

Recital interpretativo

La Versatilidad de la Guitarra Clásica en Formato Solista y en Formato de Concierto

Johnny Fernando Arteaga Morales.

Universidad de Nariño

Notas del autor

Johnny Fernando Arteaga Morales, Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Programa de
Licenciatura en Música.

Esta investigación fue financiada por el estudiante.

Esta Investigación está dirigida al Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de
Nariño.

Universidad de Nariño. Calle 18 Cr 50 Ciudadela Universitaria Torobajo, Pasto, Nariño.

Contacto: jfam65@outlook.com

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo N° 1 del acuerdo N° 324 del 11 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, 2019

AGRADECIMIENTO

A Carlos Roberto Muñoz. Director del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, docente de guitarra clásica y asesor del presente trabajo.

A Geyler Carabalí, Rolando Chamorro y José Revelo. Docentes del área de guitarra clásica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

RESUMEN

La presente investigación es el soporte teórico el cual permite presentar un recital interpretativo de tres obras para guitarra clásica solista y también tres conciertos para guitarra clásica y orquesta.

Como objetivo general de la investigación se optó por realizar una caracterización de la versatilidad que tiene la guitarra desde las dos perspectivas mencionadas.

Para lograr cumplir con dicho objetivo se propone identificar las técnicas de ejecución, especificar el empleo textural y determinar el manejo armónico de cada una de las piezas a interpretar. Así mismo se vio necesario nutrir la interpretación del repertorio seleccionado mediante una aproximación estética y estilística de los periodos históricos a los cuales pertenece cada obra, además de una descripción y un análisis de forma y estructura.

Con la culminación del análisis se pudieron obtener similitudes y también diferencias en cuanto a las características de la guitarra como solista y como solista de concierto.

Palabras clave: versatilidad, guitarra clásica solista, concierto para guitarra clásica y orquesta.

ABSTRAC

The present investigation is the theoretical support which allows to present an interpretative recital of three works for classic solo guitar and also three concerts for classical guitar and orchestra.

As a general objective of the research it was decided to make a characterization of the versatility that the guitar has from the two perspectives mentioned.

To achieve this objective, it is proposed to identify the execution techniques, specify the textural use and determine the harmonic management of each of the works to be interpreted. Likewise, it was necessary to nurture the interpretation of the selected repertoire through an aesthetic and stylistic approach, a description of each piece and formal and structural analysis.

With the culmination of the analysis, similarities could be obtained, but also differences in the characteristics of the guitar as a soloist and as a concert soloist.

Keywords: versatility, classical solo guitar, concert for classical guitar and orchestra.

Contenido

Recital interpretativo	1
Descripción del Problema	1
Planteamiento del Problema.....	2
Justificación.....	2
Objetivo General	3
Objetivos Específicos.....	3
Marco de Referencia	4
Marco de Antecedentes.....	4
Marco Teórico.....	5
La guitarra clásica como instrumento solista.....	6
La guitarra clásica como instrumento solista en el concierto.....	12
Interpretación musical y el intérprete musical.....	16
Técnicas Generales de ejecución de la guitarra clásica.....	19
Técnicas específicas de interpretación de la guitarra clásica.....	27
Textura Musical.....	30
Armonía Musical.....	32
Marco Histórico.....	36
El Barroco (aproximación estética y estilística).....	36
El romanticismo (aproximación estética y estilística).....	41

Características estilísticas del periodo romántico.	42
El siglo XX (aproximación estética y estilística).	44
Biografías.	46
Ritmos musicales.	48
Diseño Metodológico	50
Tipo	50
Enfoque	50
Instrumentos de Recolección de Información	50
Matriz de Categorías.	51
Análisis Musical.....	54
Repertorio a Interpretar.	54
Convenciones en el análisis musical.	54
Viejo Dolor.....	55
Saltando matones.	61
Un sueño en la floresta – Agustín Barrios “Paraguay”.	66
Concierto para laúd en Re mayor RV 93- Antonio Vivaldi “Italia”.	82
Concierto de Aranjuez segundo movimiento (Adagio)- Joaquín Rodrigo “España”.	96
Tres Fragmentos de Amor para guitarra y orquesta- Gustavo Niño “Colombia”	113
Resultados	140
Conclusiones	142

La guitarra solista.....	142
La guitarra solista de concierto.....	143
Recomendaciones.....	146
Bibliografía.....	148
Anexos.....	153

Lista de tablas

Tabla 1 Explicación de intervalos	33
Tabla 2 Consonancias y disonancias	33
Tabla 3 Explicación de los tipos de acordes e inversiones	35
Tabla 4 Características estilísticas del barroco musical según Burholder, Grout y Palisca (2008).....	39
Tabla 5 Características del barroco musical según Bukofzer (1986).....	40
Tabla 6 Características estilísticas del periodo musical romántico según Burholder, Grout y Palisca (2008)	42
Tabla 7 Características estilísticas del periodo musical romántico según Rowell (1999)	43
Tabla 8 Características estilísticas del periodo musical romántico según Yáñez	44
Tabla 9 Características estilísticas del periodo musical romántico según Burholder, Grout y Palisca (2008).....	45
Tabla 10 Características estilísticas del periodo musical romántico según Yáñez	46
Tabla 11 Matriz de categorías, Primer objetivo específico	51
Tabla 12 Matriz de categorías, segundo objetivo específico	52
Tabla 13 Matriz de categorías, tercer objetivo específico.....	53
Tabla 14 Repertorio a interpretar	54
Tabla 15 Forma de la obra “Viejo dolor”	56
Tabla 16 Técnicas de ejecución, empleo de textura, manejo armónico en la obra Viejo dolor	60
Tabla 17 Forma de la obra “Saltando matones”	62

Tabla 18 Tecnicas de ejecución, empleo de textura, manejo armónico en la obra saltando matones	65
Tabla 19 Forma de la obra “Un sueño en la floresta”	67
Tabla 20 Tecnicas, textura y armonía en la obra Un sueño en la floresta.....	81
Tabla 21 Forma de la obra Concierto en Re mayor para laúd y orquesta Rv93	83
Tabla 22 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto en Re Rv93 parte de guitarra	94
Tabla 23 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto en Re Rv93 parte de orquesta.....	95
Tabla 24 Forma de la obra “concierto de Aranjuez segundo movimiento”	97
Tabla 25 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto de Aranjuez segundo movimiento parte de guitarra	111
Tabla 26 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto de Aranjuez segundo movimiento parte de orquesta.....	112
Tabla 27 Forma de la obra “Tres fragmentos de amor” primer movimiento	113
Tabla 28 Forma de la obra “Tres fragmentos de amor” segundo movimiento	114
Tabla 29 Forma de la obra “Tres fragmentos de amor” tercer movimiento	114
Tabla 30 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Tres fragmento de amor primer movimiento	137
Tabla 31 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Tres fragmento de amor segundo movimiento.....	138
Tabla 32 Tecnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Tres fragmento de amor tercer movimiento	139

Lista de Imágenes.

