



RECITAL DE GUITARRA CON OBRAS DE LOS COMPOSITORES:  
JOHANN SEBASTIAN BACH, FERNANDO SOR, FRANCISCO TÁRREGA,  
ANTONIO LAURO, LEO BROUWER, ERNESTO CORDERO,  
GENTIL MONTAÑA, JUAN CARLOS GUIO Y GEYLER CARABALI.

NELSON EDUARDO ORTIZ PERENGÜEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2008

RECITAL DE GUITARRA CON OBRAS DE LOS COMPOSITORES:  
JOHANN SEBASTIAN BACH, FERNANDO SOR, FRANCISCO TÁRREGA,  
ANTONIO LAURO, LEO BROUWER, ERNESTO CORDERO,  
GENTIL MONTAÑA, JUAN CARLOS GUIO Y GEYLER CARABALI.

NELSON EDUARDO ORTIZ PERENGÜEZ

Recital interpretativo presentado como requisito parcial para optar el título de  
Licenciado en Música

ASESOR:  
CARLOS JAVIER JURADO ZAPATA  
MAGISTER EN MUSICA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2008

NOTA DE ACEPTACION

-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----

-----  
Presidente del Jurado

-----  
Jurado

-----  
Jurado

San Juan de Pasto, 13 de Junio de 2008

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado,  
son responsabilidad exclusiva del Autor”

Artículo 1 del Acuerdo nro. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del  
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

## RESUMEN

Este trabajo contiene el análisis musical de obras para guitarra de periodos importantes en la historia de la música para este instrumento y, es una guía para los estudiantes de licenciatura en Música con miras al conocimiento de elementos musicales elementales con los cuales se pretende lograr una perspectiva alternativa del análisis de obras.

## ABSTRACT

This paper contains the analysis of pieces for guitar from the most significant musical periods in the history of this instrument. This work is also a guide for the under-graduated students of the Music Department of Universidad de Nariño, that helps them in the acquisitions of primary musical elements, in order to obtain an alternative perspective in the analysis of musical pieces.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	
JUSTIFICACIÓN	
JOHANN SEBASTIAN BACH	9
“PRELUDIO” DE LA SUITE PARA LAUD II BWV 997	9
JOHANN SEBASTIAN BACH.	
“FUGA” DE LA SUITE PARA LAUD II BWV 997	11
JOHANN SEBASTIAN BACH.	
“ESTUDIO EN B MENOR” “OPUS 35”	13
FERNANDO SOR	
“LÁGRIMA”	
FRANCISCO TÁRREGA	14
“VALS VENEZOLANO NRO 3” ANTONIO LAURO	15
“DANZA CARACTERÍSTICA” PARA EL “QUÍTATE DE LA ACERA”	17
LEO BROUWER	
“EL CARBONERITO”	19
VARIACIONES SOBRE UN TEMA INFANTIL	
ERNESTO CORDERO	
“BAMBUCO”	21
SEGUNDA SUITE COLOMBIANA PARA GUITARRA	
GENTIL MONTAÑA	
“PORRO”	22
SEGUNDA SUITE COLOMBIANA PARA GUITARRA	
GENTIL MONTAÑA	
“AMANECER”	23
GENTIL MONTAÑA	
“COMO UN CRISTAL” JUAN CARLOS GUIO	25
“VALS PARA MILE” GEYLER CARABALÍ	26



## INTRODUCCION

Este documento contiene el análisis musical e interpretativo de obras para guitarra de los periodos importantes en la historia de la música para este instrumento. El repertorio escogido trata de ser un buen compendio de las diferentes épocas durante las cuales la guitarra tuvo su aparición y evolución, sin pretender abarcar la totalidad de épocas históricas de la música. En ese sentido expone un variado recorrido que va desde la música del periodo barroco, con Johann Sebastián Bach y sus composiciones para laúd, pasando por el periodo romántico con Fernando Sor y Francisco Tárrega, el repertorio contemporáneo con Leo Brouwer y Ernesto Cordero, y la música colombiana con Gentil Montaña, Juan Carlos Guio y Geyler Carabalí, cuya pieza que se incluye en este programa es representante de la música compuesta en Nariño.

Los estudiantes de guitarra del programa de licenciatura en Música encontrarán en este trabajo elementos musicales elementales con los cuales se pretende configurar una perspectiva alternativa del análisis de obras, que conduzca hacia el afizamiento de conceptos que sirvan como guía para una ejecución e interpretación más ajustadas a las exigencias interpretativas y estilísticas del repertorio escogido

## JUSTIFICACIÓN

En ocasiones la falta de buenos parámetros pedagógicos, técnicos y musicales en cuanto a la escogencia del repertorio a ejecutar durante un proceso de aprendizaje afecta los resultados artísticos, viéndose comprometido un aspecto muy importante que está mucho más allá del mero esfuerzo técnico, como lo es el de la interpretación.

El repertorio escogido para este recital está fundamentado en el proceso progresivo de las técnicas para el estudio de la guitarra, comenzando con obras de nivel elemental siguiendo las intenciones pedagógicas establecidas por los compositores cuando creaban piezas cortas de acuerdo con el nivel de sus estudiantes, y avanzando gradualmente en la complejidad hasta ejecutar obras de un alto contenido técnico, pero siempre con la conciencia de que la pieza a ejecutar no esté más allá de las posibilidades del intérprete.

Por otra parte en lo competente al recital en si, cabe aclarar que el pilar fundamental en torno al cual gira esta propuesta de interpretación es la gran afinidad personal que siempre he tenido en relación con la música del periodo barroco, pero en especial con su figura culmen, Johann Sebastian Bach. Sus composiciones hechas para laúd y adaptadas para guitarra por reconocidos maestros plantearon un reto técnico a lo largo de todo mi proceso y, posteriormente, a partir de una breve investigación se logró conocer en una mínima parte ciertos aspectos interpretativos y simbólicos que dieron paso al descubrimiento de valiosos aspectos de su música y de su vida. Fue tal su importancia en mi proceso de formación que en algún momento pensé en enfocar este recital sólo con obras de su repertorio, pero al descubrir la complejidad del mismo, decidí postergar el abordaje de estas exigentes piezas musicales para posteriores conciertos.

