidad de palabras expone una atmósfera diferente de la establecida a partir de las variaciones 16 a 23 respectivamente.

Lo anterior se resume en una filosofía que tuvo gran apogeo en principio como se expone a continuación: “la filosofía de la música barroca es que, la música representa las emociones, sentimientos de la vida real, y al hacerlo despierta las emociones del oyente”¹²

En consecuencia, la música barroca nace a partir de la preocupación por la organización tonal en sustitución del sistema modal.

El principio de lo barroco es la ornamentación de los elementos que constituyen un hecho real. En el plano puramente musical, los ornamentos se pueden dar desde la aplicación de signos que acortan o alargan el desarrollo de una melodía que en principio puede resultar sencilla; símbolos como el mordente, el trino, la achiacatura entre otros, fueron algo común por el momento, y no era

⁹ La música barroca, <http://w.w.w.dorak.info/music/baroque/jtml/> (citado el 24 de Octubre de

2011)
¹⁰ Ibíd. Pág. 17

necesario escribirlos. Sin embargo Bach decide plasmarlos en un pasaje determinado, de modo que la libertad de ornamentación se reduce a una ejecución exacta que no permite en cierto modo modificar estos códigos de lenguaje.

Los ornamentos rítmicos y armónicos no son susceptibles de presentar estas características así por ejemplo las funciones armónicas pueden ser transformadas por sustituciones que crean una atmósfera distinta siendo que el centro tonal es el mismo que se encuentra en el principio de una obra. En el caso de la: Chacona BWV 1004, las primeras seis variaciones se desarrollan a partir de las funciones relacionadas con la tonalidad de re menor; sin embargo desde la variación séptima a novena presenta características de sustitución construidas bajo el sistema modal en cuanto a la aplicación del séptimo grado natural.

El tipo de modificaciones de que se ha hecho mención da como origen un concepto fundamental en la técnica de la composición y su aporte en la técnica instrumental, esta es la forma de composición denominada variaciones; la definición de variación se refiere a la transformación de un tema que puede ser tomado de la idea propia del compositor, la temática de otro o incluso de una fuente folklórica.

En este sentido las variaciones constituyen el ornamento de un tema de mayor a menor escala, así por ejemplo el tema a mayor escala es la transformación durante toda una obra de un melodismo sencillo; las variaciones a menor escala son los ornamentos a frases repetitivas o cambios de sección.

Respecto de la forma de la ejecución de ritmos irregulares en un grupo de notas, el clavecín es el más claro ejemplo de alargar notas, para que la nota principal no se interrumpa de súbito. En instrumentos como la vihuela, el laúd e incluso la guitarra, la forma de ejecutar estos adornos se presenta en dos bases la primera consiste en mover lo más rápido posible algunos de los dedos de la mano izquierda para dar la sensación de un trino o mordente que perfectamente se puede ejecutar en un clavecín. Pero si se quiere hacer una aproximación en cuanto a la sonoridad de este, la segunda base que consiste en el ataque de doble cuerda, con la mano derecha es el más indicado, pues el efecto se puede percibir con mayor claridad.

5.1.3. *Periodo Clásico*. En música este periodo tiene una gran diferencia con el Barroco, principalmente porque la idea musical es más equilibrada desde una melodía proliferante hasta la armonía más simple que cumple la función de acompañamiento.

El concepto de lo clásico, es un significado ambiguo que comporta dos aspectos fundamentales; en primer lugar designa una postura ideológica y estilística cuyas características predominaron en un tiempo y espacio. Por otro

lado, el periodo clásico se relaciona con lo relativo como sinónimo de perfección, estructura combinada y “ejemplo sin par”¹³

A esta segunda significación pertenecen a los compositores Haydn, Mozart y Beethoven, con una propuesta musical determinante incluso en la música moderna; en cierto modo se debe a las formas tradicionales de la composición que fueron transformadas (música barroca). La sonata por ejemplo pasa de ser una estructura compositiva simple a consolidarse en una “forma”.

En relación a la sonata clásica se desarrollan los géneros más importantes en cuanto a la composición influidos por ella, se incluye la sinfonía, el género concertante y el cuarteto de cuerdas. Sin embargo existen otras formas que representan aparentemente una libertad formal, ejemplo de ello lo constituyen los caprichos o fantasías; estos fueron de gran importancia en el aporte guitarrístico, pues sirvieron como una fuente de experimentación para consolidar la técnica actual de la guitarra.

Compositores como Mauro Guilliani, Francesco Molino, Ferdinando Carulli, Fernando Sor y Luigi Legnani, crearon una concepción de estilo y técnica en la guitarra española ejemplificada en obras progresivas que comienzan a establecer a la guitarra como un instrumento de concierto, idea que tendrá gran auge posteriormente con Francisco Tárrega y los compositores del siglo XX.

Algunos de los aspectos mecánicos para la ejecución de la guitarra en el periodo clásico son por ejemplo el arpeggio Guilliani, que consiste en una alternancia rápida de tresillos de semicorchea aplicando los tres dedos de la mano derecha (pulgares, índice y medio, en donde el pulgar canta el bajo). El mecanismo de los seicillos establecidos en la obra de Molino, que consisten en un arpeggio ordenado de manera ascendente y descendente con la aplicación de los cuatro dedos de la mano derecha (forma ascendente: pulgar índice y anular y desciende con medio e índice en donde el acento se puede plantear en el bajo o en la soprano, si así el compositor lo manifiesta).

En las composiciones para guitarra concernientes al periodo clásico también se observan aspectos melódicos como por ejemplo la utilización en ciertas conclusiones de frases o secciones de intervalos secuenciales como terceras, sextas octavas y décimas, cuya ejecución parte de una estructura rítmica de corcheas o semicorcheas, esto con el fin de causar una tensión psicológica en el oyente que se ve complementada con la utilización paralela de acordes disminuidos que fueron característicos en todas las formas de composición del momento.

Sin embargo se adicionan también procedimientos técnicos que parecían no tener importancia en su aplicación; en este sentido en trémolo que consiste en la aplicación de los cuatro dedos de la mano derecha (el pulgar toca los bajos y los dedos: anular, medio e índice tocan la primera y segunda cuerda). Este

¹³ HONOLKA, Kurt. “HISTORIA DE LA MÚSICA”. EDADF. Ediciones y distribuciones

mecanismo hace que las notas largas construidas en una forma rítmica con redondas tengan una duración más estable mediante la técnica de la reducción, un ejemplo de ello lo constituye la transcripción del lied "Ave María de Franz Schubert". El concierto para guitarra y orquesta en La Mayor de Francesco Molino hace una aplicación inmediata de esta técnica en pasajes que presentan una repetición de frases antecedentes y consecuentes, ejemplo que posteriormente se encuentra en el tercer movimiento del concierto en mi menor para guitarra y orquesta de Ferdinando Carulli.

En definitiva los aspectos técnicos que hoy se conocen con respecto a la guitarra y su ejecución tuvieron unas utilidades que convenían para ciertas sonoridades y/o propósitos cuyo fin es la recreación o evocación de ciertos paisajes.

En forma de atacar cada una de las cuerdas tuvieron por supuesto un profundo análisis manifestado en los compositores italianos y españoles que entendieron que es necesario experimentar con nuevas sonoridades en el campo concertista.

5.1.4. *Periodo Romántico*. Según el diccionario Harvard de la música, el romanticismo musical se inicia desde comienzos del siglo XIX hasta las tendencias modernistas de principios del siglo XX. Se puede dividir en dos etapas cronológicas: antes de ca. 1850 y de ca. 1893.¹⁴

El origen de esta palabra se basa en el romance medieval que consistía en una narración en forma de prosa de carácter extenso, género que da origen a la novela.

Con bases en lo anterior el romanticismo musical se constituye en un principio fundamental es decir, La "libertad formal", entendida como una nueva forma de enfocar un estilo compositivo rompiendo de forma progresiva con las normas del clasicismo.

Desde el punto de vista de los artistas alemanes, el arte pasa de ser, un concepto llanamente formal a traducirse en un elemento conductor hacia la espiritualidad, hacia lo que sobrepasa lo humano, dan rienda suelta a lo fantástico.

Desde la composición romántica se exploran nuevas relaciones tonales y armónicas, con el uso constante de episodios cromáticos, generadores de tensión emocional. Se crea el concepto de lied o canción de concierto originada en bagatelas o piezas breves para piano.

¹⁴ Diccionario Harvard de la Música, Editorial Alianza S. A. Madrid 1997. Pág. 888

Las formas, entre ellas la sinfonía y la sonata, se amplían con mesura; el objetivo es buscar la plenitud del ser humano en su espiritualidad. Lo anterior conlleva a experimentos orquestales a gran escala dando origen al poema sinfónico como una forma de musicalizar un texto literario; un antecedente de este género lo constituye la “Sinfonía Fantástica” del compositor francés Héctor Berlioz en el campo de la guitarra.

En el campo de la guitarra se gestan escuelas razonadas de la técnica guitarrística principalmente en España con Francisco Tárrega y Fernando Sor (este último pertenece al clasicismo tardío y comienzos del romanticismo).

Francisco Tárrega es quizá uno de los compositores y tratadistas sobre la técnica de la guitarra que tendrá gran influencia en los compositores latinoamericanos como Barrios Mangoré, Alirio Díaz, Manuel Ponce, Gentil Montaña entre otros. Lo anterior se debe al carácter nacionalista que exploró Tárrega a lo largo de sus composiciones. Así por ejemplo los aspectos técnicos mencionados en el clasicismo se consolidan ahora en una estructura musical que representa la amplitud de las expresiones en la música escrita para la voz; sin duda fue una especie de analogía como aquella en la que fue concebida la construcción del violín. Adicional a todos esos aspectos se exploran sonoridades mediante las técnicas del glissando, el tamborileo (consiste en separar una de las cuerdas de forma prudente de los trastes de manera que el sonido choca con estos produciendo un efecto similar al de los redoblantes), la utilización masiva de armónicos para representar las notas agudas que debido a la construcción física del instrumento no se producen con naturalidad.

El estilo compositivo de Francisco Tárrega es progresivo, con el objetivo de introducir al intérprete en la mecánica de ejecución que presenta diversas problemáticas durante su desarrollo, un ejemplo de ello lo constituyen las piezas de duración de dos a tres minutos con títulos llamativos que evocan un paisaje o un estado emocional como por ejemplo “Oremus”-Preludio, “Adelita”, “Bagatela” etc. Además se ponen de manifiesto obras póstumas que abarcan toda la técnica elemental vista de manera resumida; ejemplo de ello son las obras: “Fantasía sobre un tema de la Traviata de Verdi”, “Recuerdo del Alhambra”, “Capricho Árabe”, “22 estudios” entre otras; estas obras se caracterizan por la fundamentación teórico conceptual que se plasma en la creación de la escuela razonada de la guitarra.

Finalmente la guitarra se proyecta como un instrumento de concierto que abre camino al siglo XX en donde tendrá su pleno desarrollo, es decir pasa a constituir un reemplazo de los instrumentos que según Leo Brouwer son colosos, por ejemplo el violín, el violonchelo y el contrabajo que son de gran importancia en la expresividad máxima del romanticismo musical.

5.1.5. *Periodo Contemporáneo.* Sobre este momento de la música se puede decir que los compositores para guitarra han explorado en ella toda una gama de posibilidades en cuanto a su sonoridad; tanto en Japón, España y América Latina, han hecho que la guitarra sea el instrumento del siglo XX y parte del XXI.

La obra Latinoamericana producida en gran número bajo una visión representativa de este continente toma en la guitarra conceptos que impelen a la exploración sonora, de modo que se combinan efectos de tamborileo y otro tipo de técnicas que representan la música tradicional, desde una armonía puramente tonal hasta la construcción dodecafónica. Para entender la estética de la guitarra en el siglo XX es necesario tener en cuenta los fenómenos estilísticos que surgieron a finales del siglo IX y comienzos del XX. Estos fenómenos están relacionados con un contexto histórico social sumamente difícil en el continente europeo. Generalmente las manifestaciones modernas en las artes tuvieron una finalidad; esta consistía en la escapatoria momentánea de una realidad social; o en otro sentido, la forma de denunciar la misma realidad mediante la búsqueda de nuevos efectos.

En el plano musical es fácil distinguir la evolución hacia las nuevas sonoridades; el antecedente de más peso es sin duda el sistema compositivo de Richard Wagner, que exige para el intérprete una comprensión que trasciende la estructura de la forma, es decir, que el reposo armónico de la escuela clásica se ha transformado sencillamente en una continuidad de tensiones emocionales que no tienen resolución. A partir de esta idea surgen movimientos artísticos que afectan lo musical, precisamente buscando una ruptura formal que amplía las posibilidades de un efecto sonoro; se comienzan a gestar leyes compositivas e interpretativas, basadas en la libertad mesurada, este principio se puede establecer en una filosofía debussiana que plantea la “disciplina en la libertad”¹⁵

Lo anterior permite afirmar que los compositores cuya obra fue enfocada en mayor o menor medida hacia la guitarra, han explorado sonoridades propias de otros instrumentos, para poder transmitir las sensaciones de lo exótico en las músicas de otros continentes. La técnica guitarrística se consolida definitivamente en el campo de la música culta, ello se debe a la creación de una escuela universal que plantea parámetros interpretativos y técnicos a partir de los maestros Tárrega y Carlevaro. Estos dos elementos consolidan a la guitarra en un instrumento de concierto capaz de transmitir sensaciones complejas y simples.

Finalmente hay que decir que para universalizar lo exótico en la guitarra clásica, fue necesario reinventar la notación, a partir de antecedentes

¹⁵ ARGENTA, Fernando. “LOS CLÁSICOS TAMBIÉN PECAN, LA VIDA ÍNTIMA DE LOS GRANDES COMPOSITORES” II edición. Editorial Plaza y Janes Barcelona 2010.

organológicos, como lo manifiesta Carlos Mattera en el libro “LA ESTÉTICA MUSICAL Y LEO BROUWER”, al afirmar: “la adición de nuevas grafías y notaciones musicales y propias de las vanguardias habían tenido su expresión como el violín, el cello y el piano principalmente (piano preparado)”¹⁶

Esto permite concluir que la guitarra es un instrumento en el que las músicas exóticas toman una gran fuerza a lo largo del siglo XX y parte del XXI partiendo desde luego de los antecedentes sonoros de otros instrumentos.

5.2. ANÁLISIS FORMAL

5.2.1. *Fraseo*. La forma del fraseo de cada uno de los periodos de la música tiene una conexión directa con hechos históricos que determinan la forma construcción del “estilo”. En este sentido surgen conceptos como la articulación, que permite diferenciar de manera concreta el discurso musical, presentando así unas ideas estructurales perfectamente definidas.

La música barroca tiene un sentido no solamente formal, sino también espiritual; en consecuencia el discurso musical de Bach se construye bajo secuencias que son irrepetibles por su riqueza argumentativa; así pues la frase está condicionada a ser perfecta en sus distribuciones como analogía a la perfección en la creación del universo.

El fraseo musical en el clasicismo es más estricto en cuanto a la construcción de periodos y secciones. Esta idea se opone a la asimetría bachiana, que se alcanza a observar en algunas composiciones (primer movimiento de la sonata para flauta y clavecín en sol menor BWV1020). Ello no quiere decir empero, que auditiva y analíticamente una frase musical es más definida en el clasicismo que en el barroco; lo que sucede es que la distribución de motivos está sujeta a concepciones estilísticas que caracterizan una época en la historia de la música universal.

El fraseo romántico rompe con la simetría clásica, para retornar nuevamente a una construcción más libre de una frase; un ejemplo de ello lo constituyen las primeras sonatas para piano de Beethoven, en donde la serie de periodos y secciones presenta interrogantes profundos con respuestas que tienen conclusión al inicio de un compás o en la mitad de este.

El fraseo en la música moderna se caracteriza por una distribución de periodos y secciones completamente asimétricas, en el sentido en que los motivos antecedentes y consecuentes no se solucionan de manera inmediata sino

¹⁶ BROUWER. L, (1982). La música, Lo cubano y la innovación, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba. Entrevista realizada a Leo Brouwer por Rodolfo Betancourten 1987.

durante el desarrollo de una composición o incluso no existe una conclusión motivica.