Imagen 1. Escala por grado conjunto, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios.	19
Imagen 2. Escala por grado disjunto, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	20
Imagen 3. Arpeggios, Fragmento del Primer Movimiento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño..	20
Imagen 4. Trémolos, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios.....	21
Imagen 5. Fórmulas de ejecución del trémolo, Fragmento del segundo libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	21
Imagen 6. Ligado expresivo Fragmento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño.	22
Imagen 7. Ligado mecánico (campanelas) Fragmento de la Obra Hasta Alicia Baila Guaguancó del Compositor Eduardo Martín.....	23
Imagen 8. Ligados sobre varias notas (Nº.1) y ligados sobre dos notas (Nº.2), Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	23
Imagen 9. Cuatro ejemplos de ligadura de prolongación, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.	23
Imagen 10. Preparación, batido y terminación del trino, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.	24
Imagen 11. Trinos, Fragmento de la Obra Concierto en Re Rv 93 del Compositor Antonio Vivaldi.....	25

Imagen 12. Apoyatura larga, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	25
Imagen 13. Apoyatura breve o acciacatura, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios..	25
Imagen 14. Mordente, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	26
Imagen 15. Grupetos, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.....	27
Imagen 16. Armónicos octavados Fragmento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño..	27
Imagen 17. Armónicos Naturales, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios.	28
Imagen 18. Rasgueado hacia abajo, Fragmento de la Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo.	28
Imagen 19. Cejilla en posiciones II, V, VIII y XI, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios..	29
Imagen 20. Descripción grafica del pizzicato (pizz.), Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios.	29
Imagen 21. Percusión con las dos manos, Fragmento de la Obra Hasta Alicia Baila Guaguancó del Compositor Eduardo Martín..	30
Imagen 22. Ejemplos de Textura. 1 monofonía, 2 homofonía, 3 polifonía, 4 melodía acompañada.....	31

Imagen 23. A. Intervalo simple y compuesto. B. intervalo melódico y armónico. C. consonancia y disonancia. D. Acorde. E. estado del acorde..... 32

Imagen 24. A Acordes extendidos. B Acordes agregados. C. Acordes cuartales D. acordes secundales.. 34

Lista de Figuras

Figura 1. Introducción, compases 1-4 “Viejo Dolor”	56
Figura 2. Parte A, Sección I, compases 4-20 “Viejo Dolor”	57
Figura 3. Parte A, Sección II, compases 20-38 “Viejo Dolor”	58
Figura 4. Parte B, Sección I, compases 38-54 “Viejo Dolor”	58
Figura 5. Parte B, Sección II, compases 54-74 “Viejo Dolor”	59
Figura 6. Parte A, Sección I, compases 1-16 “Saltando matones”	62
Figura 7. Parte A, Sección II, compases 17-33 “Saltando matones”	63
Figura 8. Parte B, Sección I, compases 34-49 “Saltando matones”	64
Figura 9. Parte B, Sección II, compases 50-66 “Saltando matones”	64
Figura 10. Introducción, sección I, compases 1-7 “un sueño en la floresta.	68
Figura 11. Introducción, sección II, compases 9-20 “un sueño en la floresta.	69
Figura 12. Lento, sección I, compases 21-45 “un sueño en la floresta.	71
Figura 13. Lento, sección II, compases 46-63 “un sueño en la floresta.	73
Figura 14. Andante, sección I, compases 64-81 “un sueño en la floresta.	74
Figura 15. Andante, sección II, compases 82-87 “un sueño en la floresta.	75
Figura 16. Lento, sección I, compases 88-115 “un sueño en la floresta.	78
Figura 17. Lento, sección II, compases 116-150 “un sueño en la floresta.	80
Figura 18. Primer movimiento, sección I, compases 1-12, concierto en Re parte de guitarra.	84
Figura 19. Primer movimiento, sección II parte 1, compases 12-23, concierto en Re parte de guitarra.	85
Figura 20. Primer movimiento, sección II parte 2, compases 24-40, concierto en Re parte de guitarra.	86

Figura 21. Primer movimiento, sección III, compases 41-51, concierto en Re parte de guitarra.	87
Figura 22. Segundo movimiento, sección I, compases 1-8, concierto en Re parte de guitarra.	88
Figura 23. Segundo movimiento, sección II, compases 9-12, concierto en Re parte de guitarra.	89
Figura 24. . Segundo movimiento, sección III, compases 12-17, concierto en Re parte de guitarra.	89
Figura 25. Tercer movimiento, sección I, compases 1-17, concierto en Re parte de guitarra.	91
Figura 26. Tercer movimiento, sección II, compases 18-25, concierto en Re parte de guitarra	92
Figura 27. Tercer movimiento, sección III, compases 25-34, concierto en Re parte de guitarra	93
Figura 28. Introducción, compás 1, segundo movimiento concierto de Aranjuez.....	97
Figura 29. Parte A, sección I, compases 2-11, segundo movimiento concierto de Aranjuez..	98
Figura 30. Parte A, sección II, compases 12-22, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	100
Figura 31. Parte B, sección I, compases 22-31, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	101
Figura 32. Parte B, sección II, compases 31-36, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	102
Figura 33. Parte B, cadenza 1, compases 37-46, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	103

Figura 34. Parte B, sección III, compases 46-52, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	104
Figura 35. Parte B, sección IV, compases 52-56, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	105
Figura 36. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 1 compases 57-61, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	106
Figura 37. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 2 compases 62-68, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	106
Figura 38. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 3 compases 69-74, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	107
Figura 39. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 4 compases 74-81, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	108
Figura 40. Parte A, sección III, compases 93-95, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	109
Figura 41. Coda, compases 95-99, segundo movimiento concierto de Aranjuez.	110
Figura 42. Parte A, Sección I, compases 1-16, primer movimiento tres fragmentos de amor.	115
Figura 43. Parte A, Sección II, compases 17-28, primer movimiento tres fragmentos de amor.	116
Figura 44. Parte B, Sección I, compases 29-63, primer movimiento tres fragmentos de amor.	117
Figura 45. Parte B, Sección II, compases 64-78, primer movimiento tres fragmentos de amor.	118

Figura 46 Parte A, Sección II, compases 103-171, primer movimiento tres fragmentos de amor.	120
Figura 47. Cadenza, compases 172-208, primer movimiento tres fragmentos de amor.	121
Figura 48. Coda, compases 209-222, primer movimiento tres fragmentos de amor.	122
Figura 49. Introducción, compases 1-14, segundo movimiento tres fragmentos de amor....	122
Figura 50. Parte A, sección I compases 15-28, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	123
Figura 51. Parte A, sección II compases 29-48, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	124
Figura 52. Parte B, sección I compases 49-74, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	125
Figura 53. Parte B, sección II compases 75-90, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	126
Figura 54. Parte C, sección I compases 91-110, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	127
Figura 55. Parte C, sección I compases 111-135, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	127
Figura 56. Parte C, sección I compases 136-147, segundo movimiento tres fragmentos de amor.	128
Figura 57. Exposición, Tema A compases 1-24, tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	128
Figura 58. Exposición, Puente, compases 25-27, tercer movimiento tres fragmentos de amor.	129

Figura 59. Exposición, Tema B y Cadencia, compases 50-52 tercer movimiento tres fragmentos de amor.....	129
Figura 60. . Desarrollo, Sección I, compases 52-71 tercer movimiento tres fragmentos de amor.	130
Figura 61. Desarrollo, Sección II, compases 72-102 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	131
Figura 62. Desarrollo, Sección III, compases 103-127 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	132
Figura 63. Desarrollo, Sección IV, compases 127-156 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	133
Figura 64. Desarrollo, Sección V, compases 157-164 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	134
Figura 65. Reexposición, Tema A, compases 165-183 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	134
Figura 66. Reexposición, puente, compases 184-207 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	135
Figura 67. Re exposición, Tema B, compases 208-223 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.	136
Figura 68. Coda, compases 224-226 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.....	136

Lista de Anexos

Anexo A. partitura de la obra Viejo Dolor.....	154
Anexo B. Partitura de la obra Saltando Matones	156
Anexo C. Partitura de la obra Un Sueño en la Floresta.....	158
Anexo D. Partitura de la obra Concierto en Re Mayor.	166
Anexo E. Partitura de la obra Concierto de Aranjuez Segundo Movimiento	180
Anexo F Partitura de la obra Tres Fragmentos de Amor	196

Recital interpretativo

La Versatilidad de la guitarra clásica en formato solista y en formato de concierto.

Descripción del Problema

La Guitarra, es un instrumento musical que en la actualidad se ha tornado muy popular a nivel mundial y quizás el de mayor uso, tanto así que ha beneficiado a mucha música que ha sido creada a nivel universal teniendo como uno de los fines el definir la identidad cultural de muchas naciones, como se ha notado en España y la mayor parte de América Latina.