## JOHANN SEBASTIAN BACH

Este compositor es sinónimo de perfección musical. Su arte no solo se ve reflejado en su virtuosismo como compositor, constructor de órganos, pedagogo e intérprete sino también en la rectitud de su vida, con la seriedad y honestidad de un verdadero creyente pues era Cristiano Luterano. Bach después de casi 250 años, es “quizá el más grande músico que ha producido la humanidad” (Greiff 2004).

La música en Bach es sustancialmente arquitectónica, consumada en técnicas características del Barroco que derivó en el simbolismo musical. Fuertemente influenciado por su creencia religiosa, conservó en cada forma musical, la raíz de su fe, procurando guardar las proporciones, literarias bíblicas y del culto luterano adaptándolas para la música de la manera más fiel posible.

“no se puede entender un solo fragmento de la música de Bach sin remitirse a la fuerza de su fe.”<sup>1</sup>

Éste factor hace que su música sea necesariamente de naturaleza simbólica. “El Simbolismo de la obra de Bach es interminable y todo lo llena”. (Historia general de la música II)

La obra instrumental de J.S.Bach es un tratado que cualquier musicólogo podría estudiar durante toda su vida sin agotar nunca su materia, pues es bien conocido que existen en el mundo organizaciones artísticas dedicadas exclusivamente al estudio e interpretación de su obra utilizando diferentes recursos e innovando con las ejecuciones en los instrumentos originales de la época. Su trabajo musical está enfocado hacia un público restringido, amante de lo rutinario, hacia las cortes de Weimar y de Cöthen, y hacia la feligresía de la comunidad de Santo Tomás en Leipzig. Aún así, son pocos los músicos que poseen un conocimiento tan vasto de los diferentes estilos alrededor de la música occidental.

Aunque Bach está encaminado hacia la “teoría de los sentimientos” consistente en la decodificación de cada uno de ellos por medio de sonidos musicales, no dejó de elevar su arte hasta lo sublime en medio de una sociedad frívola, ansiosa de placer, inclusive, en sus obras profanas se intuye su carácter espiritual.

La estética en Bach está centrada tanto en lo auditivo como en lo visual pues es difícil no encontrar en su escritura ciertos rasgos de su personalidad, ordenado, sistemático y “su gusto por la clasificación” (Historia general de la música II) parecen fuera de contexto en una sociedad mundana y antiestética. “La partitura habla por sí sola” (Historia general de la música II).

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ, Eduardo. Ensayos sobre las obras para Laúd de J.S.Bach, Montevideo Uruguay: ART Ediciones, 2003.

A edades muy tempranas, Bach componía obras monumentales como las “Pasiones” que son un compendio de toda su espiritualidad y de su afán porque toda su música fuera sólo para la gloria de Dios. Lo anterior es lo que enmarca su carácter musical.

Los aspectos compositivos de la obra de Bach, ligados al orden de la razón se remiten a la visión cristiana del mundo. Ésta perspectiva facilita enormemente la interpretación de su música e imprime en ella una gran profundidad. Bach no sólo pretendía formar musicalmente a los creyentes sino también, forjar la espiritualidad por medio de la música.

## PRELUDIO DE LA SUITE PARA LAUD II BWV 997 JOHANN SEBASTIAN BACH

Preludio: composición de carácter libre que establece la tonalidad de piezas que se interpretan inmediatamente después. Por lo general son piezas que marcan el virtuosismo del intérprete y su habilidad para improvisar. Cumplía también con la función de convocar, o de llamar la atención del oyente. En el caso particular de la música de J.S.Bach éstos son importantes y bien estructurados.

El prelude de la suite para laúd II, expone su tema principal en la tonalidad de Am. Dicho tema se reafirma en la segunda sección de la obra en Em y hace una breve alusión en Dm, en la parte conclusiva. Hacia el compás nueve, comienza un periodo de transición que culmina en el compás once en Em, tonalidad en la que culmina la sección A y comienza la sección A'. En el compás veintiuno, hay un breve paso por FM que busca un desenlace en Dm (compás veintiséis) pasando antes por una modulación cercana con amplificación en Am en el compás veintidós. Hacia el segundo tiempo del compás 24, hay una modulación a Dm, compases en los cuales, hay una marcada progresión por cuartas, buscando crear tensión. En los compases, 31 y 32, en el tercer tiempo, aparece la cadencia que conlleva hacia variación del tema principal que inicia exactamente en el compás 33. Después de ésta modulación aparece la tonalidad de la menor, con la cual, se culmina la obra. En éste trayecto aparecen modulaciones pasajeras en los compases 40, 41, 42, 43, 44 en E7, G7 dis, F# con 7ma dis, F con 7ma dis y B bemol con 7ma disminuida respectivamente, para hacer un giro tonal comenzando en F en el compás 45, en E en el compás 46 y termina en Am en el compás 47, tonalidad con la que el prelude concluye.

Este prelude está fundamentado en un compás de 4/4 y por su forma libre, no está supeditado a una forma definida por la cual la designación de las secciones es libre. Aunque la parte melódica de la pieza esta marcada por figuras como las corcheas y las semicorcheas no deja de llamar la atención el hecho de que aquellas melodías también son hechas por los bajos en figuras de negra y corcheas. Las semicorcheas juegan un papel importante porque desde el punto de vista de lo simbólico Bach buscaba la perfección y no hay una mejor manera de recrear la búsqueda de ese estado, con ostinatos rítmicos en éstas figuras que crean siempre la sensación de la tensión.

Existen en el prelude tres fragmentos fundamentales en los cuales hace una aparición el trino y la posibilidad de realizar una cadenza según el virtuosismo y conocimiento del intérprete. El primer trino hace su aparición en el segundo tiempo del compás 13 el cual hace suponer un "falso final" que desemboca en una transición hacia la parte conclusiva de la sección A. El segundo trino se ejecuta en el segundo tiempo del compás 49 en la menor que conlleva hacia la sección final del

preludio. La posibilidad de realizar una cadenza solo se ve hasta el compás 54 con dos calderones, distribuidos en la dominante de la dominante y en la propia dominante.