5.2.2. *Melodía*. Desde la visión barroca, la melodía es un elemento que se superpone al efecto armónico de las voces secundarias; es así como se puede distinguir una melodía que tiene fuerza mediante una serie de secuencias las cuales se hacen notorias por medio de una construcción perfecta de la frase. Sin embargo el efecto melódico no es siempre el protagonista; existe un elemento inferior de mucho carácter, este es el bajo continuo cuya finalidad es la de enriquecer la construcción melódica, mediante una ligera variación de lo que puede constituir un núcleo temático de la composición. En definitiva, la melodía superior y el bajo continuo constituyen la base de una construcción sonora, en donde la armonía que es el elemento intermedio que soporta los dos extremos, y este es el principio fundamental que permite entender de manera más clara las contraposiciones de dos o más sonidos en la música barroca. En los siguientes periodos musicales armonía y melodía son el resultado de causa y efecto, que muchas veces se manifiestan en contrastes dinámicos de total relevancia; el género del Concierto por ejemplo, es la representación clara de afluencias melódicas inmersos en el solista, y un mar de sonidos simultáneos, contenidos en el efecto (ejemplo de ello los compositores del Romanticismo Tardío).

En el romanticismo la melodía está ligada a una construcción armónica, que no busca un reposo inmediato, debido a la ampliación del sistema tonal mediante el cromatismo como una forma de evocación emocional.

El concepto de melodía desde un punto de vista moderno es simplemente el punto de partida de la construcción de un edificio sonoro, como sucede en el "Paisaje Cubano con fiesta" del compositor Leo Brouwer.

El compositor Claude Debussy, genera un sistema composicional en el que la melodía solo tiene sentido a través de las progresiones armónicas, que no tienen una nota central o tónica, sino que suceden mediante la exploración modal con un fin estilístico, este consiste en la "Reproducción de las sensaciones"¹⁷

5.2.3. *Ritmo*. Cada uno de los periodos de la música contribuyeron en la formación de distintos conceptos sobre el ritmo. En la perspectiva barroca está sujeto a una serie de secuencias que se convierten en adorno de un pie métrico sencillo. La invención cuarta a dos voces de Johan Sebastián Bach, ofrece un ejemplo claro de la complejidad originada en un elemento simple; así por ejemplo la escala que parte de la tónica (re) hasta el sexto grado (si bemol), es la forma más concreta de ampliar la primera nota de este modo el proceso continuará a lo largo de toda la pieza permitiendo que el intérprete diferencie

¹⁷ Tomado de revista: "Martín Pescador" Fundación Braille de Uruguay 2007

los motivos rítmicos que componen cada una de las secciones, aun sabiendo que el elemento impulsor de la sucesión de semicorcheas fue originado en una negra con puntillo (métrica de 3/8).

En el periodo Clásico la construcción rítmica deja de ser una mera repetición, y pasa a constituir la sobriedad, la exactitud o el equilibrio de un núcleo temático. Aunque existen compositores en esta etapa musical que convierten al ritmo en un elemento imperante en contraste a la melodía, ello se explica en la utilización de seicillos que generan una dificultad técnica como sucede en el “Segundo Concierto en re mayor para violonchelo” de Haydn (primer movimiento-allegro moderato parte B).

El ritmo es muy influenciado por el estilo italiano, abundante en las primeras sonatas de C.P.E Bach, en donde la secuencia de semicorcheas es alternada con otras formulaciones rítmicas que enriquecen el discurso musical. La forma de distribución de los tempos se conserva haciendo énfasis en los “momentos” extremos (primero y tercer movimiento) de una pieza musical.

A partir del romanticismo hasta la actualidad el ritmo ha sufrido muchas modificaciones, estas originadas a partir de fenómenos culturales que han influido en la composición de algunos creadores de movimientos como el Nacionalismo ruso.

El ritmo está inherente entonces a la exploración de lo exótico, o incluso a la construcción aleatoria como sucede en el “Serialismo integral”.

El ritmo conserva sin embargo una estructura perfectamente definida; la diferencia radica en que se hace uso de matices expresivos como el *ad libitum*, que está cargado de un contenido emocional pleno. La formulación rítmica se vuelve más alterna y se funde con ornamentaciones de tipo análogo a una construcción poética como sucede en el “Estudio Revolucionario” op.10 nº12 de Chopin, en donde la dualidad rítmica es completamente marcada por la libertad expresiva de la melodía de la mano derecha que se contrapone a la sucesión de semicorcheas.

El compositor Igor Strawinsky, realiza una exploración rítmica interesante en la que los elementos folklóricos son de gran importancia; a partir del ritmo se originan los elementos melódicos y las construcciones de frase. Los ornamentos por ejemplo no se ligan al empleo de símbolos de retardo, sino a la complejidad de las ligaduras y de los cambios métricos (“Paisaje cubano con lluvia” tiempo *piu mosso*).

5.2.4 *Contrapunto*. Es un principio llanamente formal que cumple la función de contraponer dos o más elementos, algo equivalente a la construcción dialógica

en la literatura; es un acuerdo y un desacuerdo, como se puede apreciar en la tercera variación de la Chacona catálogo BWV 1004.

Es Bach quien eleva esta forma a su punto más alto trayendo a colación normas de composición renacentista, que se unen a una idea futurista de lo que podría llegar a ser el contrapunto.

En el clasicismo lo que se entiende como contrapunto es sustituido por una construcción formal sobria y que da preponderancia a la melodía como elemento conductor, en donde el bajo y la armonía son simplemente un soporte en la edificación sonora. Sin embargo, el contrapunto es aplicado a las obras de carácter religioso por compositores como Haydn y Mozart, para evocar mediante este recurso la fuerte dualidad entre Dios y el hombre, siendo así que este sistema de composición se convierte en un elemento de evocación religiosa.

El romanticismo musical es el preámbulo de la ruptura formal en la música de la posteridad. El contrapunto sigue teniendo la misma forma de aplicación en composiciones religiosas, y es esporádicamente empleado en pasajes fugados.

5.2.5 Variaciones. Son la forma de composición que trata de presentar una temática desde varios puntos de vista, estas pueden ser rítmicas o melódicas y en algunos casos como el de la Sinfonía en re menor segundo movimiento del compositor Belga César Frank.

Las danzas europeas son el principio de toda forma de variaciones, la Chacona como danza española se convierte en una dificultad de múltiples aspectos para el compositor e intérprete, de modo que una temática expuesta en cuatro compases puede tornarse rica en lo puramente técnico a medida que esta se desarrolla dándole impresión al oyente de que dicha temática ha evolucionado en otra como sucede en la penúltima variación de la obra "Sakura, tema con variaciones" de Yuquijiro Yocoh.

Respecto de las variaciones de su concepción original, en el clasicismo toman un sentido sintáctico un tanto diferente. Si bien el motivo generador de la variación en principio partía de la idea propia del compositor, ahora es originada desde temas de otros compositores o de una fuente folklórica, un ejemplo de ello lo constituye la obra: "Variaciones sobre un tema de Haendel" del compositor Mauro Guilliani.

Las variaciones en la música moderna son de carácter más abstracto, aunque sin embargo, compositores como Yuquijiro Yocoh, sintetizan en pocas variaciones la complejidad del material técnico e interpretativo que ha sido obtenido mediante fuentes folklóricas. En definitiva el sistema de variaciones de la música moderna es libre en cuanto a su capacidad de sintetizar o ampliar una estructura temática.

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1. *Paradigma.* El paradigma de esta investigación es de carácter cualitativo pues los elementos que la componen son temáticas de comprensión estética y filosófica, que no requiere de datos numéricos u otras formas de tipo exacto que construyen conocimiento, de modo que la subjetividad en cuanto a la definición de conceptos es de mayor primacía en esta investigación.

6.1.1. *Enfoque.* En esta investigación, es planteado desde el enfoque histórico hermenéutico porque busca comprender las formas de interpretación que se han originado mediante un proceso evolutivo en el desarrollo de la Guitarra Clásica a lo largo de la historia de la Música Universal y cómo han aportado los distintos compositores de este instrumento en su desarrollo técnico.

6.2. MATRIZ DE CATEGORÍAS

Pregunta Orientadora	Sub-preguntas	Objetivo General	Objetivos Específicos	Categorías	Sub-categorías	IRI	Ítems Específicos	Fuentes
¿Cómo interpretar los períodos más representativos de la Música Universal en la Guitarra Clásica?	¿Cómo recolectar la información que fundamenta los conceptos de técnica e interpretación en la guitarra?	Interpretar algunos de los períodos más representativos de la música académica en la Guitarra Clásica teniendo en cuenta los aspectos técnicos y estilísticos del repertorio a interpretarse.	Recolectar la información pertinente que permita profundizar sobre los conceptos de técnica e interpretación desde los compositores: Johann Sebastián Bach, Luigi Legagni, Federico Mompou, Agustín Barrios Mangoré, Leo Brouwer, Jaime Romero, y Clemente Díaz, Geyler Carabali y José Ismael Mora.	Interpretación	Interpretación de la guitarra Clásica		¿Cuál es la importancia de la música de Johann Sebastián Bach en el ámbito de la Guitarra Clásica?	Discografía Revisión de fuentes primarias Bibliografía Internet Y Biblioteca Leopoldo Álvarez Profesor de la Universidad de Nariño

	¿Qué elementos se tendrán en cuenta en el análisis formal y estilístico del repertorio a interpretarse?		Realizar un análisis formal y estilístico de las obras a interpretarse.	Características y estilo de cada uno de los periodos musicales Técnica de la guitarra en cada uno de los periodos musicales	Fraseo Melodía armonía Contrapunto Variaciones Aspectos técnicos de la guitarra		¿Por qué el siglo XX es considerado el siglo de la guitarra?	

							<p>¿Qué papel cumple la Guitarra Clásica en la difusión de la Música Latinoamericana y en particular de Colombia?</p>	
--	--	--	--	--	--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

7. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

7.1. Chacona BWV 1004 Autor: Johan Sebastián Bach

ANALISIS MUSICAL

Chacona de la partita N2 para violín en re menor BWV 1004.

De todos los elementos que componen la partita N2 para violín solo sin duda, la Chacona es el elemento más sobresaliente por la estructura tan compleja que se desarrolla en una proyección de tema con variaciones. Esto se explica en una afirmación concisa del fundador de la guitarra moderna Abel Carlevaro, en la que expone: “Bach tiene una trascendencia mucho mayor, su lenguaje es tan amplio como preciso y su riqueza no está en la abundancia de temas sino en las diversas transformaciones que surgen de un mismo elemento”¹⁸

A sí mismo la interpretación de la Chacona, por tener una retórica variada exige una cuidadosa conducción melódica armónica y rítmica que no se liga de manera estricta a un rubato desmesurado; con respecto a esta afirmación, Carlevaro explica: “este movimiento casi repetitivo, diríamos debe ser amparado por un trabajo de matices muy delicadamente puestos y con una leve elasticidad que sin alterar el tempo nos dé la sensación de un verdadero rubato tan sutil que no podría ponerse en evidencia; si esto ocurriera no se justificaría y llegaría a caer en lo grosero”¹⁹ Lo anterior se refiere a la Chacona, como una construcción sonora que toma forma mediante la elaboración de los elementos que la constituyen.

Por otra parte antes de entrar a abordar la obra en sí misma, se deben tener en cuenta las consideraciones que Carlevaro expone respecto de los matices de la obra, y sus diferencias: “podríamos considerar que hay dos diferentes consideraciones respecto a los matices; los que obedecen al desarrollo total de una obra y los que hacen referencia a los detalles. Lo concreto se halla en lo total en lo general; lo subjetivo en un pequeño trozo, en el detalle”²⁰

El detalle, para el caso del presente análisis, obedece al tratamiento que se debe dar a las atmósferas que resultan de la exposición de un tema con células rítmicas reiterativas y 28 variaciones que enriquecen dicho tema.

¹⁸ CARLEVARO, Abel. “Escuela de Guitarra: Full descriptions of these and other technical terms are to be found in: Abel Carlevaro School of Guitar”. Barry Editorial, 1979

¹⁹ Ibid pág

²⁰ Ibid pág

Naturaleza cognitiva

Dificultades técnicas

Estructura tonal: tonalidad pasajera convergente; re menor.

La tonalidad inicial de la obra está escrita en re menor. Cabe acotar que el desarrollo pleno de ésta se caracteriza por la utilización del modo mayor en el intermedio y finaliza retomando nuevamente el modo menor desde el sexto bemol de la tónica axial.

Estructura Rítmica: El tipo de compás que se utiliza en esta obra es de carácter ternario 3/4.

El tema está constituido por una célula rítmica que se reitera mesuradamente a partir del segundo tiempo, mediante el empleo de negra con puntillo, corchea y negra, para repetir el mismo motivo rítmico hasta la conclusión de la primera frase que se desarrolla con ocho semicorcheas:

Figura1

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Dynamics like 'm' (mezzo) and 'p' (piano) are present. There are also performance instructions like '(CHI)' and 'CII'. The score ends with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign.

El octavo compás que es donde finaliza todo el tema ya no se presenta con la serie de 8 semicorcheas sino con el empleo de mordente hacia la corchea con puntillo y semicorchea.

Ver Figura 1

El tempo si bien no es específico debe ser de carácter lento por las dificultades técnicas que se presentan en el transcurso de la obra.

El tema se presenta de manera agógico en el segundo tiempo después del silencio de negra que es típico en esta danza, como se aprecia en la gráfica:

Ver figura 1

Según Abel Carlevaro la segunda variación exige por parte del intérprete el cuidado en los acentos, pues el constante uso de corcheas con puntillo y semicorcheas no solamente ataca en el primer tiempo sino también los tiempos débiles.

Las variaciones terceras a sexta se caracterizan por la retórica bachiana plasmada en corcheas y semicorcheas, estas se presentan de manera ininterrumpida, teniendo en cuenta que el rubato del que se ha hecho mención solo se justifica en el cambio de cada una de las secciones que componen éstas elaboraciones temáticas.

La constante utilización de semicorcheas en esta variación constituyen un caso muy particular de episodios contrapuntísticos e imitativos a una sola voz, cabe destacar que el dialogo que se produce en dicho episodio debe ejecutarse en la guitarra con un cambio inmediato en la mano derecha para el contraste de colores tímbricos entre fuerte y piano o viceversa.

La nueva exposición temática, es decir, el procedimiento armónico antes mencionado, se presenta en la séptima variación mediante una construcción contrapuntística bien definida entre dos elementos ritmo-melódicos. Tema variado en la primera frase con la célula reiterativa que caracteriza la tonalidad de la obra, (negra con puntillo, negra), en contra de la célula rítmica construida por un grupo de corcheas descendentes hasta culminar en la contraposición de semicorcheas y corcheas. Segunda frase; tema elaborado en la soprano en la base rítmica de negra, negra con puntillo y tres semicorcheas en contra de ocho semicorcheas y negra hasta la unificación rítmica de negra en el bajo , silencio de semicorchea y tres semicorcheas en la soprano.

Las variaciones ocho y nueve se construyen bajo una dualidad estrictamente ligada a lo que Eduardo Fernández llamaría “discurso y retórica en la música de Bach”; dicha dualidad se presenta en fusas y semicorcheas, pasajes de mayor dificultad técnica y a su vez imitativa en cuanto a la distancia tímbrica de la soprano y el bajo. La novena variación por ejemplo constituye un pasaje de mayor cuidado en su ejecución, porque el rubato se presenta en medio de un grupo de fusas constantes que finalizan de manera descendente entre las notas si bemol, sol natural, mi natural y do sostenido, la natural, fa natural mi y re natural.

Duración: 16 minutos

Naturaleza pragmática

Aspectos técnicos

Acordes: la triada inicial del tema que tiene el desarrollo de 8 compases se ataca desde la mano derecha con una posición más o menos rígida de manera que se destaque la nota la, representada en la tercera cuerda de la guitarra, de modo que el dedo medio, se debe apoyar para que el sonido se propague sin que este se pierda de la naturaleza de dicha cuerda.

El tema principal se presenta en tres funciones tonales a saber: tónica, subdominante con séptima y dominante con séptima. En estas funciones se hace necesario arpeggiar de manera inmediata los sonidos de cuatro voces, que se presentan en la subdominante con séptima, utilizando el mismo procedimiento en acorde de dominante, de este modo todas las voces tendrán igual importancia aun cuando sobresalga la soprano.