Valladares (2004) afirma. “Se reconoce a la guitarra como uno de los exponentes de la cultura chilena y que ha estado presente en toda la historia de la nación” (p.1). Del mismo modo Bernal (2008) confirma. “La guitarra llegó a Latinoamérica en manos de los españoles para quedarse e incluirse como componente fundamental en las músicas tradicionales ya establecidas” (p.10).

En cuanto a la parte interpretativa, este instrumento ha podido ser uno de los más protagonistas, gracias al amplio número de técnicas y de estilos que se han instaurado y se han perfeccionado a través del tiempo, tal y como lo expresa (Márquez, 2010) “A lo largo de los años han surgido Compositores, Lutieres e Intérpretes, que han puesto al servicio de la música el interés en la búsqueda de mejores técnicas y cambio morfológicos que faciliten la ejecución del instrumento” (p.18).

En un contexto más cercano como es del Departamento de Música de la Universidad de Nariño los guitarristas clásicos que deciden realizar un recital interpretativo para optar el título de Licenciados en Música tienden en gran medida a interpretar obras para guitarra solista debido a que durante la carrera las piezas que se abordan en la asignatura de instrumento principal casi

siempre son de este tipo. Por consiguiente, en la presente investigación se ve necesario hacer un recital interpretativo que busque a partir de la versatilidad que tiene la guitarra como instrumento solista y como instrumento solista de concierto, ampliar el horizonte de la práctica interpretativa de la guitarra clásica.

Planteamiento del Problema

¿Cuáles son las características de la versatilidad de la guitarra clásica desde el punto de vista como instrumento solista y como instrumento concertista en el repertorio seleccionado?

Justificación

E. WILLEMS (como se citó en García, 2014) dice que “la música es la actividad humana más global, más armoniosa, aquella en la que el ser humano es, al mismo tiempo, material y espiritual, dinámico, sensorial, afectivo, mental e idealista, aquella que está en armonía con las fuerzas vitales que animan los reinos de la naturaleza, así como con las normas armónicas del cosmos”.

La presente investigación denominada Versatilidad de la Guitarra Clásica en Formato Solista y en Formato de Concierto pretende desde un previo análisis que permitirá adquirir los conceptos teóricos necesarios, mostrar la interpretación de la guitarra clásica como solista y como parte del concierto que, a su vez servirá como aporte de innovación debido a que, en los recitales interpretativos previos a este, se manifestó una preferencia por solo explorar la guitarra como un instrumento solista.

Ahora bien, es importante trabajar en este propósito porque es un aporte fundamental para la experiencia de un guitarrista clásico ya que en el campo profesional este deberá actuar como solista y como concertista.

De manera que con esto se pretende beneficiar de forma directa a los estudiantes antiguos, a los estudiantes de nuevo ingreso y los maestros del área de instrumento principal Guitarra Clásica del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, porque el presente documento y la sustentación del mismo en el recital servirán para que ellos aprecien y opten por implementar la interpretación de la guitarra clásica no solo como solistas sino también como un instrumento concertista de la mano del repertorio que se ha compuesto a lo largo de la historia y de los recursos de acompañamiento que existen como la orquesta, el piano y la pista de audio.

Objetivo General

Caracterizar la versatilidad de la guitarra clásica desde el punto de vista como instrumento solista y como instrumento concertista en el repertorio seleccionado.

Objetivos Específicos

Identificar las técnicas de ejecución que se emplean en la guitarra como solista y en la guitarra como concertista en el repertorio seleccionado.

Especificar el empleo textural de las piezas para guitarra solista y guitarra concertista en el repertorio seleccionado.

Determinar el manejo armónico de las piezas para guitarra solista y para guitarra concertista en el repertorio seleccionado.

Marco de Referencia

Marco de Antecedentes.

Aunque no hay un trabajo específico que se haya realizado sobre la versatilidad de la guitarra solista y la guitarra solista de concierto, los siguientes autores han realizado trabajos investigativos relacionados a este, en el sentido de que han empleado metodologías, maneras de analizar las obras y conceptos teóricos similares a los desarrollados en la presente investigación.

NERI DE CASO. José Leopoldo. Regino Sainz de la maza (1896-1981) y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX. Universidad de Valladolid. España. 2014. El autor centra su tesis en la vida del guitarrista y compositor Sainz de la maza y la divide en diferentes etapas siendo la última la más importante porque es una época en la cual este músico logra consolidarse como un instrumentista de concierto, pedagogo y compositor. El autor añade que de la maza junto a otros guitarristas de la misma época fueron una pieza clave en la difusión y evolución de este instrumento en el siglo XX.

PINZÓN SABOYA. Elber Joselyn. Descripción Interpretativa de Cuatro Obras Para Guitarra y Música de Cámara. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá 2015. El autor tuvo como objetivo hacer una descripción interpretativa de cuatro obras para guitarra y música de cámara., para resolverlo vio pertinente crear una documentación bibliográfica sobre la guitarra, sobre el repertorio y sobre sus compositores, además realizó un análisis formal de las piezas guitarrísticas y por último tuvo en cuenta la parte técnica, dinámica y expresiva del instrumento y el repertorio seleccionado. A partir de las piezas elegidas (que pertenecen al contexto universal) el autor consiguió una mayor experiencia en la interpretación musical de la guitarra clásica solista y con grupo de cámara.

VARGAS ORTIZ. Christian Javier. Concierto N° 1 En Re Mayor op. 99 Mario Castelnuovo – Tedesco. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá 2013. El autor realiza un análisis formal, teórico e interpretativo del concierto (para guitarra solista y una orquesta). El investigador decide hacer dicho estudio a esta pieza por la calidad musical, técnica y de balance que tiene la guitarra y la orquesta, además por ser un concierto obligado para un guitarrista clásico al igual que el Concierto de Aranjuez. EL trabajo de análisis fue un gran aporte para el escritor ya que le permitió conocer la función que cumple la guitarra con cada uno de los instrumentos de la orquesta, pero también le aportó una base importante de conocimiento para enfrentarse a nuevas piezas guitarrísticas.

HERNANDEZ REINA. Luis Gabriel. Estudio Analítico de los Componentes Rítmico, Armónico, Tímbrico y de Manejo Tonal Presentes en las obras Fuego Fragmento Perteneciente a la Libra Sonatina, Compuesta por el francés Roland Dyens y Paisaje Cubano con Campanas, Realizada por el Cubano Leo Brouwer., Pertenecientes al Repertorio de Música Académica Contemporánea para Guitarra de la Década de 1980. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto 2013. El autor busca identificar los elementos rítmicos, acórdicos, tímbricos y de manejo tonal de las dos obras musicales mencionadas con anterioridad. Ve conveniente esta labor a causa de las transformaciones musicales sociales, políticas y culturales de la década de 1980 en los contextos de los compositores Roland Dyens y Leo Brouwer. Como conclusión, el autor obtiene similitudes y diferencias entre las características y elementos de cada obra.

Marco Teórico

A continuación, se sustenta toda la teoría que permitirá resolver los objetivos de específicos de investigación y permitirá crear una base de conocimiento que se hace necesario para sustentar el objetivo general.

La guitarra clásica como instrumento solista.

Como instrumento solista y desde que comenzó su evolución morfológica, la guitarra tiene sus primeras creaciones musicales en el periodo renacentista musical (1400-1600), época en la cual los instrumentos de cuerdas pulsadas por excelencia dado a su avance técnico y su difusión eran la vihuela española y el laúd., en ese entonces la guitarra era un instrumento muy precario lo cual no le permitía estar en un primer plano de ejecución. De esta manera, Las primeras obras fueron compuestas por laudistas franceses (Adrien Leroy, Guillaume de Morlays, Gregor Brayssing y Simon Gorliér) quienes pusieron a la venta nueve libros con tablaturas para guitarra de cuatro órdenes¹. Dichas piezas se caracterizaban por que instrumento tenía una función como solista y también como instrumento de acompañamiento. Otras composiciones para guitarra de cuatro órdenes fueron realizadas por los renacentistas Alonso Mudarra (1510-1580), Mechior de Barbieris, paolo Virchi, en España e Italia (Ramos, 2009).