No existe en música antigua un tempo definido para la interpretación. Era el intérprete quien ya conocía las características de este tipo de música, pero dado el caso de este preludio su tempo será calmo, pero muy despierto. Las combinaciones melódicas y armónicas utilizadas en este preludio hacen que su ejecución sea analizada a profundidad, porque en muchos casos cuando hay una cierta obsesión por la velocidad la esencia de muchos de los acordes pierde sentido. Es necesario encontrar un equilibrio, “debe ser tocado de manera fluida...pero con cierta liviandad” y depender totalmente de la mecánica de la pieza en cuanto a frases, periodos, trinos, cadenzas, calderones etc.

Hay algunas indicaciones en cuanto a dinámicas en el preludio que ejercen una función de alternatividad más que el de una regla fija de interpretación. El objetivo de éstas dinámicas es ejercer un contraste entre una parte fundamental de la obra y una de transición sin ser ésta última menos importante. En la música antigua en especial la escrita para laúd, y vihuela, se utilizaba un mecanismo llamado eco, que consistía en resaltar un fragmento cualquiera ejecutándolo con firmeza y realizar una repetición consecutivamente con menos volumen y lograr así dicho efecto. El principal objetivo para la interpretación de éste Preludio no es encontrar frases por compás, que haga de la ejecución un mecanismo intermitente. Si el intérprete logra hacer la conexión melódico-armónica en frases largas y bien definidas podrá apreciar en gran parte todo el sustento teórico y simbólico de la música de Bach. El fraseo sobre todo en ésta pieza musical necesita de la habilidad del intérprete para dividir las secciones, creando la imagen que más convenga.

## FUGA DE LA SUITE PARA LAUD II BWV 997 "DA CAPO" JOHANN SEBASTIAN BACH

Fuga: Una de las formas musicales fundamentales que se basa en la repetición o imitación de voces contrapuntísticamente. Está escrita en estilo polifónico, a un número de partes determinadas, y está estructurada conforme a un plan formal que, en esencia, consiste en la insistente repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones.

Tiene como base una melodía breve llamada sujeto o tema, declarada al comienzo sólo una vez y seguida por las otras voces en estrecha sucesión y que reaparece en toda la pieza y en todas las voces.

La entrada del sujeto aparece en tónica por algunos compases (de dos hasta siete compases como es el caso de la fuga de la suite para laúd II de J.S.Bach) y la segunda entrada reaparece generalmente en la dominante. A éstas apariciones se las conoce con el nombre de "sujeto y respuesta" o "antecedente y consecuente".

El espacio entre una declaración del sujeto y la siguiente lo llena un contrapunto inventado libremente, el cual está unificado por motivos recurrentes. Éstos motivos se generan del sujeto mismo o de su continuación.

Ésta estructura (fuga Da capo) aparece muy pocas veces en las obras de Bach. Es una pieza magistral de amplio sentido teológico en la que, el compositor, imprime su profundo sentir religioso. Hay quienes dicen que la música de Bach proviene, en gran parte, de la enorme fuerza de la fe.

El sujeto consta de siete compases que es poco usual, puesto que en las fugas de Bach los sujetos suelen ser característicos y muy bien definidos.

“Cuando Bach utiliza sujetos de fuga largos, ellos incluyen generalmente una secuencia, o una repetición de la misma frase. Este es un sujeto tan largo y tan complejo que llama ciertamente la atención, e impulsa a tratar de descubrir la razón por la que fue creado y utilizado en un fuga.”<sup>2</sup>

En el caso particular de ésta fuga, establece, según Fernández, paralelos teológicos claros con la visión cristiana de la creación del mundo:

“La humanidad fue creada perfecta.  
Cayó. (Pecado de Adán)  
Esto provocó grandes sufrimientos.  
Por medio del sacrificio de Cristo...”

---

<sup>2</sup> Ibíd., p. 40.

la intervención divina redime al hombre”<sup>3</sup>

Utiliza escalas cromáticas para simbolizar el dolor, la caída de Adán está marcada por un salto de séptima descendente muy particular, y resoluciones interválicas que dan a entender sacrificio y redención.

Inicia exponiendo un motivo que se extenderá a lo largo de siete compases. Un grupo rítmico de corcheas es lo que marca la primera sección, y su principal función, es crear la sensación de direccionalidad y de una posible llegada por medio de un contraste entre una escala cromática y el contrasujeto. Éste grupo de figuras, marcan la primera parte de la fuga, pero con variaciones en espejo. Su función en éste caso será la de acumular tensión. Ésta primera sección es lenta y calmada. La segunda sección tiene como factor preponderante el uso constante de semicorcheas a manera de ostinatos, en marcada diferencia con la primera parte, y la anacrusa existe o aparece con gran regularidad. El sujeto se repite y se varía continuamente y son pocos los pasajes, en los que se encuentra un punto de relajación, pues la línea melódica y armónica incursiona por varias tonalidades. Ésta sección termina de manera dramática, en ostinato rítmico, y retoma el tema principal.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 41.



## ESTUDIO EN B MENOR "OPUS 35" FERNANDO SOR

Los estudios de compositores como Fernando Sor son, sin lugar a dudas piezas magistrales de un alto contenido técnico y expresivo. Este compositor y guitarrista nacido en 1778 constituye una de las figuras preponderantes en la historia de la música universal. Desde temprana edad mostró un gran talento y se convirtió para muchos expertos en una leyenda ejecutando la guitarra. Muere en 1839.

Éste estudio en particular no presenta un reto técnico para los guitarristas mas o menos avezados, pero si es un reto guardar fidelidad a la idea musical primaria del compositor. No cabe duda de que lo que quiere presentar el compositor es la versatilidad de una tonalidad como Bm y sus posibilidades melódicas y armónicas en un instrumento como la guitarra. Presenta dos secciones A y A'. La primera comprende del c. 1 a c. 16 y la segunda desde c. 17 a c. 48, sin notar grandes contrastes entre las dos. El metro es ternario (3/4), su tempo es "moderato" y hay una preponderancia rítmica de la corchea, lo cual da una inconfundible sensación de continuidad. La melodía principal está marcada por notas de blanca y su discurso musical obedece a los parámetros melódicos y armónicos tradicionales.