Gráfica 1

La triada que se observa en el ejemplo anterior se presenta muy plena afirmando la tónica mediante la negra con puntillo y corchea que prepara la subdominante con sexta representada en la negra del segundo compás que reemplaza el silencio de la anterior. Este segundo compás prepara en consecuencia la dominante con séptima en la célula rítmica de negra con puntillo y corchea.

Las siguientes funciones armónicas están ligadas a la alteración rítmica ya mencionada, con excepción del tema consecuente que resulta en el tercer tiempo y primer tiempo de los compases cuatro y cinco tónica menor en 6/4, subdominante por nota común y, tónica en 6/4, dominante y tónica).

La reiteración de esta sección se torna más emotiva por el clímax melódico de la soprano en el octavo compás mediante el acorde de sol menor con sexta, que sirve de elemento conductor a dominante y tónica. La variaciones 1 y 2 se constituyen en un episodio formal que irá transformando paulatinamente la simplicidad del tema expuesto, ello se aprecia en la dualidad de los esquemas rítmicos entre el bajo y las voces superiores de la primera variación y el intercambio motivico en el dueto de la segunda variación en donde el esquema rítmico del bajo está en la soprano y el tema como objeto de transformación, se presenta en la contralto en forma cromática o “lamenti”, por las consideraciones históricas de la obra, finalizando con la entrada del tenor y el mordente de la contralto después de la unión rítmica en las tres voces.

El cambio atmosférico de la sexta variación se desarrolla mediante las funciones armónicas más elaboradas en toda la obra, estas funciones se realizan de la siguiente manera: tónica, sexto bemol, que también es función pivote de la subdominante del relativo mayor, que a su vez se convierte en dominante con séptima de si bemol mayor como subdominante o sexto de la tónica axial. La reafirmación de esta variación consiste en presentar las variaciones las funciones de tónica, subdominante o segundo del relativo mayor, dominante del relativo mayor, nueva tónica en fa mayor, subdominante o sexto de re menor y tónica en fundamental.

Gráfica 2

The image displays three staves of musical notation, likely for a vocal piece. The first staff (measures 48-50) features lyrics: "mi p p (4) p p i i m i m a t m a m i p a m i a m i". The second staff (measures 51-53) features lyrics: "p a m i m m i m i p p i m p i m a i m i m p p i m i m i". The third staff (measures 54-56) features lyrics: "a p i m a p i m p i m a i p m i m p i m p i m a i p i m i m i p p m". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p p' (pianissimo). Roman numerals (CII, CIII) are placed above the staves to indicate harmonic functions.

Con respecto a la armonía del modo mayor las variaciones restantes presentan el tema principal en su esencia, solo que las funciones son más amplias como se ve en el ejemplo.

Gráfica 3

The musical score for Gráfica 3 consists of four systems of music. The first system (measures 48-66) features a vocal line with lyrics 'm i p p i i m i a t m a m t p a m t a m i' and piano markings. The second system (measures 187-191) includes lyrics 'm i m i' and markings like '(FII) m' and 'FII'. The third system (measures 192-196) has lyrics 'a m i' and markings '(FII)' and '(FVII)'. The fourth system (measures 197-201) includes markings 'CVII', 'CVII', 'm i', 'm i', 'FII', and 'FII'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Finaliza esta sección con una imitación estrecha a cuatro voces que representa la importancia de Dios en el sistema de composicional bachiano, es simplemente un descansar que se verá interrumpido finalmente por la tempestuosa entrada del sexto bemol como punto de partida para retomar el modo menor.

Gráfica 4

The musical score for Gráfica 4 consists of four systems of music. The first system (measures 204-208) features a vocal line with lyrics 'a i m i' and markings 'FII'. The second system (measures 209-213) includes lyrics 'a m i' and markings 'FII'. The third system (measures 214-218) has lyrics 'm i m a i i m a m i a m i' and markings 'FII'. The fourth system (measures 219-223) includes markings 'FII'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Desde las variaciones veintitrés a veintiocho, se origina un caso particular de abstracción motívica es decir, que del tema principal ya no quedan rasgos a no ser por la medida de tres cuartos que está presente en toda la obra. Sin embargo como una forma de representar la resignación el tema debe volver paulatinamente.

Gráfica 5

El indicador está en el melodismo de la soprano que se presenta en forma interrogante, recibiendo una respuesta pasiva que se vuelve más intensa entre el bajo que asciende de manera diatónica y la bordadura re, do sostenido y re, esta dualidad consiste en unificar la melodía que asciende y

desciende de modo que se vuelve a originar el episodio contrapuntístico a una sola voz.

Gráfica 7

En las variaciones finales se presenta un pequeño pasaje de corcheas y fusas que si bien no es extenso, sí es grande en su contenido emocional. A continuación se procede por movimiento oblicuo a desarrollar un melodismo en torno a la nota la, que se torna más intenso en la segunda parte con el empleo de la técnica cromática o “lamenti”, que es la máxima expresión de tristeza típica en la música de Bach.

Gráfica 8

El tema está más cercano ahora desde el punto de vista rítmico, por la persistencia de tresillo de semicorchea que se desarrollan mediante la inversión de cada una de las funciones que constituyen esta obra haciendo uso por segunda vez de la cadencia napolitana, pues este caso ya se había aplicado en la quinta variación aunque sin el grupo de tresillos.

Gráfica 9

Musical score for Gráfica 9, measures 241-247. The score is written in a single system with five staves. It features a complex melodic line with many slurs and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* (piano) and *a* (accents). Chordal structures are labeled with Roman numerals: CIII , CIV , and CII . The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

De esta manera se llega al tema propiamente dicho que está elaborado por una coda final antes de la dominante que está rodeada por un largo trino cuya conclusión será al unísono de todas las voces.

Gráfica 10

Musical score for Gráfica 10, measures 240-244. The score is written in a single system with two staves. It features a complex melodic line with many slurs and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). Chordal structures are labeled with Roman numerals: CIII and CII . The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Velocidad: se combinan los ataques de mano derecha e izquierda, pues esta última cumple la función de ligar algunas escalas que se presentan en fusas, quedando la mano derecha en posición para atacar la nota principal; sin embargo en el transcurso de esta variación se presentan algunos pasajes en los que la velocidad se centra en la mano derecha, de modo que los dedos se deben apoyar sobre las cuerdas para evitar hacer notas extrañas a las propuestas por Bach, como sucede en el principio de la 9 variación y al final de la 10 variación.

A partir de las variaciones 11 a 14, la mano derecha ejecuta un conjunto de fusas que se desarrollan de manera progresiva sin que la mano izquierda tenga que realizar movimientos inmediatos.

Gráfica 11



Con respecto a estas variaciones se expone un claro ejemplo de la elaboración temática en arpeggios sucesivos tratados de manera cuidadosa, en cuanto a la construcción de los motivos del bajo y la soprano, estos aspectos constituyen el poder de la lógica bachiana que es capaz de representar lo que produce en la psicología humana la lluvia, como un elemento ambiguo a un acontecimiento familiar.

Respecto de la forma de atacar estos pasajes, la mano derecha por lo general no se mueve en su totalidad sino simplemente la rotación leve de ésta, de manera que son simplemente los dedos los que efectuarán los acentos respectivos con el uso principal de la doble cuerda (dedo pulgar ataca con yema y uña) como se puede apreciar en la explicación técnica de estas variaciones en el tratado de Abel Carlevaro :

Compás 1

“Se inicia con un toque doble del pulgar. En este ataque el dedo debe realizar dos toques a la vez, comenzando con yema y terminando con uña. Para esto se requiere una sutileza que está ligada tanto al dedo como a la muñeca. Con esta mecánica podremos obtener una doble condición del sonido resultante: el Re de sexta cuerda tendrá un plano diferente al Fa de quinta cuerda, que emergerá como nota cantante, clara y definida. Esta misma situación la encontraremos además en la primera nota de los compases 5,6 y 7, al igual que en otra partes”²¹

La variación quince finaliza esta primera parte en modo menor con la aparición fragmentada del tema principal tomado desde la segunda frase con su respectiva elaboración.

Gráfica 12

El modo mayor se caracteriza por la construcción compleja basada en los himnos luteranos que hablan sobre la muerte y como la vida la puede derrotar mediante la trascendencia del ser. Con respecto a la dinámica de ejecución del inicio de las dos variaciones en modo mayor hay que decir que se debe proyectar con un sonido dulce, el cual no implique la pérdida del volumen; el virtuosismo consiste entonces en equilibrar esta sonoridad hasta el desarrollo contrapuntístico de las siguientes variaciones, en donde la intensidad por el clímax de la soprano se hace más evidente. Las siguientes variaciones de esta sección presentan más o menos las mismas características del modo menor solo que, no está presente el empleo de fusas y semicorcheas, en lugar de ello hay una reiteración muy intensa en el grupo de semicorcheas y corcheas hasta el punto de desembocar en un diálogo muy pronunciado entre el bajo y las voces superiores que solo concluyen en un contraste de corcheas y negras con puntillo y corcheas en un delicioso dueto entre soprano y contralto que se ve interrumpido posteriormente por la entrada del tenor, convirtiéndose entonces este dueto en la representación del tema principal,

Fraseo: como es natural, cuando se compone una obra basada en una danza cuya temática es sencilla se procede con el esquema de la variación, el tema se constituye por dos frases perfectamente distribuidas en ocho compases, en consecuencia las variaciones de dicho tema deben en su gran mayoría distribuirse en esa cuadratura. Más sin embargo la segunda frase de la novena variación está precedida por una constante repetición de semicorcheas que fueron precedidas por el conjunto de fusas mencionado anteriormente. A continuación se procede a manera de retrogradación, exponiendo la serie de semicorcheas en la décima variación y finalizando esta vez con el grupo de fusas.

7.2 “CAPRICHOS ÓP. 20 NO. 14 EN LA BEMOL MAYOR” Autor: LUIGGI

LEGNANI Consideraciones generales

Luigi Rinaldo Legnani nació en el año de 1790 en Ferrera Italia. Es el compositor más importante en el repertorio para guitarra solista en el clasicismo tardío. A parte de ser un compositor muy complejo fue un luterero consagrado, hasta el punto de construir su propio modelo de guitarra, el cual aún se conserva.

En definitiva, Legnani hace parte de los compositores que como Paganini buscan crear obras para el lucimiento del intérprete, siempre y cuando éste tenga un bagaje técnico adecuado. Su catálogo de composiciones se estima alrededor de 250 piezas entre las cuales se destacan los Caprichos Óp. 20 que se caracterizan por su progresión en la dificultad técnica.

Para el caso del presente documento, se tomó el ejemplo de los Caprichos 14 y 15, los cuales, aunque de corta duración en minutos, presentan dificultades técnicas considerables.

Estructura tonal: el capricho Óp. 20 No 14 está escrito en la tonalidad de La bemol mayor.

Estructura rítmica: el tipo de compás empleado en la obra es de 6/8 con la indicación “Largo assai”.

La primera frase ²²(del compás 1 a 2) se presenta con dos células rítmicas entre las tres voces superiores y el bajo, los cuales se toman como tema antecedente, con la respuesta de la soprano en fusas y una negra

La siguiente frase, (del compás 5 a 8) fue concebida por el compositor desde la aplicación de corchea contra semicorchea, y negra con puntillo contra semicorchea, con su repetición. La siguiente frase comienza de forma intempestiva (desde compas 9 a 12) con el esquema de semicorchea con puntillo y fusa en un bloque de seis voces en el tiempo fuerte, con una respuesta en un solo de soprano con un esquema rítmico variando.

Ahora se expone un ritmo ostinato en semicorcheas que se superponen al esquema de la voz superior (del compás 13 a 15)

El compositor retoma las semicorcheas de la voz superior en contra de un nuevo esquema que consiste en una corchea, tres semicorcheas y una negra con silencio de corchea con su repetición (compás 17 y 18 con anacrusa)

Las siguientes frases son también elaboradas hasta su conclusión como se aprecia en los compases 18 a 30

Acordes: esta pieza no contiene rasgos armónicos que constituyan modulaciones extremas. En realidad este capricho rodea las tres funciones principales con sus respectivos agregados.

Se confía a la contralto y el tenor un ritmo ostinato en función de dominante con séptima mientras la soprano canta una deliciosa apoyatura ascendente, la cual se extiende hasta la tónica (ver compases 13 a 15).

Como ya se expuso en anteriores párrafos, el compositor no abandona el elemento rítmico de semicorcheas en el bajo; éste se representa en el salto interválico de octava en el bajo en tanto que aparece el movimiento de terceras paralelas con una variación rítmica.

La primera frase se ataca a modo de coral a partir del acorde inicial en posición fundamental procurando resaltar la soprano; seguidamente, se realiza un acento agógico en la subdominante o La bemol disminuido, que se complementa por el solo de soprano a partir de la nota sol. El proceso es el mismo pero ahora desde la subdominante que resuelve a la tónica en posición fundamental.

La siguiente frase es confiada a un paralelismo de terceras entre la soprano y la contralto, mientras el bajo realiza un salto interválico de octava, algo característico en la música perteneciente al período clásico. Como ya se mencionó en otro lugar, comienza la nueva frase de forma intempestiva desde el acorde de fa bemol mayor

y dominante con un episodio cromático en el bajo en una cadencia italiana. Ésta a su vez se corresponde con la respuesta sutil del solo de soprano.

De modo anacrúsico inicia la soprano con la serie de semicorcheas a partir de la nota mi bemol como nota pedal para la elaboración melódica que se observa en los compases 18 a 20 con anacrusa).

La obra continúa en una triada ascendente desde la tónica en figuración de fusas hasta el sonido más agudo de la soprano para posteriormente descender en un conjunto de tres voces como se aprecia desde el compás 20 a 22 primer tiempo

De manera gradual finaliza la obra con el esquema de negras con puntillo en contra de corcheas que se atacan como en el principio a modo de coral hasta las negras con puntillo en todas las voces.

7.3 “CAPRICHIO ÓP. 20 NO 15 EN SI MENOR” Autor: LUGGI LEGNANI

Estructura tonal: la obra está escrita en tonalidad de si menor.

Estructura rítmica: la métrica empleada es de 2/4 en tempo rápido.

A nivel general se puede decir que la obra está construida en dos funciones tonales en las que los esquemas rítmicos no son reiterativos y son de mucha importancia en la diferenciación de las dos secciones; aunque es importante destacar la importancia de la segunda sección, la cual contiene una serie de tresillos de semicorcheas que se varían ligeramente con un silencio de semicorchea y tres semicorcheas en contra de la serie de negras en el bajo (Véase compas 24 a 52 en la partitura)

El final de la obra se establece en el siguiente esquema rítmico: dos negras, corchea con puntillo, semicorchea, cuatro negras, silencio de corchea, corchea, negra, silencio de negra y calderón sobre el silencio negra.

Acordes

Este Capricho es de carácter festivo, y su ataque por parte de la mano derecha es fuerte en forma de coral, destacando las cuatro voces.

Se produce un intercambio melódico en el bajo y la soprano, con un breve adorno en esta última como se aprecia en los compases 1 a 4.

El tema en consecuencia es relativamente sencillo tanto por su calidad melódica como por su estructura muy ceñida a la construcción de un esquema completamente simétrico en la distribución de las frases.

Las funciones tonales que caracterizan la primera sección son como se aprecia a continuación:

Tónica, dominante, tónica, subdominante, dominante de la dominante, y dominante con nota de paso en el bajo. Seguidamente, se vuelve a la tónica, la dominante y la tónica con la variación de subdominante tónica dominante y tónica.

El compositor procede a realizar una modulación al relativo mayor, que presenta más o menos las mismas características ritmo-melódicas. Las funciones son como se muestran a continuación: tónica, dominante, tónica, subdominante, dominante de la dominante y dominante con nota de paso en el bajo, tónica dominante, tónica subdominante con apoyatura y tónica.

El compositor vuelve a la tónica axial hasta la dominante, que prepara la segunda sección.

La Sección segunda tiene ocho compases en los que se extienden la tónica y la subdominante respectivamente. Luego se realiza el siguiente movimiento armónico:

Tónica, sol mayor como sexto grado, tónica en cuarta y sexta, dominante de la dominante, tónica en cuarta y sexta, sol mayor como sexto grado, tónica en cuarta y sexta, dominante de la dominante, tónica en cuarta y sexta con suspensión entre la soprano y la contralto hasta la dominante, para retornar a la repetición de las funciones ya mencionadas.