Ramos (2009) continúa afirmando que todos los avances técnicos y de construcción que se hicieron en el renacimiento, ya en el periodo barroco (1600-1750) se hacían más evidentes gracias a que la guitarra se estaba estableciendo en los círculos musicales de Europa. La técnica de ejecución más común que se empleaba para este instrumento desde el siglo XVI era la del rasgueo la cual servía como medio de acompañamiento, mientras ahora en el siglo XVII se implementó la técnica del punteo y mixta que unía las dos técnicas (rasgueo y punteo). En este periodo una de las obras que más repercusión tuvo fue la “Instrucción de música sobre guitarra española” de Gaspar Sanz (1640-1710).

¹ Guitarra de cuatro órdenes¹: denominación que se le apropió a este instrumento en el periodo renacentista musical, su desarrollo en ese entonces le permitía tener cuatro cuerdas dobles.

Como se puede ver en esta época, la guitarra tiende a ser un instrumento que cumple una doble función, la de acompañar “rasguear” y la de hacer melodías “puntear” que, junto a su poca utilidad y su bajo desarrollo no le da la independencia necesaria como instrumento solista o instrumento de concierto.

Continuando con la línea del tiempo, el periodo clásico (1750-1820) trae consigo la consolidación del pianoforte y el violín como instrumentos solistas de concierto mientras para la guitarra, este sigue siendo una fase de desarrollo. Uno de los acontecimientos más importantes para este instrumento fueron las mejoras en su fisionomía como la inclusión de seis cuerdas y también la maduración de sus técnicas que además sirvieron para que esta fuese integrada dentro de los ambientes musicales académicos donde se creó una gran cantidad de piezas y además le permitió una mayor versatilidad al ser adjunta dentro de formatos como el dúo, el cuarteto, entre otros. Uno de los factores más destacables en la interpretación de este instrumento fue la búsqueda de una sonoridad clara y limpia ya sea rasgueando o punteando (Ramos, 2009).

Por su parte Pujol (1960) aporta sobre la interpretación y la técnica de la guitarra en el clasicismo diciendo que para la pulsación de las cuerdas habían dos maneras, una de ellas empleada por Ferdinando Carulli (1770-1841) que consistía en pulsar solo con las uñas de los dedos y por otra parte la manera Fernando Sor (1778-1839) y Matteo Carcassi (1792-1853) preferían pulsar con solo la yema, pero habían aspectos más estandarizados para la pulsación de las cuerdas como la particularidad de pulsar lo más cerca posible al mástil para asemejar el sonido de la guitarra con el del oboe. Otros compositores como Dionisio Aguado (1784-1849) a causa de la admiración que le tenía a Sor utilizó la yema solo en el dedo pulgar y en los dedos restantes usaba uña con el propósito de darle un sonido propio y que no se pareciera al de ningún otro instrumento.

Extendiendo la información sobre la manera de ejecución de Ferdinando Carulli, aparte de sus creaciones musicales también publicó un método que proponía que el dedo meñique de la mano derecha se debía apoyar en la tapa de la guitarra para que el intérprete obtenga más precisión en su ejecución, además la mano derecha se debía ubicar entre el puente el cerca de la boca de la guitarra para que se la pueda deslizar dependiendo del timbre deseado (Torres, 2013).

Uno de los avances en la guitarra como solista de concierto fue dado por Fernando Sor que dedicó la última etapa de su vida (1827-1839) a ser profesor, compositor y concertista lo que lo caracterizó como un músico español viajero y propagador de su música. El impacto de Sor fue tan amplio que contribuyó en gran medida a que la guitarra saliera de la oscuridad y fuera protagonista en los conciertos del siglo XIX gracias al compendio teórico práctico que elabora junto a Dionisio Aguado donde la guitarra deja de ser un instrumento que se dedique solo al acompañamiento. En estos viajes tuvo además la oportunidad de sostener en sus manos una buena cantidad de guitarras, las que Sor recomendaba eran las del constructor francés René Lacote y Alonso de la escuela de Madrid Torres (2013).

Al igual que Sor, Napoleón Coste (1806-1883) fue un gran profesor y concertista desde temprana edad donde compartía escenario y tocaba a dúo con otros guitarristas como Carulli, Aguado y Carcassi. Al poco tiempo dejó los escenarios por que su técnica y modo de ejecución no le permitían estar a la altura de sus contemporáneos lo cual lo llevó a dedicarse solo a la pedagogía de la guitarra. (Sossa, 2015)

Avanzando en la historia, es en la primera mitad del siglo XIX la guitarra alcanza su apogeo como instrumento de concierto siendo necesario tener un estudio académico para poder interpretarlo bien y también para componer, para ello había maestros que enseñaban el instrumento y otros que aportaban con estudios técnicos e interpretativos. En este periodo se

pueden apreciar virtuosos de la guitarra como Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi entre otros (Ramos, 2009).

El virtuosismo también llega a la guitarra solista con compositores como Giuliani, Luigi Legnani, y otros como el violinista Niccolò Paganini que se inclinan por la composición para guitarra. Otros, además aportaron al estudio técnico e interpretativo del instrumento como Sor y Carcassi. Aguado por su parte es reconocido por su contribución al estudio de la guitarra, pero también es el único que compone obras únicamente para guitarra solista.

En el periodo romántico (1820-1910) uno de los músicos más destacados fue Francisco Tárrega (1852-1909) quien se destacó por sus composiciones y su alto nivel técnico e interpretativo de su guitarra. Tárrega en su juventud pulsaba la guitarra usando sus uñas, aunque con el tiempo encontró mejores sonoridades que las consiguió cortándose las uñas por completo y sumándole a esto la técnica del apoyado que consiste en tocar una cuerda con el dedo e inmediatamente este descansa en la cuerda posterior. Sin dudas esta técnica le ayudó a mejorar la pureza, intensidad sonora, la firmeza y la suavidad. Puyol (1960).

Como intérprete, Tárrega tiene una labor de guitarrista solista en escenarios dentro y fuera de España, la labor de instrumentista solista se había desarrollado gracias a diferentes músicos que ejecutaban su instrumento con maestría y virtuosismo es por esto que para esta época, la guitarra llegaría a tener el mismo protagonismo que el piano y el violín. En sus presentaciones interpretaba sus obras que contaban con un toque romántico con diferentes texturas donde la guitarra se mostraba como una orquesta de cuerdas. Por otra parte Tárrega hizo adaptaciones de obras que habían sido escritas para otros instrumentos lo cual llevó a este intérprete a adecuar la técnica de los demás instrumentos en la guitarra. (Tirado, 2009)

De esta manera, la música para guitarra de esta época estaba destinada para los aficionados por la vertiente popular, mientras que por el lado de la música culta eran los mismos compositores quienes interpretaban sus obras más complejas en los recitales. Puyol (1960)

Hector Berlioz (como se citó en Alcaraz, 2009) dice que La guitarra es un instrumento adecuado para acompañar la voz y para figurar en algunas composiciones cuya sonoridad no sea elevada², también es apta para interpretar piezas melódicas o poco complicadas en varias partes... En la posición normal de la mano derecha, el dedo meñique es apoyado sobre el cuerpo del instrumento y el pulgar se usa para tocar las tres cuerdas más graves.

Klinger (como Forero, 2014 lo citó de Stover 1992) habla sobre la guitarra en el contexto latinoamericano donde se destacan compositores como Agustín Barrios (1885-1944) quien presentaba sus conciertos con una bella y conmovedora forma de interpretación utilizando para ello una cuerda de metal de donde el extrajo efectos raros con sonoridades desconocidas.