La sección A: comprendida entre c. 1 a c. 16, muestra un ostinato rítmico de corchea, exponiendo su motivo y tema principal en c. 1 y c. 2 en Bm. Expone un periodo doble de 16 compases (1 a 16) relacionados de la siguiente manera: c. 1 a c. 8 (antecedente) y c. 9 a c. 16 (consecuente) con ciertas disminuciones o "ritardando" del tempo, antes de iniciar el segundo periodo y al finalizar el mismo. Ésta primera sección marca la lógica de todo el estudio y lo mejor es no incurrir en subjetividades interpretativas.

La segunda sección A': enriquece el discurso musical cambiando ciertas notas y excluyendo otras. Los primeros dos compases (17 y 18) carecen del bajo (que debiera ser un B) y utiliza una cadencia de I-V-I. Dos grandes periodos de 16 compases (17 a 48), muestran en su interior pequeños periodos de 8 compases. El primer periodo amplio abarca desde c. 17 a 32 con periodos pequeños distribuidos entre c. 17 a 20 (antecedente) 21 a 24 (consecuente), 23 a 28 (antecedente) y 29 a 32 (consecuente). El segundo periodo amplio de carácter consecuente, comprende desde c. 33 a 48 y sus periodos internos están repartidos desde c. 33 a 36 (antecedente) 37 a 48 (consecuente) 41 a 44 (antecedente) y 45 a 48 (consecuente) con puntos de repetición a compás 17 hasta el final en c. 48 en poco ritardando y pianísimo (PP).

LÁGRIMA  
FRANCISCO TÁRREGA

Este compositor es considerado el creador de la moderna escuela de la Guitarra Clásica. Inició como estudiante de piano, pero más tarde, al ver el éxito como intérprete de la guitarra en uno de sus conciertos, decidió dedicarle a éste sus mejores esfuerzos.

Ésta pieza es de gran significación en cuanto al lenguaje interno emotivo que contiene. El sólo nombre nos da una idea de los sentimientos implícitos como resultado de las características propias del periodo romántico en donde primaba lo sentimental. Es una pieza corta de tan solo 24 compases, divididos en sección A en EM que va desde c. 1 a c. 8 con puntos de repetición, sección B comprendida entre c. 9 a c. 16 en Em con reexposición de A como tema principal desde compás 17 a 24. Su tempo es "andante" en compás de 3/4 y su tonalidad axial es mi menor.

La sección A: desarrolla un motivo y un tema en figuras de negra y blanca en c. 1 y c. 2 con reiteración o repetición en c. 3 y 4. A partir de c. 5 a 8 hay un desarrollo claro del tema pasando por diferentes tonalidades hasta llegar a EM en c. 8. Se distinguen dos periodos: (I) de compás 1 a 4 y (II) de compás 5 a 8. Ésta primera sección tiene puntos de repetición en c. 8 hasta c. 1. La característica más importante de ésta sección, consiste en la sutileza de su forma. Plantea una cuestión a lo largo de los cuatro primeros compases con figuras de negra en una lenta escala ascendente. A partir del quinto compás, el material motivico y temático se repite y se varía, pero en escala descendente, sirviendo de respuesta a la pregunta musical ya expuesta.

La sección B: muestra contrastes en relación a la sección A, al incluir material temático nuevo en los primeros compases y hacer una variación del motivo en c. 13. Ésta sección se desarrolla en tonalidad de Em. También se encuentran dos periodos de ocho compases: (I) c. 9 a 12 y (II) c. 13 a 16 con puntos de repetición a c. 9. Al finalizar esta sección hay reexposición de tema principal sin puntos de repetición, culminando así una obra muy sencilla pero de gran emotividad. Ésta sección es novedosa por la existencia del cambio modal y disminución a corcheas de la melodía expuesta en A. La distribución de sus partes, es equivalente a la expuesta en la sección primera, y la melodía reaparece con exactitud sólo en c. 13 pero con el respectivo cambio modal.

### VALS VENEZOLANO NRO 3 ANTONIO LAURO

Antonio Lauro fue un gran compositor y guitarrista venezolano, quien compuso gran variedad de obras para guitarra y orquesta. Su conocimiento a profundidad de la guitarra lo llevaron a experimentar con ella nuevas posibilidades tímbricas y sonoras. Nace en ciudad Bolívar, Venezuela en 1917 y fallece en Caracas en 1986. En el transcurso del s. XX fue aclamado como uno de los principales compositores e intérpretes de la guitarra en toda Suramérica.

La característica primordial de éste vals es la adopción de ciertos patrones rítmicos y melódicos de instrumentos propios de Venezuela, como el arpa, el cuatro o los capachos. Ésta pieza demuestra que Antonio Lauro conocía muy a fondo las posibilidades tímbricas, melódicas y armónicas de la guitarra, haciendo de ésta un compendio de los tres instrumentos mencionados anteriormente. Se divide en tres secciones A, B y C muy relacionadas entre sí. La sección A comienza en c. 1 y culmina en c. 16. La sección B comprende desde los compases 17 a 32 y la sección C va desde c. 33 a c. 56. Estas secciones cuentan cada una con puntos de repetición en sus respectivos finales y, al culminar en C la pieza vuelve Da Capo hasta el final. Alterna su ritmo en 3/4 y 6/8, su tempo es “allegro rítmico” y la tonalidad axial es E menor. El motivo primario conserva su identidad rítmica a lo largo de toda la pieza y es el principal conector de las relaciones rítmico-musicales de toda la obra, pero en cuanto a la melodía, varía, dependiendo de la tonalidad de la sección; es prácticamente el encargado de la unificación musical de la pieza, permitiendo al oyente reconocer en cada sección este elemento unificador.