La obra finaliza con una breve coda en las siguientes funciones: tónica, dominante, subdominante, dominante con séptima, y tónica con el cambio de distribución en el bajo a distancia interválica de octava.

7.4 "SUITE COMPOSTELANA" Autor: FEDERICO MOMPOU Consideraciones

generales

El siglo XX constituye para España un momento cumbre en la consolidación de su estética. El desarrollo de ésta surge mediante la combinación de otros pensamientos que en ocasiones resultaban siendo ajenos a éste país pero que sin embargo, dan principio a una universalidad.

Federico Mompou (1893-1987), es un compositor catalán, que apreció todas las manifestaciones estéticas de gran importancia para España en su momento; en este sentido, su sistema compositivo se inclina hacia la transformación más profunda de una estética puramente evocadora. Es posible que una de sus influencias en la ruptura de lo tradicional sea la intempestiva manera de

transformar la tradición a algo más abstracto por parte de don Manuel de Falla, quien en su última obra, la Atlántida experimenta movimientos armónicos que representan el grande abismo con su primer estilo, que estaba ligado en cierta manera a las tonadas andaluzas que se aprecian de viva voz, en su ópera “El Amor Brujo” y en la obra para piano y orquesta titulada “Noches en los Jardines de España”.

De acuerdo a lo anterior Mompou plantea conceptos musicales que resultan ser de mucha ambigüedad alejándose entonces de una música paisajista que ya era muy conocida por parte del público español.

Las vertientes musicales que dan origen al estilo “miniaturista” de Mompou van desde la estructura contrapuntística de Bach, hasta la libertad y el abstraccionismo de Debussy, Ravel, Satie y Fouré

Es desde luego este último compositor quien según Mompou se convierte en un referente en su construcción de su estética íntima que en cierta manera refleja su forma de ser, es decir “un hombre de pocas palabras y de pocas notas”.

La obra de Mompou abarca casi todos los géneros de la música occidental; sin embargo es importante resaltar las pequeñas formas como la canción: “El preludio y la danza”, enmarcadas en un contexto nacionalista que en la segunda mitad del siglo XX había adquirido una concepción profunda.

Concretamente con la obra que se analiza en el presente documento la Suite Compostelana es una composición para guitarra dividida en seis movimientos a saber: preludio, coral, cuna, recitativo, canción y muñeira.

De todos estos movimientos la muñeira es un reposo en cuanto a que la tradición vuelve a ser representada sin demasiados artificios de tipo armónico.

Finalmente el estilo miniaturista de Mompou se caracteriza por ese alejamiento excesivo y su irrupción hacia el folklore catalán, que no es más que una forma de recordar el pasado sin que este afecte el presente como lo deja entrever en su obra “Variaciones sobre un tema de Chopin”, en las que aparece el ritmo arrastrando de la muñeira con fines puramente virtuosísticos. Todo su género compositivo está destinado en un 90% al piano y solo la última parte es dedicada al género vocal, y orquestal. El caso de la “Suite Compostelana” para guitarra hace parte de ese desprendimiento formal en la cima de su obra.

Preludio: Análisis formal

Naturaleza Cognitiva

Estructura tonal: Modal

Estructura rítmica: La métrica usada en este preludio es de compas compuesto de 9/8 con un episodio de cambio de compás a 6/8 en la sección C. Duración: 24 minutos

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Fraseo: el tema o frase central comienza en la tonalidad de mi eólico, con un silencio de semicorchea seguido por la nota si en la soprano que se convierte en nota pedal mientras transcurre una progresión melódica ascendente y descendente en la contralto que concluye con el desvanecimiento de la nota pedal para exponer una sección melódica a una sola voz con un carácter puramente español en el registro grave (ver compases 1 a 9 en la partitura)

El tema dulce y evocador que se expuso en los primeros compases es ahora elaborado de una manera mucho más clara e imponente a partir de la nota mi en la sexta cuerda, y en este caso la nota pedal que antecede la progresión melódica que es el mi agudo sostenido en la primera cuerda (compás 10 a 17)

La progresión melódica del tema central es similar a la anterior; la diferencia radica en el empleo del bajo que persiste hasta la transición al subtema A.

El subtema A, se estructura en dialogo rítmico de corcheas y semicorcheas que melódicamente ascienden mediante el proceso de movimiento cuartal y conjunto en armónicos artificiales, que se contraponen al canto de la soprano (compases 18 a 20)

El dialogismo alcanza su punto máximo en el movimiento por grado conjunto de forma paralela a las voces superiores. Finaliza este subtema con las sextas paralelas de la soprano y la contralto (compás 20)

Se resalta seguidamente el tema transicional que culmina en la reiteración ritmo- melódica antes expuesta que está a tempo (compás 21).

El subtema B, es construido mediante el recurso contrapuntísticos que suponen por ende la total independencia en los esquemas rítmicos. La voz superior se desarrolla en una progresión motívica de carácter español, que es ligeramente variada por la voz inferior. Este recurso se usa de manera similar en el final de toda la frase (compás 25 a 28).

El tema transicional comienza desde la nota la afirmando la tónica (compases 29 a 32). A continuación se presenta un tema breve al que se ha de llamar de manera prudente "tema transicional secundario", porque prepara la sección más larga del preludio (compases 33 y 34).

Respecto de esta sección, se origina un cambio atmosférico en una construcción armónica completamente atonal, que no es más que la transformación del tema introductorio, precedido esta vez por el cambio métrico a 6/8 (compases 35 a 47)

Melódicamente esta sección contiene rasgos técnicos con mayor en su dificultad a medida que dicho tema asciende.

Según una grabación discográfica, realizada por el guitarrista italiano Franco Platino, es necesario acentuar las notas graves tanto en la sexta cuerda como en la cuarta de manera agógica, separando el esquema de semicorcheas de la voz superior que se contrapone a la negra con puntillo contenida en el bajo, finaliza esta sección con un cromatismo perfectamente conducido hasta su resolución en las funciones de mi mayor y la menor.

Seguidamente se produce el retorno a la métrica a 9/8. El tema introductorio se expone ahora en el acorde de la eólico, reemplazándose el silencio de semicorchea, por el acento del bajo en la quinta cuerda (compases 48 a 53)

Finalmente se ofrece una coda en la que un breve motivo es desarrollado en el intercambio de los registros agudos y graves. Concluye este preludio con una escala ascendente hasta la nota si que es complementada a cinco voces en la subtónica y finaliza en la tónica a modo de coral a cuatro voces (compases 58 a 68)

Coral: Análisis Formal

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: Fa sostenido menor.

Estructura rítmica: la métrica corresponde a compás de 4/4. La estructura rítmica es simple pero no menos compleja, es decir, cada blanca, negra o corchea contiene una sintaxis profunda. Hay que decir entonces que la construcción rítmica de esta pieza es complementada por otros recursos compositivos.

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Acordes: Sin duda este coral tiene un elemento central, esto es, que su riqueza armónica tiene un referente bachiano que se vislumbra en la distribución polifónica de las cuatro voces. Concretamente con los aspectos armónicos, el tema antecedente comienza en una suspensión que se resuelve en el cuarto grado tanto como por parte de la soprano como el tenor, mientras el bajo prepara la nota pedal que cumple la función de la tónica. Finaliza este tema a cuatro voces en la subtónica y la subdominante (la relativa mayor con la sensible contenida en la soprano)

Aspectos técnicos: La forma de ejecutar el pasaje anterior consiste en alternar sobre la nota si, los dedos índice y medio de la mano derecha mientras el dedo pulgar acentúa la progresión melódica entre las cuerdas dos, tres y cuatro. Posteriormente se emplea el mecanismo de la ligadura ascendente en la mano izquierda sobre la cuarta cuerda en las notas si y do; la mano derecha emplea los cuatro dedos hasta la nota grave que se pulsa con el pulgar.

El tema antecedente que resulta ser simétrico inicia en la subtónica con sexta; posteriormente, mediante el procedimiento de las notas de paso entre la soprano y el tenor se conduce a la fracción del tema consecuente con una apoyatura de sonoridad agradable en las tres primeras partes o voces, que resuelve en la tónica (compases 1 a 7).

Por último las tres voces aunque sin el bajo da una sensación ambigua, pues este conjunto tiene dos posibilidades de acordes, la primera puede significar el relativo con séptima mayor o el quinto menor (préstamo al menor partiendo de la tónica central).

A continuación entra el bajo con dos notas de paso que resuelven en el acorde de la con séptima mayor; en consecuencia, las dos notas de paso se cumplen ahora en la soprano en el acorde de si mayor.

Los últimos compases del tema consecuente acaban desarrollándose en una estrecha imitación entre la soprano y el bajo, en el acorde de fa sostenido mayor que se convierte en subdominante de la nueva tonalidad (do sostenido menor) ver compás 5.

Según se puede escuchar en las grabaciones discográficas realizadas por Andrés Segovia y Julian Bream, este movimiento o cambio de sección puede repetirse inmediatamente, de lo contrario cada una de las secciones se exponen sin su repetición hasta el área da capo.

La segunda sección presenta características asimétricas similares al fraseo de la sección A. El tema antecedente se forma con las tres voces superiores seguidas a continuación por una fuerte respuesta del bajo sobre el acorde de mi mayor con

novena. Este se convierte en nota común que conduce al relativo menor en donde el tenor realiza una apoyatura como respuesta al mismo procedimiento de la contralto, que es un elemento de suspensión en el acorde (compases 8 a 15)

El tema consecuente ha sido establecido en la tonalidad de la mayor; seguidamente el tenor realiza una apoyatura que se alterna en la nota de paso del bajo (compases 16 a 19).

La segunda frase es continuada bajo un movimiento oblicuo que se interrumpe en el segundo tiempo del compás por la nota de paso en las notas superiores para concluir en la tónica central. A partir de la tónica se procede a exponer una conducción de voces en forma de pivote como se observa en la gráfica (compases 9 a 15)

La sección C, comienza con un tema antecedente con el relativo mayor en primera inversión, el recurso de la sustitución armónica particulariza aún más esta sección. Dicha sustitución se cumple así: tónica con inversión, do sostenido menor con séptima como sustitución de la dominante de la nueva tónica, re mayor como subdominante con apoyatura entre la soprano y el tenor; seguidamente se expone la tónica real con séptima. Concluye el tema antecedente en la subdominante el quinto grado menor y el acorde de mi mayor con novena, como cadencia rota.

En definitiva esta sección se distribuye en funciones que varían el discurso melódico exponiendo así, los elementos diferenciadores en cada una de las frases (compases 16 a 48)

Por último la sección A, a modo de aria da capo, retorna sin ninguna alteración de tipo formal hasta la conclusión a tres voces en la tónica real (ver últimos compases 47 y 48).

Aspectos técnicos

Los aspectos técnicos interpretativos de este coral, se reducen a tres posibles mecanismos: de acuerdo con las grabaciones mencionadas en otro lugar y en conversaciones con el guitarrista nariñense Daniel Moncayo, toda pieza escrita para guitarra bajo el título coral, como el caso del estudio sencillo Número 2 de Leo Brouwer, y para el caso la presente obra, la mano derecha ataca el conjunto de voces sin arpeggiar los acordes que se forman en el transcurso de la pieza. Para ello, los dedos de la mano derecha deben apoyarse sin distorsionar el sonido; por lo tanto es necesario buscar el color y no la fuerza. El único caso en donde se arpeggia de modo inmediato es el breve pasaje a cinco voces de la sección; por lo demás el proceso de ejecución es como se planteó anteriormente.

En definitiva el concepto coral en guitarra, no es más que la imitación aproximada de un efecto vocal.

Por otro lado, la mano izquierda, puede hacer uso de dos posibles posiciones para atacar el primer acorde: la primera posición se ejecuta en las primeras cuatro

cuerdas; y la otra posición consiste en tocar el acorde desde las cuerdas dos a cinco con aplicación de cejilla evitando apagar inmediatamente el sonido. La diferencia es simplemente el color y la ligadura de frases. La primera posición interrumpe el sonido al momento de cambiar al siguiente acorde que parte de la quinta cuerda con cejilla.

El color, es quizás más claro por la disposición natural de los dedos. En cambio la segunda posición, conecta de forma precisa, los dos acordes iniciales. El color es más oscuro y resulta interesante alternar en las secciones extremas estas dos posiciones.

Finalmente, el último aspecto se refiere a la respiración; esta influye en el momento de hacer los cambios de posiciones y en la conducción exacta de los matices que se desprenden de la frase.

Nota: es necesario acotar que aunque la estructura rítmica del coral sea sencilla, es necesario realizar, una respiración corta que se realiza en fracción de segundo, o dicho de otra manera al momento de atacar el acorde o cambiar de una posición a otra.

Cuna: Análisis Formal

Estructura tonal: Escrita en tonalidad de do mayor.

Ritmo: El compás empleado es 3/4. Las secciones A y B contienen un esquema rítmico constante, el cual consiste en la aplicación de una negra anacrútica seguida desde el primer compás por tresillos de corchea y negra.

La forma de abordar esta figuración rítmica consiste en acentuar cuidadosamente los tiempos tercero y primero, de modo que el segundo tiempo del compás sea menos perceptible.

Acordes: Este movimiento ofrece los recursos expresivos necesarios para crear un sentido de arrullo y tensión emocional progresiva. En la medida en que transcurre la sección A, se percibe un canto sutil en la soprano que asciende y desciende en intervalos conjuntos que se amplían hasta una distancia de cuarta descendente (ver compases 1 a 18)

La sección B, inicia con el canto central ahora transportado al bajo, que como ya se advirtió en otro lugar genera una tensión emocional progresiva (ver

compases 19 a 33).

Las distancias interválicas más notorias son aquellas que ascienden a una quinta y séptima superior, que desde luego resuelve aunque no en su totalidad.

Finaliza esta sección con una conclusión melódica en registro grave en función de dominante de la menor (compás 74).

El discurso musical de la sección C, se contrapone en absoluto a la reiteración rítmica de las secciones anteriores. Lo antes dicho se refleja en la variedad ritmo- melódica a cuatro voces de carácter profundamente melancólico (desde el compás 36 con anacrusa hasta compás 52).

Exige pues esta sección al intérprete desarrollar una capacidad expresiva sin que la estructura se altere por un adlibitum desmesurado. El discurso melódico es apoyado armónicamente con ligeras imitaciones por parte de las voces inferiores en donde el bajo finaliza con una bordadura superior en las notas si y do (aunque esta voz se sostiene en la nota mi en registro grave, como pedal) ver compás 53.

Este movimiento al igual que el coral, finaliza con una aria da capo en donde solamente se repite la sección A, con una modificación mínima como se observa en la gráfica en donde se pone de manifiesto dos funciones completamente tonales, estas son: sol mayor con séptima en función de dominante, do mayor en primera inversión, que resuelve mediante el recurso técnico de dos armónicos artificiales entre las notas mi y do a una distancia de décima.

Recitativo-análisis

Consideraciones generales

De toda la Suite, esta pieza es la más misteriosa, tanto por su contenido melódico, como por su expresividad que está ligada a una digitación lógica que conecta una frase con otra.

Estructura tonal: Esta pieza no contiene ninguna armadura que indique la presencia de una tonalidad definida; aquí se exponen de manera aproximada las posibles funciones: fa menor, do mayor, la menor y fa menor con sexta.

Estructura rítmica: La métrica empleada en esta pieza es de 2/4 con ejecución de tempo lento.

La síncopa es una constante reflejada en grupos de corcheas, negras con sus respectivas ligaduras.

Este recitativo presenta dos secciones perfectamente definidas. En la primera se exponen unas series de células rítmicas con acento agógico que se oponen a la aparición fugaz de fórmulas rítmicas de negras, corcheas y tresillos. Este proceso se presenta en los temas antecedente (ver compases 1 a 11) y consecuente de la sección A (del compás 12 a 22).

La segunda sección comienza con tres células rítmicas a modo de preparación por parte del bajo hasta el ataque de las tres voces superiores como se ve en el ejemplo (ver compases 23 y 24).

El proceso es similar en el tema consecuente solo que, de manera más intensa hasta concluir en el cierre de la frase mediante la aplicación de un *diminuendo* (compás 24).

La sección C, presenta en principio una imitación rítmica entre el bajo y las voces superiores, en donde la acentuación se convierte en tema antecedente siendo este correspondido por las corcheas de las voces superiores ver compases 36 a

La sección C, finaliza con la aplicación de un *calderón* en la nota sol (compás 49).