Los compositores mencionados dejaron un legado y un camino marcado por donde la guitarra pudo continuar hacia el siglo XX. En esta nueva etapa, trabajó en torno a la ampliación del repertorio, y al perfeccionamiento de la guitarra que consistió en que las cuerdas debían tener un timbre o color equilibrado y su vibración debía durar más tiempo. El músico que se dio a la tarea de aportar al mejoramiento de la guitarra fue Andrés Segovia (1893-1987). Desde la segunda mitad del siglo XX se observa a la guitarra en caminos sonoros más explotados donde se crean una gran porción de técnicas para hacer efectos como se puede apreciar por ejemplo en la música de Roland Dyens (1955-2016) (Sanz, 2006).

El guitarrista Andrés Segovia se caracterizó por tener una temprana actuación en las salas de concierto (desde sus 16 años) en países de Hispanoamérica, Estados Unidos y París. Este íntimo

² Elevada: Se refiere a la música académica.

contacto con el instrumento le llevo a tener una relación con los luthieres de la época a los cuales aconsejaba para crear mejores guitarras en sonido y suavidad.) (Casino de Madrid, 2002).

Para esta época surgen intérpretes como Emilio Puyol (1886-1980) que logra hacer una gira bastante importante por diferentes países de Europa Y América del sur interpretando piezas compuestas por el pero también composiciones de épocas y periodos anteriores para instrumentista solista y como integrante de diversos ensambles. (Hernandez. 2010).

Barrera(2016) Afirma:

En el contexto latinoamericano del siglo XX surgieron compositores como Leo Brouwer (1939), Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios Mangoré, Antonio Lauro (1917-1986) y otros Que se destacaron por sus composiciones con una gran dote de desarrollo técnico, interpretativo y compositivo que ha abierto campo a nuevos horizontes musicales con respecto al manejo de la guitarra. (p.23).

La guitarra clásica en Latinoamérica se consolidó precisamente gracias a los compositores del siglo XX que vivían en estas regiones los cuales aportaron a la técnica, el estudio y la interpretación de este instrumento, entre los principales cultores están Isaías Sávio (1900-1977) que dedicó su vida a la composición, la pedagogía e interpretación de la guitarra con una gira por todos los estados de Brasil. Dos Santos (2001).

Así mismo, Atahualpa Yupanqui (1908-1992) fue reconocido por ser un pilar fundamental en la interpretación de la música folclórica de Argentina. Giamberandino (2013).

El aporte del uruguayo Abel Carlevaro tuvo gran trascendencia en la guitarra latinoamericana gracias a sus libros sobre el manejo del instrumento y sus composiciones. Cabe destacar también la gran popularidad que tuvo este guitarrista gracias a su extensa labor como concertista que lo llevó a realizar conciertos en Latinoamérica y Europa. Escande (2012).

Del mismo modo en Colombia se contribuyó en la ampliación del repertorio para guitarra clásica y además en la pedagogía de la misma con compositores como Gentil Montaña (1942-2011) y Jaime Romero (1966).

Desde finales del siglo XX y en lo que ha trascendido del siglo XXI se ha visto en sinnúmero de guitarristas clásicos solistas que tienen una labor como concertistas, compositores y pedagogos de la guitarra. Cabe mencionar algunos intérpretes que se han dado a conocer como Narciso Yépez, Pepe Romero, John Williams, Julián Bream, David Russel, Ana Vidovic, Andrea Gonzales Caballero, Berta Rojas. En Colombia Gentil Montaña, Clemente Díaz, Irene Gómez, Gustavo Niño y Rubén Darío López.

La guitarra clásica como instrumento solista en el concierto.

Para hablar de la guitarra como parte del concierto, en primer lugar, como antecedente se debe saber que la forma concierto se creó en Italia de tal manera que su nombre era “concerto” que tenía como fin hacer lucir el virtuosismo del solista a partir del acompañamiento de una orquesta de manera que entre solista y orquesta había una unión concertada de ahí la apropiación de este nombre. Zamacois (1960).

El mismo autor afirma que en la evolución de esta forma hubo cuatro etapas, la primera llamada concierto grosso fue creada por el compositor Arcangelo Corelli (1653-1713) se caracterizaba por ser una pieza de forma poco definida para un formato de orquesta de cuerdas donde los solistas “concertini” interactuaba con la orquesta de cuerdas “grosso”. La segunda etapa la constituye el concierto preclásico que fue desarrollado por los grandes violinistas de la época que tenía una forma más definida ya que contaba con tres partes de tempos: vivo, lento, vivo donde la parte lenta estaba en otra tonalidad. Además de esto en el concierto preclásico destacaban las influencias de la suite y la fuga. Una tercera etapa la constituye el concierto

clásico al cual Mozart (1756-1791) le adaptó la forma sonata lo que ocasionó que el tema principal pudiera ser interactuado entre la orquesta y el solista y hubiera una reexposición del mismo. Por último está el concierto posclásico que solo modificó la reexposición del tema, por eso es común ver que se repita el tema A.

La orquesta comienza su desarrollo durante el siglo XVII con el compositor Claude Monteverdi (1567-1643) al incluir diversos instrumentos musicales en una sola obra., esta unión provocó nuevos contrastes tímbricos. Más tarde su contemporáneo Giovanni Gabrieli (1554-1612) pondría una frontera organizativa en la música instrumental, de tal manera que los instrumentos debían agruparse de manera más racional y menos al azar. A partir del año 1700 se evidencia un progreso en los conjuntos instrumentales gracias a las mejoras aportadas a la fisionomía de los instrumentos, es por esto que desde el año 1750 se observan orquestas compuestas de instrumentos cercanos a los actuales y a finales de este siglo se conforman agrupaciones orquestales de hasta sesenta músicos. López (2016).

En las primeras orquestas clásicas los instrumentos se agrupan por familias (cuerdas, viento madera, viento metal y timbales). La orquesta tuvo aportes de Haydn y Mozart porque sientan las bases de lo que fue la orquesta moderna, Beethoven amplía las secciones y los componentes de la orquesta, Wagner madura el sonido de la orquesta del siglo XIX y lo lleva hasta principios del siglo XX, Stravinski aportó un tratamiento más individual a los instrumentos y además experimentó varias combinaciones orquestales. López (2016)

Entorno a la guitarra, los primeros compositores que hacen un concierto para este instrumento y orquesta son Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Francesco Molino (1768-1847). Por la época a la cual pertenecen estos compositores se podría afirmar que es a partir del periodo clásico cuando se empiezan a difundir los conciertos para guitarra sabiendo que en este periodo

este instrumento llegó a adquirir su sexta cuerda y una evolución pedagógica que ya le permitía de alguna forma ser un instrumento de concierto. Estos antecedentes históricos han servido de motivación de nuevos compositores como Francisco Torroba (1891-1982) con su Concierto Ibérico para cuatro guitarras y orquesta o el concierto en flamenco (1962) y los diálogos para guitarra y orquesta (1977) interpretado por el guitarrista Pepe Romero. (Torroba, s.f)

Otro compositor importante es Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) quien compone a lo largo de su vida tres conciertos para guitarra y orquesta. El primer concierto titulado Concierto 1 en Re mayor op. 99 (1939) se logró con la ayuda de Andrés Segovia ya que Castelnuovo-Tedesco no había compuesto para guitarra. En el mismo año que se terminó de componer la obra, Segovia lo estrena en Uruguay. (Vargas, 2013).

Con el perfeccionamiento de la guitarra y el virtuosismo que poseen los intérpretes de este instrumento, llegaron composiciones como el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo (1901-1999) que llegó a ser el concierto más importante de la historia. Este concierto fue estrenado en 1940 por el guitarrista Regino Sainz de la Maza. Así mismo, Rodrigo hace otras composiciones para guitarra y orquesta como Fantasía para un gentil hombre que fue petición de Andrés Segovia y basada en una obra del compositor Gaspar Sanz, y el Concierto Andaluz para cuatro guitarras y orquesta difundido por los hermanos Romero. Guevara (2015).