La sección A: está dividida en dos periodos asimétricos relacionados así: (I) c. 1 a 5 y (II) c. 6 a 8. Con elisión en compás 9 del bajo en E, comienza la repetición de la sección, pero, desde los compases 9 a 13 como primer periodo (I) y de c. 14 a 16 como segundo periodo (II) con nota de elisión en compás 17. Ésta parte primera del vals muestra el motivo y el tema que se desarrollarán a lo largo de toda la obra. A manera de paréntesis, la alternancia del compás de 3/4 y 6/8 aparece en los compases 1 y 2, 9 y 10, 17 y 18, 21 y 22 y a partir del compás 25 hasta 32 el compás o metro utilizado es el de 3/4 que busca definir la línea melódica con los acentos del compás. Lo mismo sucede a partir de c. 33 hasta c. 56, salvo una excepción en c. 39 que busca con el metro de 6/8 marcar claramente un leve retraso en el ritmo impuesto por el metro de 3/4 para desembocar nuevamente en EM.

Los efectos de instrumentos como el cuatro, el arpa o los capachos se encuentran presentes en toda la extensión de la pieza, pero sobre todo en la sección B desde su inicio en compás 17 hasta compás 33. El motivo en ésta sección (B) varía melódicamente y el tema tiene un antecedente en compás 6 de la primera sección salvo la acentuación en ciertos acordes. El antecedente y consecuente en ésta sección está presente desde los c. 17 a 20 (antecedente) y 21 a 34 (consecuente).

La parte final de ésta sección comienza con el motivo principal, frenando el impulso rítmico y con figuras de corcheas en 3/4 desde c. 25 a c. 32, en donde, después de haber realizado modulaciones pasajeras, culmina en la tonalidad inicial, con puntos de repetición a 17.

La sección C, compuesta o desarrollada en la tonalidad de EM, continúa con el metro de 3/4 de la sección anterior. La simplicidad melódica contrasta claramente con la complejidad armónica de la sección B. La relación de antecedente y consecuente es asimétrica: desde c. 33 a 38 es antecedente y de c. 39 a primer y segundo tiempo de c. 42 es consecuente, con notas de elisión. La parte final de ésta sección empieza justo en el compás 42 y cuando todo parece indicar una repetición en c.45 toma un giro inesperado alternando motivos rítmicos por compases de dos en dos: 45 -47-49-51-53 para la primera propuesta rítmica nueva y para la segunda desde 46-48-50-52 con puntos de repetición de sección y Da Capo en compás 55.

## DANZA CARACTERÍSTICA PARA EL “QUÍTATE DE LA ACERA” LEO BROUWER

Nació en la Habana, Cuba, en el año de 1939, en donde a la edad de los 13 años comenzó sus estudios de guitarra. Sus composiciones para éste instrumento están marcadas por una fuerte influencia de lo rítmico y lo atonal combinados con su contexto musical cubano. Es director de orquesta y un prolífico arreglista de destacadas agrupaciones en todo el mundo.

Esta es una pieza basada en una melodía popular que se suele cantar en carnavales cuyo texto dice, precisamente, “quítate de la acera que te tumbo”. Está conformada por tres secciones, la primera de las cuales (A) se extiende hasta el compás 24, la segunda (B) del compás 25 al 52 y la última (C) del compás 53 al 69. Luego de arribar a este compás, la pieza se repite *da capo* y concluye con una variación de la segunda sección. El metro es binario (2/4), marcado con la indicación de tempo “allegro” y hay una predominancia de la semicorchea y sus diferentes agrupaciones rítmicas como figuras motoras del ritmo. La pieza no utiliza el discurso armónico tradicional, sino que tiene armonía libre y de corte contemporáneo, que utiliza más bien centros tonales que se instituyen en ciertos puntos y pasajes importantes.

La sección A: consta de dos partes (I y II) que la dividen de forma asimétrica: mientras la primera tiene 14 compases, la segunda tiene 9 barras de música más una de silencio. En esta primera sección de 14 compases, el tema predominante a (entre los Nos. 1 y 4) está caracterizado por la presencia constante de semicorcheas lo que le confiere un carácter de continuo movimiento y gran dinamismo. A partir del 5º compás se introduce un tema sincopado b que dura dos barras y el cual se repite en el 7º y 8º compases. Luego viene una mini-sección c de 1 compás (el cual se repite en la barra 10) cuya función es preparar la repetición del tema inicial a de semicorcheas y tiene como característica interesante el ser una retrogradación casi exacta del primer compás de la pieza, el cual presentaba el motivo inicial de semicorcheas. Comienza en el compás 15 la segunda parte de A, la cual está dominada por síncopas (a diferencia de la primera parte que tiene un carácter rítmico más fluido) y cuyo tema d -entre los compases 14 y 18- comienza con anacrusa de semicorchea y es tratado por imitación. En el compás 19 y luego de una respiración comienza una unidad de dos compases e que tiene función conclusiva de la sección y que se repite en las barras 21 a 23. El compás 24 (en silencio) enlaza con la sección B.

La sección B: tiene un carácter más unitario, sin grandes contrastes entre sus componentes, pero con dos sub-secciones (I y I') que se pueden separar y tienen como característica que son repetición variada una con respecto de la otra. La primera comienza del compás 25 y va hasta el No. 40 y la otra del 41 al 52. Esta sección B comienza con una re-exposición del tema motor a' en semicorcheas que

se extiende, como siempre, por 4 compases. Luego viene una sección que utiliza el material e del final de A (compases 29 a 32 que está relacionado con 19 a 23) seguido de un material de carácter afirmativo g que dura dos compases (entre los Nos. 33 y 35) material éste que se superpone (barras 35 a 38) con el inicio de la re-exposición del tema de los compases 5 al 8. Dos compases de transición t introducen la repetición de la primera parte de B y por consiguiente, una nueva aparición del tema a un tono más alto que al inicio de esta sección y que, como siempre, se extiende por 4 compases, seguida nuevamente por el material e relacionado con el final de la sección A (compases 19 a 23) entre las barras 45 a 48. La sección B concluye con una repetición de g y el conjunto es cerrado con un acorde tocado con efecto de *tambora*.