El área *da capo* no tiene ninguna alteración rítmica a excepción de los temas contenidos en notas largas a tres voces. Finalmente, la estructura rítmica de esta pieza concluye con dos blancas que afirman una tonalidad provisional como *contraposición* a todo el discurso.

Acordes: Cada uno de los temas que se desarrollan a lo largo de este movimiento son construidos bajo una estética impresionista, en donde el tenor sin ningún tipo de acompañamiento presenta una secuencia melódica que aparenta sustentarse en una tonalidad definida, que es interrumpida por el tritono ascendente entre las notas fa natural y si natural. Posterior a la secuencia melódica se atacan de manera sutil, tres voces que anteceden a una especie de canto infantil representado en la soprano con un movimiento rítmico independiente en la contralto produciendo una secuencia de cuartas aumentadas paralelas (ver tema A: 1 a 11)

Seguidamente se re expone la secuencia melódica en solitario por parte del tenor desde la nota mi bemol, siendo de este modo repetido el discurso con el procedimiento aplicado en la primera parte de la sección. El canto que se

presenta en la soprano baja medio tono y se convierte en elemento de transición hacia la sección B (compases del 12 a 22).

La segunda sección, comienza con un canto profundo en el bajo complementado por una apoyatura breve en el acorde de fa menor con sexta, repitiéndose por segunda vez hasta el clímax obtenido en las modulaciones que siguen a este discurso melódico. Seguidamente, el bajo entra con mayor intensidad desde las notas la, si bemol, sol y re, complementadas con el ataque a tres voces en un movimiento cuartal, que finaliza en la nota fa en la soprano (compases 23 a 24).

La sección C, consiste en una breve imitación que se corresponde entre el bajo y el movimiento de terceras paralelas entre la soprano y la contralto, conservando la simetría de las frases que tienen relación con las secciones anteriores (compás 36 con anacrusa hasta compás 49).

Esta imitación desaparece con el canto del bajo seguido por dos notas en armónicos artificiales. Concluye esta última parte de la pieza con un pequeño canto que va hasta la nota sol con un largo calderón (compás 40 a 49).

Reaparece el tema principal a modo de aria da capo, con ligeras modificaciones que consisten en contraponer una progresión armónica totalmente disonante que concluyen en el acorde de fa menor con sexta con su respectiva reiteración (compás 50 a 64).

Canción- Análisis formal

Esta pieza es el penúltimo movimiento de la suite, escrita bajo la forma Rondó, es una clara representación de la estructura de una canción.

Estructura tonal: Este movimiento está escrito en tonalidad de la menor.

Estructura rítmica: La métrica de compás que se emplea en esta pieza es de carácter ternario (3/4).

La célula rítmica tiene una similitud con la tercera sección de la suite en el sentido en que transcurren reiteraciones que reafirman las secuencias de frases.

El juego rítmico consiste en la aplicación de negra con puntillo, corchea blanca y negra que se contraponen a la estructura rítmica de la voz superior (silencio de negra, blanca y sus variantes)

Acordes: los temas de la primera sección se distribuyen en las

siguientes funciones: tónica, subdominante, subtónica, quinto menor, tónica do con séptima mayor, subdominante con extensión y dominante (ver compases 1 a 8).

Hay que tener en cuenta que esta pieza está concebida bajo la forma rondó de manera que el tema central siempre va a estar presente con la salvedad de las variaciones armónicas que complementan el desarrollo musical (ver compases 9 a 16).

La segunda sección cambia de tonalidad (mi menor). El desarrollo de la frase en esa segunda parte se cumple en las siguientes funciones: mi menor como tónica, subdominante, quinto menor, relativo del segundo grado con séptima mayor. Seguidamente concluye el tema antecedente en el acorde de fa sostenido mayor con novena bemol como quinto de la dominante. (Ver compases 17 a 24).

La última frase de la sección B, conserva el movimiento armónico del tema antecedente (compases 17 a 24). La diferencia se presenta en el tema consecuente (compases 24 a 32) en donde se emplean las funciones de: subdominante, tónica en primera inversión, dominante y tónica.

Como se ya se advirtió en otro lugar, se re expone el tema A, con utilización de un complemento armónico (compases 32 a 40).

La sección C, presenta rasgos imitativos que resultan ser comunes en las anteriores de esta suite. El desarrollo armónico es una variación sencilla sobre el tema principal, de modo que concluye esta frase con la dominante en intervalo de novena (compas 50 a 58).

A modo de transición se expone una frase asimétrica que finaliza en una suspensión de dominante (ver compases 59 a 67).

Finalmente el tema principal es complementado armónicamente como en la primera reexposición. Se adiciona en esta repetición una breve coda que asciende melódicamente desde el bajo. El tema varía melódicamente en la soprano que se contrapone a un breve canto de la contralto sustentada en la subdominante con séptima, la tónica en posición fundamental, la subdominante y finalmente la tónica (compases 83 a 89).

Naturaleza pragmática

Aspectos técnicos

La idea central de esta pieza consiste en una melodía sutil contenida en el bajo, la cual es complementada por un dueto en las voces superiores. Por lo tanto el movimiento del dedo pulgar en la mano derecha ataca en forma circular sin apoyar bruscamente las cuerdas en las que el tema es

resaltado. El acompañamiento debe ejecutarse en mezzo-piano que no implica ignorar por completo el discurso armónico de las voces superiores. El tempo de ejecución de esta pieza es relativo, aunque si se aplica a una velocidad media se obtendrá una mayor claridad en la exposición del material temático.

Muñeira- Análisis formal

Consideraciones generales

La Muñeira es una danza de compas compuesto (6/8). Esta danza es típica de las repúblicas autónomas españolas de la Galicia Castilla y Aragón. Su nombre deriva de la palabra molinera y por lo tanto es una danza que representa la cotidianidad de los campesinos españoles y se convierte en un pretexto para intercambiar sentimientos a través del movimiento corporal. Así por ejemplo la coreografía elemental de esta danza consiste en el baile por parejas en donde se realizan movimientos de cercanía y de lejanía con respecto a la fricción de los cuerpos.

La organología básica que acompaña esta danza consiste en una gaita y un pandero. En primer lugar la gaita contiene un discurso melódico sencillo que no pretende en ningún momento sobresalir sino que sirve de complemento a la construcción gestual de la danza.

En segundo lugar, el pandero marca la base rítmica de negra con puntillo que caracterizará toda la danza.

Concretamente con la obra de Mompou, el compositor decide cerrar la suite con este aire netamente nacional. No tanto por un sentido patriótico, sino por la dificultad que su tempo de ejecución ofrece al intérprete en la resolución de pasajes técnicos explícitos. El compositor se remite a las fuentes folklóricas para no desvirtuar en su totalidad si se quiere el concepto original de la suite clásica. Quizás la diferencia entre Mompou y las fuentes folklóricas solo consiste en la forma de variar el material melódico –armónico, pues en primer lugar las dos funciones modales que componen un aire de muñeira no pretenden como ya se explicó antes enfatizar sobre el ambiente sonoro, pues interesa más el conjunto de gestos que componen la danza. Caso contrario es el de la estética de Mompou, en donde la reiteración de un material temático rodea todas las posibilidades armónicas; lo anterior parte de un principio impresionista, que consiste en la transformación armónica de un elemento simple, con el fin de evocar un mundo, sin que ello implique una descripción.

Este principio fue perfectamente entendido por los compositores españoles que antecedieron a Mompou (Enrique Granados, Isaac Albéniz y Don Manuel de Falla)²³.

Estructura tonal: Escrita en tonalidad de do mayor

Estructura rítmica: la métrica empleada es de compás compuesto (6/8)-

Mompou cierra esta suite con un aire meramente nacionalista, no tanto por un sentido de descripción exacta de una nación sino por las dificultades que encierra un tempo de ejecución como el de una muñeira.

Las cuatro secciones que conforman esta muñeira son variadas en su presentación rítmica, siendo este un recurso novedoso en el tratamiento formal de esta pieza. La Gran mayoría de todo el movimiento presenta rasgos rítmicos imponentes, la voz inferior se presenta a modo de bajo obstinado representado por la negra con puntillo característica en el aire de danza.

Se contrapone al bajo obstinado una fórmula rítmica que solo inicia dos compases posteriores a la negra con puntillo (ver compases 1 a 18).

La sección B, mantiene el esquema planteado en el bajo empero se realizan modificaciones rítmicas leves (compases 18 a 34)

La sección C, presenta el mismo procedimiento, la diferencia yace en el intercambio de las formas rítmicas (compases 34 a 66).

La sección D, se prepara con las dos fórmulas rítmicas superpuestas del tema central. Posteriormente se produce un paralelismo en el esquema rítmico de negra y corchea hasta sus respectivas transformaciones para proceder al aria da capo (compases 66 a 100).

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Acordes: Desde los compases de 1 a 10 se afirma la tonalidad de re mayor como elemento central para el desarrollo del material melódico. Desde el compás 11 hasta el primer tiempo del compás 18 la tónica es ligeramente modificada por el giro melódico del bajo y las voces complementarias que apoyan la melodía de la soprano aunque el tema consecuente (compás 14 con anacrusa hasta compás 17) es fragmentado en el bajo hasta su conclusión.

La sección B, comienza de manera anacrútica desde el final del primer tiempo del compás 18 hasta el primer tiempo del compás 26. El tema consecuente de esta sección comienza desde la corchea del compás 26 hasta la anacrusa del compás

24. El tema consecuente conserva la rítmica de negra con puntillo, sin embargo el bajo asciende y desciende con las respectivas alteraciones.

La sección C, modula a la tonalidad de sol mayor desde los compases 35 a 41, este último se prepara con la nota la en antecompás para preparar al retorno de la nota axial.

Un material temático con gesto de danza enérgica, es presentado en la soprano mientras el bajo hace un giro interválico de octava que se desvanece hasta el cambio de tonalidad.

El material temático de esta sección se expone con el ataque de más voces con acento agógico en los tiempos secundarios (compás 42 con anacrusa hasta compás 50).

A continuación la melodía central de esta sección modula de forma pasajera al relativo menor y se ataca en el tenor. Finaliza la sección mencionada con una leve modulación por dominante hacia los tonos vecinos (compás 47 a 58).

El compositor decide re exponer el tema principal haciendo la salvedad de una nueva tónica: mi menor (compás 42 con anacrusa hasta compás 50).

Es necesario advertir que este movimiento es un elemento transicional; pues en seguida se pone de manifiesto un tema disonante en negras y corcheas a dos voces que descienden hasta la dominante como sucede en una de las secciones del preludio (compás 50 a 100).

El compositor retorna al principio de la obra desechando esta vez las dos negras con puntillo que anteceden a la melodía de la soprano (compás 100 a 112).

En la sección B, el tenor contiene el material temático que se complementa en un conjunto de cuatro voces con episodios cortos de la soprano a modo de un solo (segunda tiempo del compás 116 a 132).

Por último aparece una coda en modo menor que culmina en un forte decidido, afirmando la tónica axial en un bloque de seis voces con la aplicación de la técnica de rasgueo (compás 132 a 148).

7.5 “JULIA FLORIDA” Autor: AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Consideraciones generales.

La gran mayoría de los compositores para guitarra, que en cierta medida, “hicieron el siglo XX” vieron en este instrumento un cúmulo de nuevas sonoridades con las que se puede expresar los sentimientos más puros de un pueblo.

En este sentido dichos compositores tuvieron influencias de varios estilos compositivos, de la música europea que subrayaron un determinado movimiento cultural.

En el caso de los compositores latinoamericanos y, más particularmente

de Barrios, existe una especie de continuidad del romanticismo musical; esto se puede observar en la distribución de las frases y en ciertas armonías que caracterizan su obra; además de lo anterior se adicionan los títulos de algunas de sus piezas que difieren de un retrato puramente latinoamericano (aunque se pueden encontrar ejemplos de danzas típicas de los países a los que él viajó) en conclusión, la obra de Barrios es un aporte integral a la guitarra clásica, tanto en los aspectos mecánicos, como la expresividad que es fruto de éstos.

La obra de Barrios ofrece dificultades técnicas considerables que abren nuevos horizontes a las sonoridades nuevas mediante la exploración de lo que en el mecanismo de la guitarra se denomina "Cuarta posición", como sucede en el primer movimiento de una de sus obras cumbres "La catedral" (primer movimiento- preludio).

En este sentido, el trabajo compositivo de Barrios trata de imitar la capacidad

expresiva del piano y el violonchelo mediante recursos técnicos como el glissando o las armonías en grandes bloques, que ante todo intentan pintar un retrato latinoamericano, aún a pesar de las ambigüedades estéticas.

Análisis formal

Estructura tonal: la obra Julia Florida del compositor Agustín Barrios Mangoré está escrita en la tonalidad de re mayor.

Ritmo: la métrica definida en esta pieza se presenta en un compás compuesto de 6/8.

El motivo introductorio de las tres secciones que conforman la obra se presenta en una célula rítmica que se reiterará en el intercambio de las voces superiores e inferiores; esta célula consiste en aplicar los valores de tres corcheas y una negra con puntillo. En contraposición a lo anterior la soprano presenta un conjunto de valores rítmicos mediante la aplicación de un silencio de negra, una negra con puntillo, un silencio de negra y tres corcheas.

Lo que caracterizará el desarrollo de las tres secciones, aunque se presentan modificaciones rítmicas leves es la contraposición de los valores con la acentuación en la soprano en la aplicación de una negra con puntillo y tres corcheas, las cuales son acompañadas por el esquema rítmico del tema introductorio contenido en el bajo.

El esquema básico de la voz inferior es enriquecido por un salto interválico

amplio que sustenta la contraposición de la soprano, aunque sin embargo se presentan determinados pasajes en los que las figuraciones rítmicas se unen como sucede en el caso de la transición a la sección B.

En la segunda sección se expone un caso particular, pues momentáneamente se interrumpen los valores reiterativos de la primera sección, siendo sustituidos por la siguiente formulación rítmica: en la voz superior tres corcheas y en la voz inferior negra con puntillo, que interválicamente forman una tercera y un unísono.

Más adelante se produce una breve imitación en el sentido en que la voz superior toma el esquema rítmico del bajo para producir una tensión armónica como se apreció en el análisis de acordes.

En la reexposición de la sección A y aún antes en su tema introductorio se vuelve a repetir todo el esquema hasta finalizar en una sola voz con un grupo de corcheas y una blanca con puntillo.

Duración: la obra dura 7 minutos.

Naturaleza Pragmática

Acordes: esta obra está conformada por tres secciones, con su respectiva aria da capo. Una semifrase da comienzo a la obra a modo de introducción (compases 1 a 2).

La primera frase de la sección A, se desarrolla en funciones inmediatas o por tiempo de compás (salvo el desarrollo del tema conclusivo) así: tónica, dominante con séptima, repite la dominante, tónica en primera inversión, seguida por el acorde de re aumentado en el segundo tiempo; la resolución armónica se da en la subdominante, esta concluye en el relativo mayor de la tónica, cadencia rota (compás 3 a 10)

La segunda frase tiene un proceso armónico similar, que a diferencia de la frase anterior, la conducción a la subdominante es realizada por la séptima de dominante que sustituye la nota el sostenido en el acompañamiento de la voz inferior. En lo que respecta a la subdominante ésta es seguida por el relativo menor de la dominante que concluye de la supertónica, la cual a su vez sirve como punto de partida en la realización de una inversión motivica en el relativo menor de la dominante que reposa momentáneamente en la subdominante. Finalmente el tema conclusivo de la segunda frase se presenta en la tónica con inversión de cuarta y sexta, seguida de una suspensiva dominante especificada en un calderón (compás 11 a 20).

Posteriormente se presenta el motivo introductorio de manera más amplia, aunque esta vez dicho motivo es transformado en un elemento de transición a

la sección B, que se expone en el relativo menor a través del proceso modulador por dominante.

El motivo antecedente de la sección B, se expone en dos funciones pivotes así: Tónica, subdominante con su respectiva repetición hasta concluir en la subtónica, seguida de la tónica y la subdominante (ver compás 14 hasta 21)

Se presenta un tema cuyas funciones aún conservan la nueva tónica, al menos durante tres compases (21 a 23). Los siguientes compases se caracteriza por la transformación de la subdominante en supertónica en relación con la tónica axial (compás 25 segundo tiempo a 29), seguidamente se realiza una sustitución por el acorde de sol menor como elemento de amplificación al relativo menor (ver compás 30 a 33). El tratamiento que se le da al tema conclusivo de la primera parte de la sección B, consiste en anteponer la subdominante como motivo de tensión que reposa en la dominante.