Pero Latinoamérica tampoco se quedó atrás en este ámbito, aquí surgieron compositores muy des

tacados de conciertos de guitarra y orquesta como Heitor Villa-Lobos con su Concierto Para Pequeña Orquesta y Guitarra que llegó a ser uno de los más influyentes en Latinoamérica del siglo XX. Por otra parte, en Cuba Leo Brouwer (1939) se destaca por crear diez conciertos para

guitarra de los cuales se destaca Elegiaco que tuvo un lenguaje único en su época y eso lo llevó a ser uno de los conciertos más sobresalientes de este siglo. Guevara (2015).

A nivel Nacional también hay destacados compositores entre ellos German Peña y su Concierto Colombiano N° 1 que a pesar de no ser tan difundido tiene una gran riqueza interpretativa al hacer uso de ritmos de diferentes zonas de Colombia y Gentil Montaña quien dejó un concierto inconcluso donde analíticamente tenía una orquestación más grande de lo habitual. Guevara (2015).

Una de las dificultades para la guitarra consistía en un principio a la ausencia de amplificación lo que hacía que el intérprete no se escuchase, este defecto fue uno de los inconvenientes que tuvo por ejemplo el Concierto de Aranjuez dado que en la obra siempre había secciones en las que algún grupo de instrumentos acompañaban y sonaban más fuertes, es por esto que Rodrigo tuvo en cuenta esto para que en su siguiente obra (Fantasía para un Gentil Hombre) no sucediera lo mismo. Con el tiempo, con la ayuda de la amplificación se logró poner al máximo la calidad tímbrica del instrumento solista.

Un punto muy importante a tratar es que, si bien la guitarra formó parte del concierto desde el periodo clásico, en la actualidad hay conciertos que datan de épocas anteriores pero que fueron adaptados para este instrumento, como por ejemplo el concierto en Re mayor de Antonio Vivaldi que es originalmente para laúd, pero funciona muy bien la guitarra dado que la guitarra no debe hacer cambios técnicos al interpretar una obra para laúd. Ramos (2009).

También se hace de vital importancia hablar sobre el sustituto de la orquesta quien es el pianista el cual tiene una buena popularidad en el campo del acompañamiento y que además es competente a la hora de interpretar partituras con reducciones orquestales. (Vallés, 2015).

Entre los guitarristas que han tenido la oportunidad de interpretar conciertos están: Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, David Russel, John Williams, Pepe Romero, Irene Gómez, Gustavo Niño, entre otros.

Interpretación musical y el intérprete musical. La interpretación musical según Orlandini (2012) consiste en que un músico codifique³ una partitura y la vuelva audible al receptor. Remitiéndose en la historia se dice que esta práctica se originó desde la edad media cuando los compositores plasmaban sus ideas y luego buscaban a un intérprete para que tocara sus obras. En otras palabras, una interpretación musical es un amplio conjunto de saberes teóricos musicales y de procesos mentales con los cuales se logra enviar un mensaje sonoro.

Del mismo modo Carmona (2006), plantea que una interpretación musical consta de seis criterios que se deben tener en cuenta los cuales son:

La interpretación literal y el sentido propio de los signos. Alude a la interpretación musical de lo puramente escrito en la partitura en lo cual no se fija en darle sentido a cada uno de los signos por individual sino por lo contrario se quiere que la obra se entienda como un todo leyendo los signos con los valores de duración, intensidad y tiempo que ahí están escritos.

La interpretación subjetiva y la búsqueda de la voluntad del compositor. Este criterio persigue encontrar la intencionalidad que el compositor le quiso dar a su pieza musical y con qué intenciones o propósitos la realizó, de tal modo que interpretar a partir de este criterio es colocarse en el punto de vista del compositor y hacer sonar la obra tal cual como este lo tenía planeado. Esta forma de interpretación a veces se difumina porque es imposible interpretar la obra para quien el autor la compuso o en el lugar que el la estrenó, esto quiere decir que por consecuencia se verá afectada la interpretación.

³ Codificar: Transformar mediante las reglas un código para obtener un mensaje.

Interpretación historicista y la reconstrucción de cómo, la interpretación se tocó y se oyó en la época. Este criterio explica que el sentido propio de los signos hay que ponerlo en relación con los antecedentes históricos, lo que quiere decir es que se debe buscar la práctica interpretativa que se daba en la época a la cual pertenecía cada pieza musical, esto también se conoce como reconstrucción histórica que sirve para obtener una interpretación cercana a la original.

La interpretación objetiva el espíritu y la finalidad de las obras. Se refiere a la búsqueda por parte del intérprete del carácter objetivo que refleja la pieza musical independientemente de lo que el compositor quiso plasmar en ella lo cual significa que la obra una vez compuesta se separa del autor y consigue una nueva existencia objetiva con los intérpretes que la ejecuten.

La interpretación libre y a voluntad del intérprete. Consiste en poner a un lado algunos parámetros que están escritos en la partitura y hacer de ella la voluntad del intérprete de tal modo que se dará paso a una interpretación más libre

La interpretación adaptativa o popular. La interpretación se realiza en relación con el contexto y la realidad social que lo rodea, aunque no haya una norma que diga cómo se debe interpretar la música, será del criterio del intérprete adecuar o no la obra al gusto del público, de tal manera que si decide dirigirla a ellos debe buscar un repertorio apropiado y que sea de su agrado.

Por otra parte, el intérprete musical según Orlandini (2012) es el sujeto tiene la ocupación de transmitir y crear a partir de una partitura desde luego sin agredir la composición. La música se hizo para que el intérprete le de vida. En el plano actual un intérprete se desenvuelve como solista (teniendo la responsabilidad de recrear la pieza musical solo) y en conjunto orquestal (donde debe participar de forma coordinada), pero un intérprete no es solo quien ejecuta un

instrumento sino también quien dirige en este caso los directores de orquesta, de banda, de coro o de conjuntos de cámara también deben comprender y tener clara la música que tienen en sus partituras.

El mismo Orlandini sigue diciendo que la formación académica que se necesita para ser un buen intérprete debe ser completa lo que quiere decir es que se debe tener conocimientos sobre el pulso, la altura del sonido, la duración, la intensidad, el color, la historia, la época, entre otras cosas que deben agruparse cuando se está con el instrumento musical que además debe estudiarse a diario para mantener operativas todas las partes motrices del cuerpo, todo esto hace que dos versiones de una misma obra no suenen iguales en manos de dos intérpretes diferentes. La preparación de un intérprete además debe ser psicológica para poder enfrentarse a un escenario, lugar que resguarda gran complejidad porque es un plano totalmente distinto al plano del ensayo en solitario o en grupo, aquí ya se debe pensar en un receptor participante con lo cual llegan los procesos físicos y biológicos, de nerviosismo y demás para invadir el cuerpo del músico cosa que se debe combatir desde su raíz buscándole solución o tratándolo de poner a favor de la interpretación.

Para complementar la información, Carmona (2006) dice al respecto que hay factores que intervienen o afectan a los intérpretes entre los cuales están la edad porque la experiencia y la madurez humana más avanzada dará como resultado una interpretación más notable (salvo algunos casos), otro aspecto es la configuración física de cada músico puesto que no todos los órganos humanos son capaces de desempeñar bien su labor a la hora de la interpretación musical, también el estado anímico del intérprete es crucial en el momento de tocar una pieza.

Técnicas Generales de ejecución de la guitarra clásica.

De acuerdo al planteamiento de Clemente (2002) la ejecución de la guitarra se basa en los siguientes aspectos:

Escalas. Son recursos interpretativos que buscan mostrar el virtuosismo del intérprete y llamar la atención del público, pero para ello se debe estudiar tanto desde el plano musical como desde el plano instrumental. EL enfrentamiento al estudio de la escala se hace con respecto al contexto de toda la obra lo que quiere decir, que se debe respetar el fraseo con el que se viene interpretando la pieza, aunque la escala sea muy rápida, también se deben estudiar las distintas digitaciones y el cuidado del sonido. En el plano instrumental, se puede estudiar una escala rápida por medio de la concentración. De este modo, una escala de do mayor (que sea el objeto de estudio) se la puede variar con una escala pentatónica de do, una escala modal, etc., esto sirve para ampliar el universo escalístico y realizar un ejercicio físico que permita obtener buenos resultados.