La sección C: es totalmente novedosa respecto al material temático anterior. El nuevo tema (h-i) que comienza con tresillo de negra, elabora una frase desde compás 53 a 56. El tema aparece variado en c. 55 a 56 (hv-iv) a manera de respuesta. Una transición de compás y medio entre c. 57 y 58 con anacrusa en éste último compás, con un armónico, para retomar el tema (h'-i') con un tono de variación y, sin tresillo en los bajos. Ésta nueva frase va desde c. 59 a 62. En c. 63 reaparece el tema (h"-i") que culmina en c. 66 con una clara variación armónica. Los c. 67 y 68 son una preparación rítmica en semicorcheas del principio de la pieza. Ésta última sección es contrapuntística porque utiliza un modelo imitativo de un solo tema desde c. 53 66.

EL CARBONERITO  
VARIACIONES SOBRE UN TEMA INFANTIL  
ERNESTO CORDERO

Este compositor y guitarrista puertorriqueño, nació en el año de 1946. Figura mundial de la composición, rescata en sus creaciones los aspectos musicales de la región caribeña. Cuenta con un catálogo variado, en el que se incluye, no solo piezas para guitarra sola, sino también, para una gran cantidad de instrumentos, incluso, existen arreglos para coro. Sus obras se interpretan alrededor de todo el mundo y es, uno de los más representativos compositores de música contemporánea.

El tema de éstas cinco variaciones está basado en una melodía infantil muy antigua (aprox. siglo xv), pero no se ha conservado intacta puesto que se manejaron algunas variantes melódicas en países como España y Portugal. La tonalidad de su tema principal es Am y consta de 16 compases, la indicación en cuanto al tempo es “grazioso” con la indicación de ser siempre ejecutado con pizzicato. La primera variación posee 38 compases y su tempo varía notablemente con relación al tema, la sugerencia para el tempo es “Allegro con grazia”. En ésta variación hay alternancia de los compases 2/4 y 3/4 y las indicaciones en cuanto a matices y dinámicas aparecen sugeridas con gran regularidad. La segunda variación contiene un total de 11 compases, la tonalidad es la del tema principal (Am), su tempo es calmado “lento e delicato” y su melodía superior debe hacerse con armónicos. La tercera variación posee 52 compases y su breve introducción comienza en la relativa mayor de la tonalidad axial (CM). Ésta sección es calmada “andante con dolcezza” pero intempestivamente encontramos un “allegro brillante” alternando la calma y la jovialidad. La cuarta variación tiene 26 compases, desarrollada en la tonalidad de Dm. Es calmada “andante espressivo” y exige cierto rigor con el tempo. Los matices y dinámicas surgen con gran preponderancia. La quinta y última variación posee 50 compases. Está desarrollada en la tonalidad axial del tema en Am, su tempo es rápido “allegro vivace” Cada una de las secciones manifiesta una estrecha relación entre si sobre todo por los conceptos de tensión y de relajación. La anacruza está presente en el 99% de éste tema con variaciones.

La tonalidad del tema es Am. Su estructura está elaborada con dos frases en la cual, la segunda frase es la repetición variada de la primera. En su forma funciona como frase ternaria. De una manera muy sencilla las dos primeras partes de la frase acumulan tensión y la tercera resulta muy conclusiva y rica rítmicamente. Éste tema, se presenta en escritura de una sola voz, sin acompañamiento ni polifonía.

La primera variación presenta un cambio de modo en AM. Su estructura varía completamente, pues su textura, ahora polifónica permite la participación de otras voces en contrapunto e imitación, que hacen que el espacio que se requiera para

plantear una frase sea mucho más extenso, si lo comparamos con el tema. El carácter de ésta sección es totalmente variado, puesto que la escritura es mucho más compleja haciendo olvidar, por momentos, la calma y jovialidad del tema.

Nuevamente encontramos un cambio de modo en esta variación, (nro. dos) en relación con la anterior, pero obedece a la tonalidad principal dada por el tema. Es la única variación que mantiene intacta la estructura que plantea el tema. Su escritura es polifónica y la voz superior escrita en armónicos, plantea una distancia muy amplia con respecto al bajo. La atención se centra en el efecto que produce ésta escritura. El carácter varía en relación a la variación anterior.

La variación número tres se desarrolla en la relativa mayor de la tonalidad inicial (CM). Su estructura varía, pues ésta variación tiene en si misma, otra variación de diferente escritura, y por ende de carácter. La primera sección es lenta y crea un gran contraste con su "mini-variación" que es rápida y con ostinato en la voz superior. La primera variación de ésta sección, reaparece, pero es la variación rápida la encargada de culminar con una nota seca en sexta cuerda. El carácter de ésta sección varía de acuerdo junto con su tempo.

La variación número cuatro cambia de tonalidad y de modo (Dm). Su estructura es mucho mas larga con tres repeticiones de tema principal variado, de cierta complejidad. Se enriquece con armónicos en las cuerdas superiores a manera contrapuntística variando, definitivamente su carácter y su tempo. Su textura es polifónica.

Ésta última variación retoma la tonalidad axial (Am) y su estructura es mucho más larga que el tema inicial y se presenta como una sección que en si misma, tiene desarrollo y una coda. Con acompañamiento en arpeggios desarrolla cada una de las notas del tema, por consiguiente su carácter será distinto. La coda es la variación rítmica sincopada que busca culminar la pieza de manera apoteósica.



BAMBUCO  
SEGUNDA SUITE COLOMBIANA PARA GUITARRA  
GENTIL MONTAÑA

Es la primera figura de la guitarra en Colombia. Inició sus estudios a la edad de 7 años en el conservatorio del Tolima y a los 13 se inclina por la guitarra. Presentó su primer recital en Medellín a los 19 años. Adelantó estudios de música contemporánea en Europa y realizó estudios de instrumentación con destacados maestros. A parte de su faceta como intérprete se destaca también por el arte de la composición al lado de reconocidos artistas nacionales e internacionales.

Ésta pieza es, quizá, una de las mas conocidas composiciones de este gran artista colombiano. Éste bambuco, exige cierto nivel técnico por lo cual es bastante atractiva, pero es más atractivo su discurso musical melancólico y bastante emotivo.

El bambuco de ésta suite presenta en su estructura tres secciones de 16 compases cada una.