La segunda parte de la sección B, presenta exactamente las mismas características; solo que a diferencia del desarrollo motivico de la conclusión

anterior, se aplica el proceso armónico de interdominante (mi mayor) que resuelve a la dominante de la tónica axial (ver compases 34 y 35).

La sección C, comienza en la dominante con el cambio de distribución en el bajo;(compás 35) posteriormente se aplica un cambio inmediato de funciones con relación a los tiempos de los compases que conforman la obra, como se muestra a continuación: tónica, modulación por dominante a mi menor como modulación pasajera, seguida de la dominante y la tónica axial o central (ver compás 36 a 39).

Se presenta nuevamente el motivo introductorio que sufre una alteración por medio de la nota mi sostenido, la cual es sensible de la nueva tónica (fa sostenido mayor), esta nueva tónica se establece en cuatro compases que finalizan en la dominante (ver compases 40 segundo tiempo hasta 44).

Se exponen en seguida dos modulaciones por dominante, siendo la segunda más estables (la sostenido disminuido, si menor, mi mayor y la menor ver compases 45 a 52 anacrusa). La nueva tónica se convierte en una especie de preparación hacia la conducción de la tónica central; pero antes es necesario aplicar un pivote breve en la subdominante de esta nueva tónica para proceder a modular en una progresión armónica en forma cromática hasta la dominante de la tónica real (ver compases 52 a 62).

Finalmente, por decisión del compositor se ha hecho necesario la construcción de un aria da capo, como es típico en las barcarolas francesas o en otro tipo de géneros musicales que necesitan reafirmar el tema principal. Quizás el

único elemento diferenciador en la reexposición de la sección A, es la triada que afirma la tónica hasta la culminación en forma de coral en las voces superiores que son complementadas con un intervalo amplio de octava (ver compases de 1 a 10 y la coda del compás 58 a 62).

Desde la introducción de las primeras frases en esta pieza, la mano derecha ataca con el pulgar sobre la sexta cuerda, la nota fundamental en forma semi-apoyada realizando un contraste de arpeggios ascendentes en un leve pianísimo, que se logra poniendo la mano de manera perpendicular hacia la boca de la guitarra. Seguidamente se reafirma la nota fundamental realizando un movimiento circular con el dedo pulgar, atacando con la yema de éste.

Las secciones que componen esta obra exigen un equilibrio entre el tema de la soprano y la reiteración rítmica de la voz inferior por parte de la mano derecha; esta última voz no se debe atacar en forma brusca, sino que debe reafirmar el movimiento melódico de la soprano sin que exista una confusión entre las dos voces.

Por su parte la mano izquierda realiza movimientos que permiten ligar cada una de las frases, aunque en cierto momento es necesario realizar saltos amplios hacia la cuarta posición como en el caso de la sección C.

Hay que mencionar que una de las características fundamentales en el manejo de la mano izquierda consiste en realizar notas con glissandos, que son tomados de la escuela romántica de Francisco Tárrega, este tipo de efectos sirven para dar expresión al discurso musical y se ejecutan de manera inmediata con relación a la duración de las figuras rítmicas. Por ejemplo la nota real del tema antecedente de la sección A, es la; el glissando se desarrolla a partir de la nota fa como un punto de apoyo a la nota antes mencionada.

Finalmente el episodio de armónicos artificiales que se presentan en el final de la obra deben atacarse con sutileza, de manera que queden sumamente ligados con el fin de reafirmar la tónica mediante el procedimiento de inversiones hasta la aplicación de acorde en posición fundamental sin la tercera.

7.6 “ESTUDIO SENCILLO NO. 20” Autor: LEO BROUWER Consideraciones generales

Del catálogo de obras ya universales en el repertorio para guitarra solista, se destaca la obra de Brouwer y en particular la primera publicación de una serie de estudios que él mismo denomina como “Sencillos”, lo que resulta en cierto sentido un tanto llamativo, pues en realidad solamente puede considerarse este concepto como algo irónico, porque en realidad se refiere a la duración en minutos de cada uno de los estudios, los cuales no sobrepasan el margen de 2 a 4 minutos.

Ahora bien, el hecho de su corta duración como ya mencionó no implica que no se puedan abarcar aspectos fundamentales en una formación técnico-interpretativa. Cada uno de los 20 estudios marca la pauta para diferenciar detalladamente todos los aspectos técnicos que son indispensables en la guitarra clásica. Algunos de estos aspectos son por ejemplo, los arpeggios ascendentes y descendentes, la independencia ritmo-melódica de un número determinado de voces, las apoyaturas, los mordentes, las ligaduras ascendentes y descendentes, entre otros aspectos técnicos.

En el caso concreto del Estudio sencillo No. 20, las dificultades técnicas son dos; la primera consiste en atacar un grupo de cuatro voces destacando cada una según su importancia en el discurso temático, obligando a los cuatro dedos de la mano derecha a tener mucho control sobre el bloque de voces de modo que no se pierda ninguna. La segunda dificultad de este estudio consiste en trabajar la mano izquierda en lo relacionado con las ligaduras ascendentes y descendentes con alternancia con la mano derecha que afirma la nota a ligarse. Finalmente se vuelve sobre la primera dificultad técnica para finalizar en una breve coda con ligaduras descendentes complementadas por un solo ataque a cuatro voces.

Estructura tonal: esta obra está escrita en tonalidad de Sol frigio.

Estructura rítmica: la métrica empleada es de 3/4, con episodios de cambio de métrica.

La primera sección comienza con dos compases de tres negras en cada uno. Seguidamente se presenta un episodio de dos compases con corcheas y negras que se superponen al esquema rítmico de negra contenida en el bajo (ver compas 1 a 4).

La última parte de la sección de la introducción finaliza con la misma estructura, con la diferencia de que se presenta una serie de corcheas en la soprano y posteriormente en la contralto (ver compases 13 a 16).

Las secciones A y B se ejecutan en un mesurado ad libitum en una serie de semicorcheas hasta el retorno al tema introductorio (ver letras A y B).

La reexposición de la introducción no presenta alteraciones rítmicas, con la salvedad del cambio leve en el esquema rítmico de la voz inferior (ver tempo I).

Naturaleza pragmática

Acordes: desde los compases 1 a 6 se afirma la tónica, la cual es interrumpida en forma intempestiva por el acorde que se aprecia en la en los compases 7 y 8.

A partir de los compases 9 y 10 aparece de forma esporádica la tónica como preparación a la subdominante, la cual se extiende entre los compases 11 y 12 respectivamente. Finaliza la primera sección con la reafirmación de la tónica hasta el compás 16.

Antes de proseguir con el análisis funcional de la presente obra, es necesario resaltar la importancia de la escala pentatónica que caracteriza la música tradicional, y para el presente caso la obra de Brouwer. Esta escala está presente a lo largo de todo el estudio, y lo llamativo de esta escala de cinco sonidos es su fácil enlace con una armonía completamente diatónica.

Después de esta breve aclaración se debe retornar al análisis de la segunda sección. Ésta es la el intérprete.

La escala pentatónica se hace más evidente desde las ligaduras ascendentes. En la sección segunda se realiza un intercambio entre las cuerdas 2 y 3, lo que en terminología guitarrística se denomina equísonos, es decir, el mismo sonido en una cuerda distinta.

Por último se debe retornar a la primera sección procurando ligar la serie de semicorcheas descendentes con las negras que se atacan a cuatro voces.

La pieza culmina con un forte decidido desde la nota sol de la soprano la cual debe apoyarse hasta la nota sol del bajo para su ataque a cuatro voces que se pueden complementar con la ejecución simultánea de los armónicos artificiales con rasgueo.

7.7 “ PAISAJE CUBANO CON FIESTA” Autor: LEO BROUWER

Consideraciones generales.

El compositor y director de orquesta cubano Juan Leobigildo Brouwer más conocido como Leo Brouwer, nació en el año de 1939. Es el compositor latinoamericano más importante del siglo XX y parte del XXI y constituye un principal aporte en la creación de una estética latinoamericana que se proyecta hacia el mundo.

Su obra presenta una característica muy particular, esto es que como lo afirma en una entrevista realizada por Carlos Mattera, el estilo compositivo es ecléctico, en el sentido en que los géneros musicales que él abarca no son unidireccionales, sino que constituyen un elemento común.

Pero de algo se puede estar seguro, y es que su estética tiene un origen, y éste es la mirada hacia las fuentes folclóricas provenientes de África, y la música popular, como el jazz, el rock, entre otros.

Su música va desde las composiciones para conjuntos de cámara hasta

grandes obras para orquesta; pero sin embargo, este compositor es reconocido por su extenso trabajo para guitarra solista o con acompañamiento. Sobre este último punto hay que decir que los aportes técnico-interpretativos de la guitarra por parte de Brouwer consolidan a este instrumento como la sonoridad del siglo XX y parte del XXI.

En su trabajo para guitarra se pueden encontrar varias formas de composición que abarcan desde los estudios sencillos hasta las formas más complejas como la sonata y el concierto. En el caso de la obra "Paisaje cubano con fiesta", se puede hablar de un estilo libre que aunque no abandona la forma, no se rige estrictamente a ella.

Análisis formal

Estructura tonal

Esta obra no presenta un centro tonal definido. El estilo compositivo empleado en esta obra es en consecuencia la atonalidad libre.

Estructura rítmica

Esta obra está escrita en compás de 4/4 con episodios de cambio de compás.

Los esquemas rítmicos de esta obra presentan rasgos folclóricos que se reflejan en la progresión de síncopas que inician en la figuración corchea con puntillo (ver compases 1 a 3).

Seguidamente se expone una serie de corcheas intercaladas entre la soprano y la voz inferior (ver compás de 4 a 6).

La sección denominada *tocata*, por su fuerza en el tempo rápido, presenta una serie de semicorcheas en grupos de cuatro en donde se acentúa la primera a modo de *staccato*.

En seguida se realiza una breve serie de tresillos de corchea hasta el cambio de sección, la cual contiene un esquema de corcheas como en la primera sección (ver compases 11 a 35 primer corchea del primer tiempo). La transformación leve de este esquema se puede observar en la preparación hacia el retorno a la *tocata* (ver compases 35 a 49).

Naturaleza pragmática

Esta obra se compone de tres secciones perfectamente diferenciadas. La primera sección inicia con un tempo tranquilo desde la nota Mi en armónico artificial en las cuerdas quinta y cuarta respectivamente a modo de pregunta, que recibe su respuesta pasiva en intervalos de sextas paralelas

en las tres primeras cuerdas, también haciendo uso de los armónicos artificiales, ver compases de 1 a 3). En este episodio se observa una ligera insinuación de la clave cubana la cual se fragmenta en los acentos que identifican la tocata.

A continuación el compositor confía al bajo representado en la nota mi en la cuarta cuerda la entrada decidida de la primera sección. Desde el punto de vista técnico es necesario levantar levemente el dedo índice de la mano izquierda para no interrumpir la nota ligada adjunta al canto de la soprano. También es necesario apoyar sutilmente la melodía de la voz superior, de modo que la voz inferior pase a un lugar secundario sin que ésta se pierda (ver compases 4 a 6).

Finaliza esta sección lenta con el intercambio de ideas motivicas en armónicos artificiales que se apoyan fuertemente, superponiéndose al sutil canto de la voz que contiene la respuesta (ver compases de 7 a 10).

Acto seguido se expone la sección más importante de la obra, tanto por su dificultad técnica como por su contenido temático en donde se refleja la capacidad del intérprete; esta sección es la tocata (ver compases 11 a 34).

La identidad de Brouwer se pone de manifiesto en este pasaje de la obra, en cuanto a que se utiliza un esquema melódico que consiste en aplicar las notas: sol, en la octava inferior, sol en la octava superior, fa natural y sol. Este elemento es usual en la gran mayoría de sus obras, pero en particular en su "Decamerón negro" (tercer movimiento-Balada de la doncella enamorada), y el tercer movimiento del Concierto de Toronto.

En el caso de la presente obra, se realiza el mismo procedimiento conjuntamente con las terceras menores y mayores descendentes con acento (ver compases 13 a 21).

Seguidamente se utiliza una apoyatura ascendente entre las notas do sostenido y re, en donde se produce un unísono entre las cuerdas quinta y cuarta (ver compas 19), seguida por un ascenso y descenso melódico hasta el clímax representado en un fuerte rasgueo a seis voces, que permiten la transición al tema principal de la tocata, esta vez desde el bajo en la nota mi (ver compases 20 a 24).

Finalmente, se procede a un ascenso melódico que finaliza en la nota la con un arpeggio corto que se interrumpe para dar cabida a un ascenso melódico en la voz inferior. A su vez, se emplea un arpeggio en ejecución sutil bajo una armonía oscura típica del impresionismo francés, que se desvanece hasta la secuencia de tresillos de corchea que preparan el cambio de sección (ver compases 25 a 35).

La última sección se caracteriza por el retorno a la tranquilidad que consiste en ampliar el tema fragmentado en la exposición de la primera sección. El bajo de la nota mi es atacado desde la octava inferior. Es necesario, nuevamente, apoyar el canto de la soprano hasta su culminación en la nota fa. Lo anterior debe complementarse con el cambio constante de color, resaltando los pasajes que cumplen la función de punto de partida y punto de llegada (ver compases 35 a 49).

A manera de aria da capo, se retorna a la tocata, cuyas características son similares salvo el corte final a 5 voces que desaparece intempestivamente, atacando las cuerdas inferiores con la técnica de doble cuerda (ver sección de Alla tocata Vivace y compás 50).

7.8 “CONFESIONES”-BAMBUCO Autor: JAIME ALBERTO ROMERO

Consideraciones generales

El repertorio guitarrístico colombiano se ha caracterizado por su diversidad en la construcción de temas y en la exploración armónica con base en un tema sencillo tanto rítmica como melódicamente.

La música colombiana se ha universalizado en gran parte por la ambigüedad entre lo popular y lo académico. Así por ejemplo, el compositor Gentil Montaña hace uso de la terminología “Suite”, concepto llanamente europeo que tuvo gran acogida en los siglos XVII y XVIII respectivamente, que consistía en una recopilación de danzas estructuradas bajo una misma tonalidad.

Lo anterior se aplica en la serie de ritmos tradicionales de Colombia, en lo que se refiere a la zona Andina y la zona caribeña (aunque el compositor Héctor González, explora las sonoridades del pacífico).

Sin embargo existen también formas mucho más libres que conservan en cierto modo la estructura formal de la música colombiana. Tal es el caso del compositor Jaime Alberto Romero, quien nació en 1966 en Ibagué, radicado actualmente en Boston Texas, y cuya obra es de mucha riqueza en toda la estructura formal que la caracteriza.

Para el caso del presente análisis, la obra “Confesiones”, pertenece al ciclo de composiciones para guitarra sola, ganadora del premio Mono Núñez, en el año de 1999.

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: la obra “Confesiones” está escrita en forma de bambuco, en la tonalidad de Re Mayor

Estructura rítmica: en compás medido de 6/8, con la indicación de tempo “Moderato, negra igual 80”.

El tema introductorio que se debe ejecutar ad libitum, presenta la célula rítmica de corchea y negra y negra con puntillo, este será un elemento impulsor que prepara la conducción de las dos secciones que conforman la obra (ver compases 1 y 2)

El desarrollo de la primera sección (a tempo), está constituido por una célula reiterada en la soprano, mediante la secuencia de corcheas y el empleo de la base rítmica de negra con puntillo, negra y corchea, dos corcheas y dos más en forma ligada para culminar en una negra. Esta célula hace parte de una frase antecedente (ver compás de 3 a 9) y otra consecuente (ver compases 10 a 13) preferiblemente utilizada en la dominante y en la tónica.

Se hará uso de nuevo material rítmico mencionado en la introducción, esta vez a tempo como transición en los periodos de la sección A (compases 14 a 18).