Por otra parte, Rodríguez, (1967) dice que las escalas son sucesiones de sonidos que se mueven por movimiento por grado conjunto (cuando la nota siguiente es inmediata o cercana) y por grado disjunto cuando la nota no es inmediata o es lejana para ejecutar).

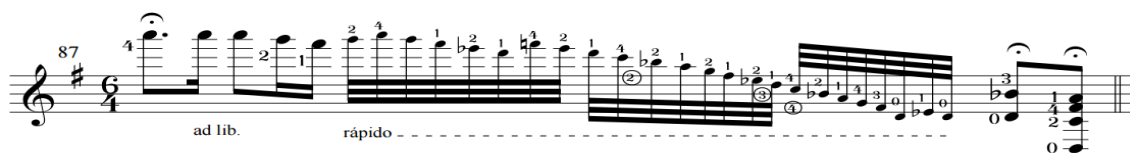


Imagen 1. Escala por grado conjunto, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios. Fuente: (<https://www.classical-guitar-school.com/en/Files/1155.pdf>).

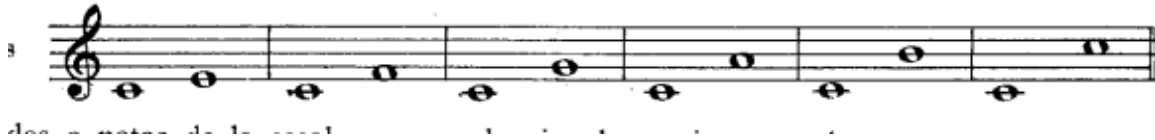


Imagen 2. Escala por grado disjunto, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas. Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

Arpeggios. Clemente (2002) dice que Esta técnica proviene del arpa y por ser un instrumento de cuerda pulsada, la guitarra ofrece una gran facilidad para tocarlos. Normalmente se usan como recurso de acompañamiento.

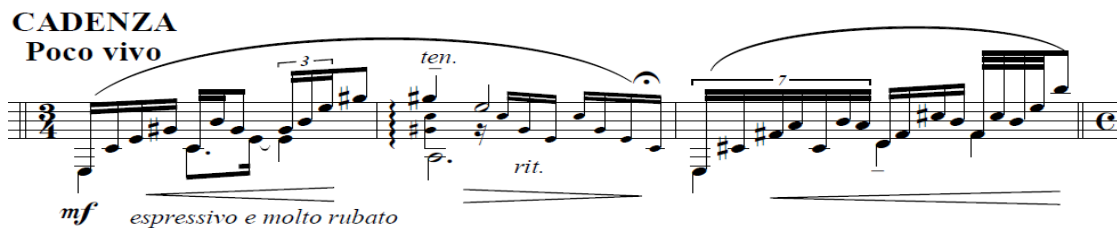


Imagen 3. Arpeggios, Fragmento del Primer Movimiento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño. Fuente: (Gustavo Niño).

Trémolo. El mismo autor dice que el tremolo en la guitarra es un recurso que requiere un estudio extenso, la digitación para la mano derecha corresponde a (P, a, m, i)⁴. El tremolo se encuentra con más frecuencia en las piezas del periodo romántico.

⁴ (P, a, m, i): Hace referencia a los dedos de la mano derecha (pulgár, anular, medio e índice).

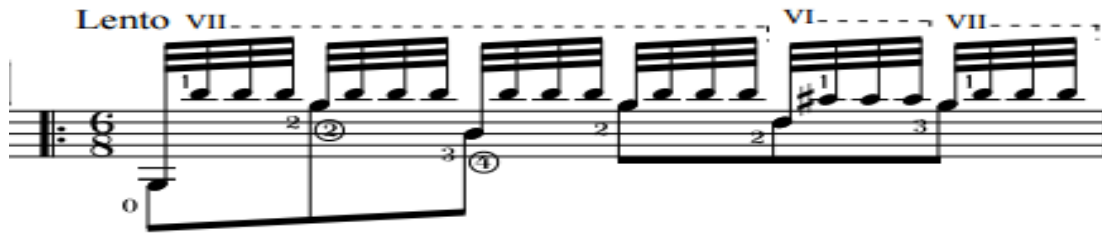


Imagen 4. Trémolos, Fragmento de la Obra *Un Sueño en la Floresta* del Compositor Agustín Barrios. Fuente: (<https://www.classical-guitar-school.com/en/Files/1155.pdf>).

Algunos Intérpretes de la guitarra clásica como Ana Vidovic⁵ han interpretado piezas musicales de trémolo utilizando solo tres dedos el pulgar, el medio y el índice.

Por su parte Rodriguez (1967) dice al respecto que el tremolo en la guitarra es una sucesión de notas que se tocan en la misma cuerda con los dedos índice (i), anular (a), medio (m) y una nota diferente con el pulgar (p), por lo tanto según la combinación de los dedos i, m, a, su nomenclatura cambia. El tremolo sencillo directo consiste en aquella combinación que se ejecuta con los dedos p, i, a, m, otra fórmula es llamada sencillo inverso que utiliza los dedos p, a, m, i, la fórmula doble directo se utiliza en el ataque de seis notas con los dedos p, i, m, a, m, i, y la fórmula doble inverso combina los dedos p, a, m, i, m, a.

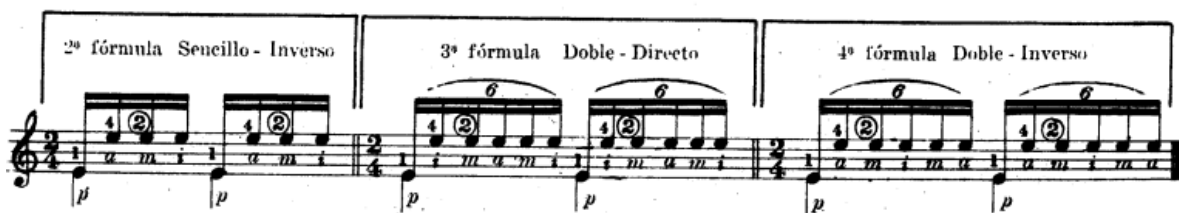


Imagen 5. Fórmulas de ejecución del trémolo, Fragmento del segundo libro *La Escuela de La Guitarra* de Mario Rodríguez Arenas.

Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

⁵ Tremolo de Ana Vidovic: <https://www.youtube.com/watch?v=fwjX-m4LkYk>

Acordes (posiciones). Clemente (2002) aporta que los acordes son la estructura de la técnica del arpeggio, pero además tienen la función de acompañar a la melodía y de fijar la forma armónica de la pieza., en la guitarra se puede lograr ejecutar una infinidad de acordes y sus inversiones.

Ligados. Clemente (2002) dice que en la interpretación de la guitarra hay dos clases de ligados, el ligado expresivo y el ligado mecánico. El ligado expresivo ayuda a la ejecución musical por ejemplo del fraseo, este puede ser ascendente o descendente para hacerlo ascendente se requiere una fuerza adicional en la mano izquierda porque al pulsar con la mano derecha, el dedo de la mano izquierda debe realizar un movimiento adicional y el ligado descendente, se necesita que los dedos de la mano izquierda que van a realizar el ligado tengan una preparación anticipada. El ligado mecánico se logra a partir de la pulsación y la digitación que permitan lograr el sonido de la calidad que se desea por lo tanto se puede pulsar con la técnica de apoyado o de tirado y en cuanto a la mano izquierda se utiliza este tipo de ligado en las campanelas que básicamente consiste en pisar unas cuerdas y otras dejarlas al aire para crear el efecto de campanas.



Imagen 6. Ligado expresivo Fragmento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño. Fuente: (Gustavo Niño).