Sección A: (c. 1 a c. 16) presenta un doble periodo de antecedente y consecuente (c. 1 a 8 y c. 9 a 16) . En los c. de 1 a 8 existe una frase ternaria lo mismo que en los c. 9 a 16.

La sección B: de 16 compases, (c. 18 a c. 33) también contiene en su interior una frase ternaria, y frases ternarias aun mas pequeñas en los las dos primeras secciones de las frase ternaria macro. La sección C presenta un doble periodo, con antecedente de 8 compases y su misma proporción en compases para el consecuente. El antecedente, posee una frase ternaria más progresión en c. 41. El consecuente (c.43 a c. 50) tiene también una frase ternaria.

El motivo hecho con figuras de corchea, es enriquecido a lo largo de toda la pieza. La variación de este motivo dará paso a progresiones como también a secciones conclusivas, como es el caso de sección C. La anacrusa juega un papel preponderante en éste bambuco. El carácter de ésta pieza es marcadamente melancólico y su tempo indicado con figura de negra en 120 sugiere cierta docilidad rítmica y constante.

PORRO  
SEGUNDA SUITE COLOMBIANA PARA GUITARRA  
GENTIL MONTAÑA

Éste Porro perteneciente a la segunda suite colombiana para guitarra, es la viva muestra de cómo los ritmos tradicionales pueden enriquecer el lenguaje musical puramente académico, y de qué manera la academia puede acercarnos a ese enorme legado musical vigente en lo popular. La realización por parte de Gentil Montaña de una suite –concepto por demás clásico- que incorpora danzas tradicionales colombianas, es una muestra interesante de esta aseveración. Ésta pieza cuenta con una introducción desde c. 1 a c. 5, una sección A desde c. 6 a c. 18, sección B desde c. 19 a c. 30 un ostinato rítmico de ocho compases y una breve variación de sección B y el final.

En los compases de la introducción (c.1 a c. 5) queda planteado el carácter y la tonalidad y se menciona el material temático con el que empezará el tema en la siguiente sección.

La sección A (c. 6 a c. 18) contiene un doble periodo. El antecedente comienza con anacrusa en compás 5 y, a pesar de que no termina en un grado de tensión, si deja al oyente a la expectativa de una frase conclusiva. El consecuente resulta muy conclusivo (c.11 a c. 18) pues su armonía arranca con un IV grado seguido de una cadencia.

La sección B (c. 19 a c. 30) es una sección mucho más rítmica y armónica que melódica. El tema está planteado en acordes en una frase de cuatro compases (c. 19 a c. 22) y cuatro compases más que concluyen (c. 23 a c. 26) las dos secciones de ésta pieza.

En el compás 31 se escucha nuevamente la repetición de la introducción, dando la sensación de una repetición Da Capo, pero en lugar de la sección A, encontramos 8 compases de ostinatos rítmicos (c. 35 a c. 40) que maneja, en cierta medida, la tensión armónica, esperando la entrada de un nuevo tema. En el lugar donde vendría la sección B, hay una variación de los c. 19 a 22, es ahora una frase en acordes y cimentada sobre su material rítmico, que armónicamente nos lleva a modular a la tonalidad de la dominante, hasta que después de ésta acumulación de tensión, llega el material temático de sección A para hacer la conclusión de la pieza.

## AMANECER GENTIL MONTAÑA

Ésta pieza compuesta en tonalidad de Am, consta de una introducción de 5 compases, una sección A desde el compás 6 hasta 32 con puntos de repetición a c. 6 con antecompas en 32. La sección B en tonalidad de AM, va desde c. 34 hasta c. 56 y 57, pero en c. 49 hay puntos de repetición a c. 34 con anacrusa. Ésta sección, va desde c. 34 hasta c. 41 con segunda casilla en c. 50 Retoma nuevamente la introducción con antecompás en c. 57 y se sigue con la lógica ya expuesta, sólo hay que añadir que al final hay una adición de 4 compases que es la conclusión de la pieza. Su compás es ternario (6/8) y no muestra un tempo definido. Ofrece la posibilidad de incluir algunas dinámicas y matices, debido a sus cadencias, frases y periodos.

La introducción de cinco compases, muestra una escala descendente en 1ra, 2da y 3ra cuerda desde un segundo grado (B) que culmina con un D#-E y E con caldeón.

La sección A consta de 3 partes (1,2 y 3). En la parte 1 que muestra el motivo y el tema, hay una clara relación entre antecedente y consecuente (c. 6 a 9 y 10 a 13). El motivo caracterizado por la figura de corchea y blanca reaparecerá a lo largo de toda la pieza más explícitamente en los c. 5, 10, 14, 18, 22, 34 (con leve variación, en lugar de corchea, hay una negra) 38, 42, 44, 48. En torno a lo desarrollado en ésta parte, se desenvuelve la estructura musical de ésta pieza, que no necesariamente depende exclusivamente de los contratiempos en los bajos, pues posee una gran riqueza melódica que sumerge a la pieza, por momentos en leves tensiones.

La segunda parte (2) es un periodo de 16 compases (c. 14 a 21 y 22 a 29) antecedente y consecuente, marcados por la cadencia perfecta de V-I. Ésta segunda parte muestra en su interior breves alusiones al ritmo utilizado en la introducción en los c. 23, 25, 26, 27 y 29 con figura de corchea y negra. El final de ésta primera sección (parte 3) es una cadencia perfecta en elisión de tan solo 4 compases y su material temático es totalmente diferente y no se vuelve a repetir.

La sección segunda (B) consta también de tres partes (1, 2 y 3) y la presencia del motivo y el tema es ineludible, claro, con la diferencia en cuanto a una sola figura en c. 34 (motivo) y a su tonalidad que es AM. El esquema rítmico en compases 34 y 41 exceptuando algunas variaciones, es casi similar al inicio de la sección A. Dichas variaciones están ubicadas en los c. 36 y 38. La segunda parte muestra un material temático hasta el momento desconocido, sobre todo en compás 43, 44 y 47 especialmente a partir de los segundos tiempos. Su esquema también obedece a los términos de antecedente y consecuente. La parte 3 no guarda relación simétrica entre antecedente y consecuente por lo tanto el antecedente ubicado

desde c. 50 será más largo en discurso musical que el consecuente, c. 54 a 56 (tres compases). Ésta última parte se ciñe a los modelos convencionales de culminar una sección en un bambuco (V-I) con ritmo característico y que sugiere carácter de final.