La sección B, presenta células rítmicas más típicas de la música colombiana, partiendo de la corchea del segundo tiempo con el uso, en consecuencia de tres corcheas que se adjuntan a otro grupo de tres en forma ligada que culmina en corchea y negra; (ver compases 40 a 43) en adelante se empleará esta célula rítmica con ciertas variaciones que consisten simplemente en la disminución de los valores rítmicos (ver compases 44 a 47).

En la repetición de la sección B, se hace una ligera modificación con el empleo de nueve semicorcheas que descienden hasta finalizar en la célula de negra con puntillo, dos corcheas, dos corcheas ligadas y negra, utilizando una corchea en forma anacrútica para reiterar esta base hasta su finalización (ver compas 54 a 56).

Duración: cinco minutos

Naturaleza pragmática

Aspectos técnicos

Acordes: la ejecución del tema introductorio debe ejecutarse de forma arpegiada de manera que se destaque la soprano que desciende en escala diatónica hasta la sensible. Se debe destacar la primera sección con el apoyo de que no debe ser desmesurado entre la tercera y la primera cuerda desde el ascenso por escala diatónica de las notas: la, si, do, re, mi sostenido, hasta la nota fa; en adelante se deberá seguir el proceso de repercusión de la célula rítmica, que caracteriza toda la obra teniendo en cuenta las modificaciones que suceden en cada una de las frases. El objetivo entonces es diferenciar la melodía superior del acompañamiento del bajo y las voces intermedias destacando el motivo rítmico persistente que es típico de un bambuco.

La sección A de la pieza se expone con un tema antecedente originado a partir de los compases 3 a 7 con el empleo de una progresión armónica que hace de elemento transitorio desde los compases 8 y 9 mediante las funciones: tónica mayor, tónica con séptima mayor, extensión de la subdominante por medio del empleo de un acorde de paso que resuelve en la supertónica, la cual prepara la dominante con una apoyatura alterna de segunda menor descendente y ascendente.

Seguidamente se expone un tema consecuente en la modulación pasajera a mi menor, seguida por su respectiva dominante con séptima la cual se convierte en pivote en la resolución a la supertónica que concluye en la dominante real extendida hasta el compás 15.

A partir de los compases 16 a 18 se expone de forma más amplia y a tempo la progresión armónica con séptimas paralelas en las funciones: tónica mayor, segunda menor, tercera menor, subdominante, dominante con séptima en primera inversión, subdominante en primera inversión, tónica, supertónica menor en primera inversión, subtónica con séptima y dominante con séptima.

La repetición de la sección A, se conserva en su estructura tonal desde los compases 3 a 7. Seguidamente se presentan algunas variaciones en la construcción temática desde los compases 8 a 18, las cuales preparan la frase conclusiva que se extiende hasta el compás 21; hay que decir que la elaboración de la sección A desde su repetición explora una modulación pasajera al relativo menor a través de los acordes: mi menor, fa sostenido mayor y si menor. Esta última función se convierte en nota común para establecer nuevamente la subdominante de la tonalidad real que prepara la interdominante a manera de extensión; este proceso finaliza con el empleo de una modulación pasajera por dominante a mi menor, que es el segundo grado de la tonalidad real. Finalmente el tema de la sección A concluye con el empleo de la dominante con séptima cuya resolución se establece en la tónica en primera inversión.

La segunda sección presenta características similares en las funciones preparatorias en progresiones armónicas cuartales (ver compas 35 a 39).

La sección B inicia con la tónica axial, ésta es seguida por la supertónica como apoyo al tema antecedente (compases 1 a 4).

El acorde de mi menor se convierte en una función de impulso hacia la subdominante menor con sexta, la cual resuelve a la dominante; la nota común de ésta dominante (la) origina una modulación pasajera al acorde de fa sostenido menor con séptima, en donde se produce una semicadencia en el tema conclusivo de la primera fase.

El acorde de mi menor cumple la función de segundo grado menor en la tónica axial; éste contiene un paralelismo de terceras entre la soprano y la contralto

que es ligeramente alterado por el intervalo de cuarta (aunque la secuencia de terceras continúa posteriormente hasta el final del tema antecedente) ver compases 48 a 51).

Después del desarrollo tonal mencionado, se presenta una respuesta sutil en la subtónica con séptima, la cual conduce a la dominante (compás 51).

El procedimiento armónico empleado en la segunda parte de la sección B, es variado por la aplicación modal del acorde: la menor con séptima; el reposo de este es sustentado con la subdominante con séptima mayor durante dos compases.

La subdominante se sustituye con el relativo menor de la misma, lo cual desde la lógica de lo tonal, prepara las funciones conclusivas ver compases 57 a 62).

El acorde de mi menor que continúa en el discurso musical, es tratado por el compositor bajo el procedimiento de una alteración tonal de tercera, que da la sensación de una interdominante inconclusa, este efecto armónico es logrado por la utilización de la nota sol sostenido que aparece en el contralto en dos compases perfectamente distribuidos. Sin embargo la siguiente división de la frase vuelve a tener características de función en segundo grado menor, que a su vez concluye en la dominante.

Finalmente se re expone la sección B, con la conducción exacta de los elementos armónicos ya expuestos; la diferencia de su construcción formal consiste en la elaboración de las cadencias conclusivas representadas en los compases que anteceden la casilla de repetición (ver compases 68 a 75) y aria da capo hasta el final.

Fraseo: la introducción ejecutada ad libitum, prepara las dos secciones que conforman la pieza. Se tiene entonces que la sección A comienza con una primera frase cuyo tema antecedente trae inmerso un melodismo ascendente y descendente que llega a su punto más alto en la aplicación de la apoyatura de segundo grado menor ascendente entre las notas: la sostenido y si natural, que resuelve con un salto interválico de sexta ascendente y tercera descendente.

Seguidamente se presenta la supertónica como elisión para el tema consecuente que desde su construcción resulta ser asimétrico con relación al tema antecedente; esto se explica desde el sentido de lo tradicional, pues las progresiones melódicas que tienen una coherencia a nivel auditivo, generalmente han sido construidas con una total asimetría cuya finalidad es la de ampliar el material temático.

La constante repetición del ritmo es enriquecido entonces por esta variedad melódica presente en la primera frase, procedimiento que tendrá más variedad en la segunda sección de la sección A. (ver compases 19 a 39).

La sección B, presenta un material temático que de cierto modo difiere con la sección A; la característica fundamental, de los dos temas de la primera frase son elementos puramente tradicionales, es decir las melodías que conforman ésta estructura son fáciles de escucharse y desde la técnica ofrecen más posibilidades en su ejecución sin caer en el error de que se entienda esto como algo fácil.

Los temas interrogantes y sus respuestas se presentan en una construcción simétrica, de modo que se percibe el clímax al momento de la modulación pasajera al acorde de la menor con séptima, caracterizado por la utilización de semicorcheas que presentan el tema en disminución.

Finaliza la sección B, con la misma progresión de frases que incluyen un acento leve en el paralelismo de terceras (es el elemento rítmico empleado en la introducción). La frase conclusiva expone un material rítmico diferente de lo ya expuesto, pero que no difiere en absoluto del discurso musical (ver compases 40 a 75).

Aspectos técnicos

Mecánica de ejecución

La introducción a la sección A se ataca con la mano derecha en posición vertical entre la boca de la guitarra y el puente de la misma; la idea musical se cierra con un movimiento leve hacia la parte interna de la guitarra con el fin de realizar un decreciendo hasta la dominante.

Las ligaduras ascendentes que se presentan en el tema antecedente de la primera frase de la sección A, deben ejecutarse con la mano izquierda en forma sutil, evitando el martilleo excesivo que es propio de otros estilos compositivos.

La mano derecha destaca en forma reiterativa pero cambiando el color, la melodía de la soprano, poniendo en segundo lugar el arpeggio de las notas restantes. Al pulgar le corresponde en cambio la acentuación en las notas graves en ciertos pasajes haciendo uso de la uña alternando con la yema, la finalidad de estas notas consiste en la representación elemental del acompañamiento de un bambuco tradicional.

El tema anacrúsico de la segunda sección, inicia con un dueto rítmico que debe ejecutarse con sonido metálico, sin descuidar la base rítmica de la contralto. Debido a la brevedad de este dueto, se hace indispensable cambiar levemente la mano derecha de su eje, de modo que se sienta la profundidad del bajo y la armonía acompañante (la mano se coloca perpendicularmente hacia la boca de la guitarra).

Se presenta un pasaje muy particular, en el que alternan armónicos y notas

reales en intervalos de terceras y una décima que resuelve con los intervalos descendentes hasta la supertónica (ver compases 40 a 43) para ello se atacan más fuertes los armónicos sin que esto signifique un sonido distorsionado antes bien se trata de equilibrar los sonidos artificiales con relación a los reales.

La siguiente parte de la sección B, corresponde a un breve episodio de semicorcheas en las que se combinan los movimientos de ambas manos para los ligados descendentes que resuelven en la nota sol, para proceder en corcheas ascendentes a aplicar un arpegio muy ligado combinando cuerdas pulsadas y cuerdas al aire. Después de este episodio se marca la melodía cantabile de la soprano conservando el acompañamiento armónico de las voces inferiores, este procedimiento se llevará a cabo durante todo el desarrollo de la sección B, hasta los puntos de repetición (ver compases 55 a 67).

7.9 “PAISAJE CRIOLLO” Autor: CLEMENTE DÍAZ

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: la obra “Paisaje criollo” está escrita en tonalidad de La menor.

Estructura rítmica: el tipo de métrica empleada por el compositor de 6/8 en tempo de bambuco.

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Acordes: en primer lugar la pieza está dividida en las dos secciones típicas de un bambuco tradicional, en donde la segunda parte consiste en una modulación al paralelo mayor.

La sección A comienza con el canto principal de la voz superior en anacrusa desde las notas do y re; posteriormente se realiza una constante imitación entre la soprano y el bajo con el complemento de las voces intermedias que marcan el acompañamiento típico del bambuco, aunque en realidad se fragmenta en la gran mayoría de pasajes con arpegios ascendentes.

De acuerdo a lo anterior, el presente análisis solo se limitará a mencionar las funciones tonales y posteriormente los aspectos mecánicos de la obra.

Los primeros doce compases de la sección A se desarrollan en las siguientes funciones: tónica, dominante con séptima, tónica, modulación por dominante a

re menor como subdominante, que a su vez es la supertónica del relativo mayor, dominante del relativo, nueva tónica o do mayor, modulación por dominante a la tónica axial, dominante, tónica, dominante de la dominante con

un episodio melódico breve en el bajo (ver compases 1-12).

La siguiente frase se origina en las siguientes funciones: subdominante con primera inversión, subdominante con séptima, tónica, do mayor con séptima y si mayor con séptima como dominante de la dominante, dominante, con episodio melódico en el bajo, se retorna a las funciones mencionadas, con la diferencia de la utilización de sextas paralelas en el tema conclusivo y la adición de una semi-frase que varía en la repetición como se observa en la gráfica (ver compases 12 a 32).

Como el tema de la sección A se repite con exactitud se procede a analizar la segunda sección. Ésta se presenta en la tonalidad de La mayor y las funciones que la caracterizan son las siguientes: Tónica, dominante, supertónica, tónica, supertónica, dominante, dominante con un paralelismo de décimas entre la soprano y el bajo (ver compases 36 a 50).

Posteriormente se procede a transformar el tema de la segunda sección con las funciones que se escriben aquí: Tónica, Si menor como subdominante del relativo menor, dominante con séptima del relativo menor, nueva tónica, ésta se desvanece con la sustitución por medio de La mayor con séptima para resolver en la subdominante de la tónica axial (ver compases 51 a 59).

A continuación el compositor aplica un sexto grado o subtónica con novena para retornar a la tónica. Continúa el desarrollo de la sección con una modulación por dominante a si mayor con séptima como dominante de la dominante, dominante y tónica. Se prepara el retorno a la primera sección con un retardo en los acordes de si con sexta y dominante (ver compases 59 a 77).

Como ya se advirtió en otro lugar, se reexpone las dos secciones con la excepción de la coda (ver compases 78 a 82).

7.10 “ESTUDIO 2012” Autor: GEYLER CARABALI

Consideraciones generales

El docente del área de guitarra del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, Geyler Carabalí, ha realizado durante varios años un aporte considerable en lo que respecta a la didáctica para la enseñanza de la guitarra. Lo anterior se evidencia en sus composiciones que van desde la serie de pequeños estudios hasta obras de mayor dificultad para guitarra sola o en conjunto. En este catálogo se encuentran las obras:

- Vals para Mile
- La huida del cimarrón

-Tocatta caribeña
-Estudio 2012

De este último es necesario precisar que es una pieza de corta duración compuesta para el primer festival internacional de guitarra realizado en la ciudad de San Juan de Pasto en el mes de Junio de 2012, en donde dicha obra era "pieza obligatoria" para quienes participaran en el festival.

Aspectos técnicos

La mano derecha resalta el canto de la voz superior sin distorsionar el sonido; a su vez se superpone el bajo, que debe ser matizado en la gran mayoría de pasajes en los que la imitación es una constante. Debe procurarse un sonido que intercambie los distintos colores de la guitarra, acentuando las imitaciones mencionadas con posiciones sobre el puente y la boca de la guitarra.

En lo posible, es necesario rasguear los pasajes de acompañamiento para afirmar con más claridad el acento típico de un bambuco.

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: El compositor escribió esta obra en bajo el estilo de la tonalidad libre.

Estructura rítmica: La métrica empleada para esta obra es de 8/8 (3/8+3/8+2/8).

El discurso motivico de la obra parte del principio de la acentuación típica de la música africana cuya influencia se hace muy evidente el tresillo cubano y tango argentino. Este tipo de acentuación se expresa de manifiesto a partir de los compases 1 a 8, en donde a su vez se contraponen un esquema rítmico invertido por parte de la voz inferior.

El compás 9, cuya función es de elemento transicional, utiliza el esquema de corcheas en la voz inferior sin la contraposición de los anteriores compases. A partir de los compases 10 a 12 vuelve a persistir la polirritmia que será interrumpida por el enriquecimiento temático de la imitación que sucede a partir del intercambio de acentuaciones desde los compases 13 a 17.

Se expone un elemento de transición, cuyo esquema rítmico se ataca ad libitum y se concluye con la reexposición del material sonoro sin alterar ningún procedimiento salvo la coda final compás 31.

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

La finalidad de este estudio consiste en desarrollar la motricidad de la mano derecha mediante el intercambio de arpegios y notas acentuadas que se atacan en la voz superior en contra posición al bajo. Según el autor, no se debe abandonar el desarrollo de la melodía, anteponiendo el esquema del bajo, antes bien, los dos elementos juegan un papel importante en el desarrollo de la obra.

Si bien esta corta pieza desarrolla cierta destreza en la mano derecha, también es cierto que la mano izquierda presenta un grado de dificultad en el ascenso por corcheas hasta la nota más aguda reflejada en el compás 16.

El proceso de imitación al que acudió el compositor debe ser perfectamente diferenciado sin olvidar las acentuaciones correspondientes.

El pasaje *ad libitum* que prepara la reexposición debe atacarse hacia la boca de la guitarra procurando vibrar mediante el movimiento de la mano izquierda, simulando de esta manera una tonada africana.

El material sonoro no es alterado en ningún momento, en consecuencia, la destreza de la mano derecha debe mantenerse hasta la coda, la cual deberá atacarse hacia el puente de la guitarra hasta finalizar en el acorde abierto del compás 31 en la figura de blanca.

7.11 “Lomalarga” Autor: José Ismael Mora, arreglo para guitarra sola: Luis Olmedo Tatalcha V.

Consideraciones generales

El departamento de Nariño, ubicado al suroccidente colombiano no ha sido ajeno a las expresiones musicales que propenden por el rescate de los ritmos y aires tradicionales y fundirlos con las técnicas compositivas europeas. En este punto la obra “Lomalarga”, es una suerte de “ensayo musical”, con el que se evocan imágenes sonidos y sensaciones que enmarcaron la vida del autor durante su niñez en la vereda Lomalarga ubicada en el corregimiento de Olaya a media hora del municipio de Túquerres entre los límites entre el corregimiento de Yascual y el Municipio de Samaniego.

No en vano, evoca también la salida de esta vereda hacia el pueblo debido a circunstancias de tipo familiar.