El final de la pieza es la suma de la introducción mas cuatro compases adicionales culminando definitivamente en cadencia perfecta de V-I.

COMO UN CRISTAL  
BAMBUCO  
JUAN CARLOS GUIO

De la vida y obra de éste compositor, son pocos los datos que se tienen, pero seguramente, su trabajo como creador, después de conocer una pieza tan variada armónica y melódicamente como ésta, no debió culminar aquí. La estructura de éste bambuco es la siguiente: La sección A va desde el compás 1 hasta el compás 32 con puntos de repetición a compás 1 y segunda casilla en compás 33. El motivo y el tema lo expone en primer y segundo compás, pero por lo común los motivos “sueltos” en ésta sección abundan. Lleva una lógica general con una abundancia temática y aunque su línea melódica encuentra un punto de llegada, incurre en varios giros melódicos para llegar a su destino. Las frases, preguntas y respuestas, antecedentes y consecuentes se pueden percibir en una primera audición. También encontramos en esta pieza, la alternancia del metro, su tonalidad es Am y su tempo es calmo y muy cantáble.

La segunda sección B: consta de 66 compases desde 34 con anacrusa de negra y se desarrolla en la relativa mayor de la tonalidad inicial CM. Los motivos melódicos en ésta sección son totalmente nuevos y son llevados con mucha más claridad que en la primera sección. La línea melódica tanto en los bajos como en las cuerdas superiores es variada y muy rica, y hay muy pocos compases, en los cuales se encuentre una línea melódica totalmente sola. Ésta sección encuentra puntos de repetición en compás 65 y en el compás 67, la pieza vuelve Da Capo, sin repetición, para pasar a la tercera y última sección, A'.

La sección A': adopta un cambio modal y se convierte en AM. El motivo inicial es la variación de A. Ésta sección es la combinación de A y B en cuanto a patrones melódicos de A y aspectos rítmicos de B. El compositor, trata de imprimir en ésta última sección efectos tímbricos sonoros “como un cristal” sobre todo en compás 78 y 79 y también en c. 87, 88 y 89. Ésta sección se repite en compás 101 a c. 70 con segunda casilla en compás 102, con cadencia perfecta de V-I en E7 y AM, respectivamente.

## VALS PARA MILE GEYLER CARABALI

Maestro en guitarra clásico, egresado del conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali. Ha participado en varios eventos nacionales e internacionales con reconocidos maestros de la interpretación y composición de música para guitarra como Ernesto Cordero, José Lezcano, Héctor González, entre otros. Ha incursionado en el campo de la composición, con bastante aceptación por parte de la crítica guitarrística.

Éste vals, aparte de su estructura lógica muestra riqueza expresiva, logrando una conjunción armónica de estos dos elementos importantes en la composición. Está conformado básicamente por tres secciones A, B y C. La primera sección (A) comprende del compás 1 a 16. La segunda (B) entre los compases 17 y 30 y (C) entre 31 a 47. Después de la ejecución y posterior repetición de las secciones B y C, la pieza vuelve Da Capo, definiendo su forma ternaria con reexposición de tema principal. Su metro es ternario (3/4) y “adagio moderato” es el tempo indicado. Las variaciones de su motivo principal es el aspecto que más llama la atención pues es ejecutado en el círculo de su tonalidad axial (A) con una cierta variación en sección B en su relativa menor (F#m).

La sección A: es de un solo corte con clara relación de antecedente y consecuente en su único periodo que comprende 16 compases, (1 a 8 antecedente y 9 a 16 consecuente). El motivo 1 en semicorcheas comienza en grado V (EM) y se encuentra con motivo 2 en segundo compás resaltando así su tema principal en AM. El motivo 1 se repite en distintas alturas en c. 3 y 4 y encuentra una breve variación o aumentación de su figura de semicorchea en compás 8 (con reafirmación del tema) en c. 10. A partir de c. 11 el ritmo de vals es continuo con breve alusión variada del tema en c. 12. Ésta sección no tiene puntos de repetición.

La sección B: está compuesta de un periodo asimétrico entre c. 17 a 20 (antecedente) y 21 a 25 (consecuente). En ésta última sección de periodo se puede apreciar con cierta claridad una frase ternaria: c. 22 (I), c. 23 (II) y c. 24-25 (III) y concluye con un final de sección B de 5 compases (26 a 30) con puntos de repetición de c. 28 a 17 y segunda casilla c. 29 y 30, para volver al inicio de la pieza. La tonalidad para ésta sección es F#m. El motivo principal está variado, pero su tema o discurso musical es casi el mismo en c. 17 y 18. Lo mismo sucede en c. 21 y 22.

La sección C: comprendida entre compases 31 y 47 también es un periodo asimétrico desarrollando su antecedente entre el último tiempo del c. 31 y el primero del c. 38, y el consecuente entre el último tiempo de c. 38 y c. 46. En ésta sección se introduce un motivo nuevo en tresillo de corcheas y el tema se conserva con cierta fidelidad. Éste motivo se repite cada dos compases desde c. 31 a c. 42 y la rela-

ción de pregunta-respuesta está presente desde los compases 31 a 38. Se puede apreciar una frase ternaria descrita de la siguiente manera: c. 38 a 40 (I), último tiempo c. 40 a primero de 42 (II), y último tiempo de c. 42 hasta la culminación en 46 (III), en donde hay puntos de repetición a c. 31 con segunda casilla en c. 47. Ésta última sección comienza su discurso musical a partir de la tonalidad de Bm, haciendo modulaciones pasajeras hasta llegar a la tonalidad axial (AM) en c. 38, de donde retoma su recorrido modulando por pocos compases a la relativa menor (F#m) y culminando definitivamente en AM, tonalidad con la cual retoma la pieza desde el principio y culmina definitivamente en compás 16.