Con el paso del tiempo estas emociones toman mayor fuerza, y es cuando el ser humano se convierte en una especie de arco por sus contradicciones, esto

es el querer retornar al “primer núcleo”, que en este caso es la vereda que, aunque ha sido transformada casi en su totalidad por nuevas construcciones consistentes en casa grandes con una visión arquitectónica urbanista, no pierde según el compositor la esencia misma, ese ole fresco del aire, el sonido de los vientos de Agosto en el árbol de pilche y la mítica quebrada que pasa por la parte trasera de la casa hoy transformada por lo que se podría llamar “pseudomodernismo”.

Lo anterior, si bien refleja situaciones en cierto modo psicológicas del autor, también denuncia en forma decisiva el fenómeno del proceso del desplazamiento forzoso a que se ven sometidos muchos campesinos dejando su origen para confinarse en la estridencia y la zozobra de las ciudades, que muy pocas oportunidades les brindan y en consecuencia añoran el “primer núcleo”, sentimiento reflejado en el “adagio assai” y “lento dulce” de la presente obra.

Finalmente hay que decir que desde el punto de vista técnico, esta obra nace de la organización coherente de distintos materiales sonoros que han sido dispersos mediante la improvisación, y que gracias al docente y guitarrista, Luis Olmedo Tatalcha es una realidad en el repertorio de música nariñense, buscando de este modo contribuir y enaltecer la identidad cultural por la región.

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: El carácter evocador de la obra debe manifestarse en la tonalidad de mi menor.

Estructura rítmica: Esta pieza ha sido dividida en dos partes (adagio assai en métrica de 12/8 y Bambuco en métrica de 6/8).

A partir de los compases 1 a 28 de la parte inicial se pone de manifiesto un impulso característico de un vals lento, acentuándose preferiblemente las voces extremas de modo que la armonía complementaria se abandone (aunque no en su totalidad).

En el pasaje conclusivo de la pieza se realiza un intercambio motivico en donde las células rítmicas que caracterizan la voz superior, son asignadas al bajo en tanto que se procede a la secuencia de corcheas en la armonía de acompañamiento, la cual solamente tiene una sola duración de compás por cuanto es necesario resolver a continuación el tema central volviendo a su estado original los elementos contrapuestos.

Concluye la parte lenta con el empleo de blancas con puntillo que se atacan en las tres voces superiores en contraposición de la rítmica fluida del bajo que consiste en: corchea, cuatro semicorcheas negra y corchea, esquema que será reiterado hasta la redonda del compás 28.

Duración: 8 minutos 40 segundos

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Mecánica de ejecución: Desde los compases 1 a 4 se expone un tema introductorio a manera de obstinado que deberá atacarse con sutileza, siendo preciso en el movimiento de los cuatro dedos, que a su vez deben tomar más fuerza en la concentración de la energía producida en el creciendo del tercer compás, equilibrándose con un disminuyendo en el cuarto compás aplicando a su vez un mesurado realentando.

Desde los compases 5 a 7 el compositor realiza una secuencia de semicorcheas con acento sobre la melodía superior, en contraposición a la negra con puntillo contenida en el bajo; para este pasaje el dedo anular de la mano derecha atacará la nota inicial (sol) con el punto intermedio entre la uña y la yema, de modo que las notas restantes de la secuencia tengan una sonoridad equilibrada, para este pasaje el eje de la mano debe rotarse hacia la boca de la guitarra aunque se hace indispensable cambiar constantemente de color por las repeticiones de dichas secuencias.

El desarrollo de esta primera parte da comienzo al compás 8 mantiene un patrón de ejecución en el que deberá resaltarse la melodía de la soprano con sus correspondientes paralelismos de sextas. El clímax de la frase conclusiva es el momento más difícil para el intérprete debido a la distancia interválica entre la nota do sostenido sobre sexta cuerda y la nota fa en el traste número trece; en este caso deberá aplicarse un realentando para llegar a la fluidez de éste pasaje y no interrumpir la amplitud de distancias interválicas.

Acordes: Los primeros compases tiene funciones armónicas que parten de la tónica la subdominante, el sexto grado bemol y la resolución a la tónica, en consecuencia si bien los bajos deberían cambiar con el proceso armónico, el compositor decide aplicar la nota mi como nota pedal salvo en el acorde de fa mayor.

La secuencia de semicorcheas antes mencionadas presentan las siguientes funciones: tónica, subtónica, do mayor como sustitución en la dominante, sol mayor en primera inversión, la menor con bajo en fa sostenido (que cumple la función de subdominante) y dominante con séptima.

A partir del octavo compás en adelante, se aplican las funciones más amplias en el discurso armónico como se ve a continuación: tónica, subtónica, subdominante que a su vez se convierte en preparación de la dominante del relativo mayor. Seguidamente se emplea la subdominante con bajo en fa

sostenido, dominante con séptima, la cual concluye en la tónica, en la que a su vez se aplica una nota de paso en el bajo como preparación de la interdominante (la mayor en primera inversión) que concluye finalmente en el acorde de re con séptima realizándose inmediatamente la alteración tonal en el bajo para afirmar la dominante de la tónica axial.

El discurso de la nueva frase presenta de manera similar las mismas características en la conducción armónica de la exposición del material melódico salvo los acordes que se muestran a continuación: tónica, subtónica, subdominante, subdominante con cambio de distribución, dominante del relativo mayor y nueva tónica de sol mayor. Se retoma la subdominante con sexta, posteriormente se expone la dominante de la tónica axial, y se resuelve a esta en una forma de preparación hacia la interdominante del relativo mayor para finalizar en la dominante.

La reexposición de todo el tema tiene como característica el empleo de las funciones antes mencionada, la diferencia yace en el tema conclusivo en donde se realiza la siguiente conducción armónica: re menor con séptima,

originada por el cambio modal en la dominante del relativo mayor. Acto seguido se aplica el acorde de sol mayor con séptima como dominante de do mayor, que a su vez es la subdominante de la tónica axial; las voces superiores se desplazan hasta formar el acorde de re mayor con séptima que resuelve en el relativo mayor con agregado; el compositor procede a aplicar una interdominante (mi mayor con séptima) para resolver de manera momentánea en la subdominante que sirve como impulso hacia el relativo mayor del cual se toma la nota principal para modular a la tónica real.

Análisis musical del segundo movimiento “Bambuco” de la obra “Lomalarga”

Naturaleza cognitiva

Estructura tonal: La tonalidad empleada en este bambuco es la de mi menor

Estructura rítmica: está escrita en compás de 6/8.

El carácter rítmico de esta pieza tiene la función de evocar la manera de hacer bambucos en el sur de Colombia, aunque se combinan células rítmicas, que resultan ser comunes en toda la zona Andina, la diferencia consiste en retardar un poco más la secuencia de corcheas y negra, con cierta tendencia a la imitación del albazo ecuatoriano.

Naturaleza Pragmática

Aspectos técnicos

Mecánica de ejecución: Los primeros compases se caracterizan por un ostinato representado en el bajo, el cual refleja el tamborileo típico de la música tradicional. Entre tanto las voces superiores se atacan de manera sutil dejando una distancia interválica en los silencios, los cuales cumplen la función de generar cierta tensión atmosférica (el esquema rítmico de las voces superiores es de blanca con puntillo).

El bajo que prepara la exposición de la primera sección debe atacarse de manera decidida hasta el inicio de la tónica.

La primera sección se caracteriza por la mayor dificultad que se presenta a nivel técnico en las dos manos. Por el intercambio inmediato entre la melodía y el acompañamiento, que debe combinarse con un rasgueo enérgico a cinco voces; a continuación se realiza una conducción melódica en el acorde de la menor con séptima en donde se deben abrir los dedos de la mano izquierda de tal modo que se mantenga la nota sol contenida en la primera cuerda hasta el cambio de posición por el descenso de esta melodía.

A modo de transición se realiza un ataque a cuatro voces en contraposición rítmica que preparan el inicio de la sección B. Respecto a esta se expone un tema ingenuo interrumpido mediante el patrón de arpeggios que cumplen la función de acentuación y en consecuencia de fragmentación del motivo que será amplificado a partir de la nota aguda que se ejecuta en el doceavo traste y siguientes.

Acordes: La sección C es quizás el momento más importante de la obra por su contenido evocador en lo que se refiere a la música tradicional nariñense. Como primera medida el compositor asigna a la cuarta cuerda la exposición del material melódico, mientras el bajo representado por la nota mi mantiene el esquema de acompañamiento típico de un bambuco; para este pasaje se alternan los dedo índice y medio de la mano derecha atacando hacia el puente de la guitarra. Como interludio se rasga sobre un acorde disonante que prepara el material melódico ahora desde un bloque armónico sobre el cual se deberá realizar un movimiento por la mano derecha para rasgar la melodía principal, de suerte que se altera en un momento su desarrollo, más las ideas conclusivas persisten.

Para el caso de la sección D, se propone un nuevo elemento de transición que se origina desde la percusión sobre el aro y la caja de resonancia de la guitarra durante dos compases. Este material rítmico se transforma en una serie de arpeggios acentuando con el pulgar la síncopa representada en el bajo.

La nueva sección se ejecuta en un tiempo más cómodo sin olvidar la

acentuación sobre la melodía superior que es intercalada por arpeggios sutiles y el acompañamiento del bajo. Aunque es necesario decirlo que este esquema no se manejará siempre por cuanto el compositor opta por las dobles cuerdas en ciertos pasajes.

Nuevamente se expone un elemento de transición para retornar a la sección C, la diferencia es que no se repite el material melódico como en la primera exposición, si no que se ejecuta una vez el intercambio entre el tenor y el posterior rasgueo.

Finalmente se procede a rasguear sobre un grupo de acordes disonantes hasta la conclusión que inicia a contratiempo, en donde se representa de manera fragmentada el tema de la sección A. En dicho contratiempo deben atacarse las tres cuerdas inferiores con el pulgar, de modo que el sonido se prolongue en el bajo hasta la resolución en armónicos artificiales.

8. CONCLUSIONES

La interpretación más profunda de la Guitarra Clásica permite conocer mejor la idea musical original del compositor.

El repertorio en la Guitarra Clásica es muy extenso y en consecuencia debe explorarse de manera procesual en cuanto al montaje de obras.

La guitarra es un instrumento en el que se puede pensar contrapuntísticamente y a su vez pensar en efectos sonoros, que son adyacentes al “color”, de este modo se podrá diferenciar una interpretación Barroca de una Clásica o Moderna.

La memoria musical es un recurso aprovechar en el desarrollo de nuevas metodologías en el aprendizaje de la guitarra.

Conocer desde un punto de vista argumentativo algunos de los estilos en la música, permite la asimilación del concepto técnico e interpretativo de los diferentes elementos presentes en las obras.

El análisis de las obras permite de manera autónoma y como una forma de autoaprendizaje, enunciar aquellos aspectos relevantes y significativos de una obra y apropiárselas de manera constructiva.

Los criterios que se establecen en este trabajo están relacionados con la individualización e identificación del proceso de montaje de repertorio que requiere un estudio sensato y minucioso de la guitarra.

Es de vital importancia que el docente proporcione al estudiante mecanismos de aprendizaje tanto técnicos como interpretativos que contribuyan a su metodología individual de estudio cuando pretenda abordar un repertorio con obras de gran extensión.

Un aspecto fundamental en el montaje del repertorio propuesto es la forma de aprenderlas utilizando la repetición de motivos, frases, melodías etc. esta repetición es fundamental cuando se hace de manera analítica, ya que permite desarrollar y aprender de manera correcta las digitaciones de las dos manos y contribuyendo a la memoria muscular.

GLOSARIO

Acento agógico: Forma de atacar un tiempo secundario de compás de forma fuerte principalmente cuando este acento es precedido por un silencio. Dos ejemplos característicos de este tipo de acentuación se encuentran en la Chacona BWV 1004 y la fuga en sol menor del Clave bien temperado Volumen II.

Armónicos artificiales: Sonidos que se producen al interrumpir la vibración de una cuerda, con el rozamiento de cualquiera de los dedos de la mano izquierda, en trastes especiales; la forma de representar estos sonidos consiste en escribir los números romanos que representan el traste, en el que se produce un determinado sonido. Generalmente los armónicos se presentan en intervalo de octava superior con respecto al sonido escrito.

Bagatela: Pequeña pieza escrita para uno o varios instrumentos, la cual no está sujeta a la forma sonata, de modo que los temas principales y secundarios de este tipo de composición se simplifican en una especie de rondó como se aprecia en las composiciones cortas para piano de Beethoven.

Forma: Estructura central en la que se soporta una pieza musical sin importar el género, por ejemplo: la canción popular está compuesta por una estrofa y un coro (A y B), es decir una forma simple en la elaboración musical. El ejemplo más complejo de la forma es la Sonata clásica, en donde se presentan dos secciones contrastantes, con el puente de transición a modo de interludio.

Glissando: Arrastre indeterminado de muchas notas por micro-tonos que parten de la nota principal hacia la nota conclusiva, los ejemplos de este tipo de efectos se pueden apreciar en composiciones modernas como el caso del concierto N 2 para violín y orquesta de Béla Bartók y la extendida obra del compositor Astor Piazzolla.

Miniaturismo: Concepto atribuido a la música de Federico Mompou el cual define la forma más simple de tratar un tema desprendiéndose aunque no en absoluto, de la forma. También es referido este concepto al estilo íntimo o de introspección que se abarca en sus composiciones para piano y las obras religiosas.

Obertura francesa: Pieza musical barroca llena de ornamentos que está dividida en dos momentos extremos (lento y rápido). El tempo rápido se expone generalmente en broma fugada, retornando a sí al tempo primo con modificaciones melódicas. El ejemplo típico de oberturas francesas se puede apreciar en las cuatro suites orquestales de Juan Sebastián Bach.

Organología: Ciencia que se encarga de la clasificación estricta de instrumentos musicales pertenecientes a las músicas populares y académicas.

Preludio: Pieza musical de carácter libre que no está sujeta a una forma definida, pero que sin embargo posee un contenido temático muy amplio. Este tipo de composición se emplea a menudo como la apertura de una obra con varios movimientos, o simplemente es una pieza independiente.

Rondó: Forma musical a modo de círculo, en donde se expone un tema principal, el cual es elaborado por subtemas que confluyen en el retorno al dicho tema. Ejemplo de ello, es el tercer movimiento del concierto de mi mayor BWV 1042, para violín de Juan Sebastián Bach.

Poema Sinfónico: Género orquestal en un solo movimiento construido con un fin puramente descriptivo de acontecimientos reales o fantásticos provenientes de la literatura u otros medios expresivos. El principal exponente de este género es el compositor Franz Liszt, quien musicalizó gran parte de la obra de William Shakespeare.

Tamborileo: Mecánica elemental de la mano derecha que consiste en percutir con la parte inferior de los dedos sobre el puente de la guitarra, mientras la mano izquierda se desliza formando los acordes respectivos.

Trémolo: Repetición sucesiva de un mismo sonido, con cualquier fórmula COMPUESTA, después de un sonido fuerte o principal con el dedo pulgar. En el trémolo es físicamente imposible, utilizar la posición APOYADA, debido a la velocidad a que se debe tocar.

BIBLIOGRAFÍA

ARGENTA, Fernando. "LOS CLÁSICOS TAMBIÉN PECAN, LA VIDA ÍNTIMA DE LOS GRANDES COMPOSITORES" II edición. Editorial Plaza y Janes Barcelona 2010.

BELTRANDO PATIER, María Clara et."Historia de la música". Espasa siglo XXI. España 2001.

BROUWER Leo. "La música, Lo cubano y la innovación". Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba.1982

MATTERA Carlos. La Estética Musical y Leo Brouwer, artículo de revista.

CARLEVARO, Abel. "Escuela de Guitarra: Full descriptions of these and other technical terms are to be found in: Abel Carlevaro School of Guitar". Barry Editorial, 1979.

Diccionario Harvard de la Música, Editorial Alianza S. A. Madrid 1997

FERNÁNDEZ, Eduardo. Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach Ediciones ART, Uruguay 1754.

HONOLKA, Kurt. "HISTORIA DE LA MÚSICA". EDADF. Ediciones y distribuciones S.A. Madrid 1980.

La música barroca, <http://w.w.w.dorak.info/music/baroque/jtml/>. Revista: "Martín Pescador" Fundación Braille de Uruguay 2007.

VALDIRI VANEGAS, Alfonso, "ABC De la Guitarra, Iniciación y técnica"- Primera parte. Transcrito y adaptado al sistema Braille por el INCI Colombia 1998.