Imagen 7. Ligado mecánico (campanelas) Fragmento de la Obra Hasta Alicia Baila Guaguancó del Compositor Eduardo Martín. Fuente: (Scribd.com).

Por su parte Rodríguez (1967) habla sobre los ligados como una línea curva que se coloca sobre ciertas notas musicales, cuando la ligadura se coloca sobre varias notas significa que el sonido debe sonar ligado o sostenido consecutivamente y cuando la ligadura esta sobre dos notas indica que el sonido se acentua sobre la primera nota y se digita la seunda sin pulsacion.



Imagen 8. Ligados sobre varias notas (N°.1) y ligados sobre dos notas (N°.2), Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.

Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

Rodríguez (1967) también destaca la importancia de la ligadura de prolongación que es también una línea curva que liga a dos o más notas situadas en la misma altura con el fin de prolongar su sonido.

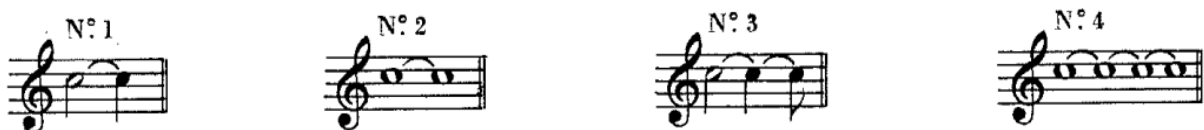


Imagen 9. Cuatro ejemplos de ligadura de prolongación, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.

Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

Adornos melódicos (trinos, apoyaturas, mordentes, acciacaturas, grupetos). Clemente (2002) dice que los adornos en la guitarra requieren de un periodo adiestramiento de la mano izquierda para que se ejecuten con naturalidad y soltura. Estos adornos son más fáciles de tocar en instrumentos como la vihuela, el laúd y la guitarra romántica porque sus cuerdas tenían una baja tensión. En la guitarra la mayoría de adornos están dados por el uso de la técnica del ligado.

Rodriguez (1967) menciona que el trino es una rápida sucesión de dos notas con una distancia de tono o semitono. Este adorno presenta tres momentos que son la preparación, el batido y la terminación. Para la preparación se necesita saber si la nota que se va a trinar está por encima, por debajo o en el mismo lugar de la nota que tiene la partitura. El batido es el sonido que producen el o los dedos de la mano izquierda y la terminación es cuando el batido se prolonga hasta la nota siguiente que está escrita en la composición.

El autor continúa diciendo que en velocidades como el Adagio puede variar la terminación del trino.

The image shows a musical score for a trill exercise. It consists of two staves. The top staff, labeled 'Se escribe así', shows a melodic line with a trill. The bottom staff, labeled 'Efecto', shows a rhythmic pattern of notes. The trill is divided into three sections: '1ª Preparación', 'terminación', and '3ª terminación'. The notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb).

Imagen 10. Preparación, batido y terminación del trino, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.

Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).



Imagen 11. Trinos, Fragmento de la Obra Concierto en Re Rv 93 del Compositor Antonio Vivaldi. Fuente: (Ecos del sonido.com).

Según Rodríguez (1967) la apoyatura es una nota que precede a una nota cualquiera y su valor esta indicado por cualquier figura. en la musica se pueden encontrar dos tipos de apoyatura como son la apoyatura larga en la cual se escribe una nota de larga duracion antes de la nota real y la apoyatura breve o acciacatura en la cual se escribe una corchea atravesada por una linea.

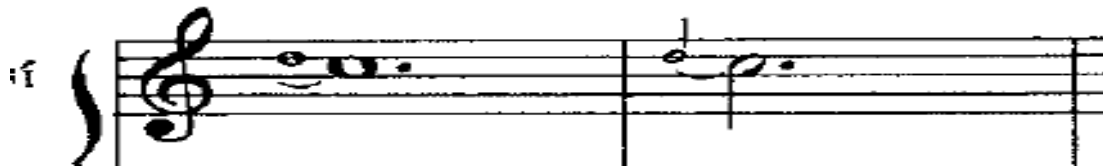


Imagen 12. Apoyatura larga, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas.

Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).



Imagen 13. Apoyatura breve o acciacatura, Fragmento de la Obra Un Sueño en la Floresta del Compositor Agustín Barrios. Fuente: (<https://www.classical-guitar-school.com/en/Files/1155.pdf>).

Rodríguez expresa que los mordentes son dos notas de adorno que se anticipan a la nota real, la primera nota del mordente es igual a la nota real y la segunda nota es mediotono o un tono superior. En la guitarra se ejecuta batiendo con rapidez las dos notas del mordente.

The image shows three staves of musical notation for a mordente. The first staff, labeled 'Se escribe así', shows a treble clef, a common time signature, and a sequence of notes: a quarter note, a beamed eighth note, a quarter note, a quarter rest, a beamed eighth note, a quarter note, and a quarter rest. The second staff, labeled 'o bien así', shows a treble clef, a common time signature, and a sequence of notes: a quarter note with a mordente symbol above it, a quarter rest, a quarter note with a mordente symbol above it, and a quarter rest. The third staff, labeled 'Efecto', shows a treble clef, a common time signature, and a sequence of notes: a quarter note, a beamed eighth note, a quarter note, a quarter rest, a beamed eighth note, a quarter note, and a quarter rest, with a mordente symbol above the first two notes.

Imagen 14. Mordente, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas. Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

El mismo autor incluye en la serie de adornos al grupeto que consiste en la unión de tres o cuatro notas que preceden o siguen a una nota principal. El grupeto se ejecuta de acuerdo a la posición del corchete que lo identifica (ver imágenes...).

The image shows three staves of musical notation for a grupeto. The first staff, labeled 'Se escribe así', shows a treble clef, a 2/4 time signature, and a sequence of notes: a quarter note, a beamed eighth note, a quarter note, and a quarter rest. The second staff, labeled 'o bien así', shows a treble clef, a 2/4 time signature, and a sequence of notes: a quarter note with a grupeto symbol above it, and a quarter rest. The third staff, labeled 'Efecto', shows a treble clef, a 2/4 time signature, and a sequence of notes: a quarter note, a beamed eighth note, a quarter note, and a quarter rest, with a grupeto symbol above the first three notes.



Imagen 15. Grupetos, Fragmento del primer libro La Escuela de La Guitarra de Mario Rodríguez Arenas. Fuente: (<https://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>).

Técnicas específicas de interpretación de la guitarra clásica.

Armónicos. Clemente (2002) dice que En la guitarra se pueden hacer dos clases de armónicos, los naturales que se producen al rozar levemente con un determinado dedo de la mano izquierda en el traste 12, 7,5 y pulsando la cuerda con la mano derecha, los armónicos octavados que se logran al colocar el dedo índice de la mano derecha levemente sobre la cuerda mientras el dedo medio o el dedo anular la pulsán.

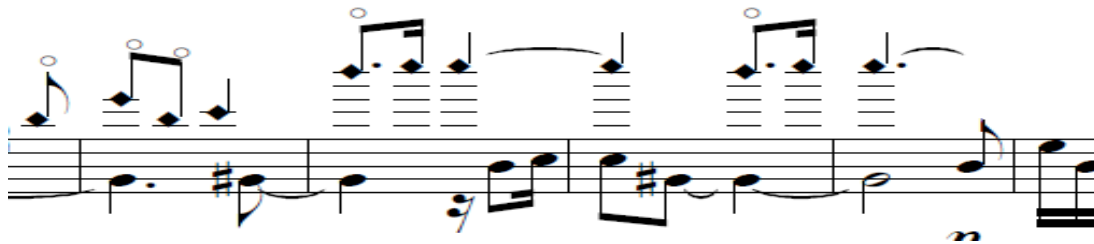


Imagen 16. Armónicos octavados Fragmento de la Obra Tres Fragmentos de Amor del Compositor Gustavo Niño. Fuente: (Gustavo Niño).

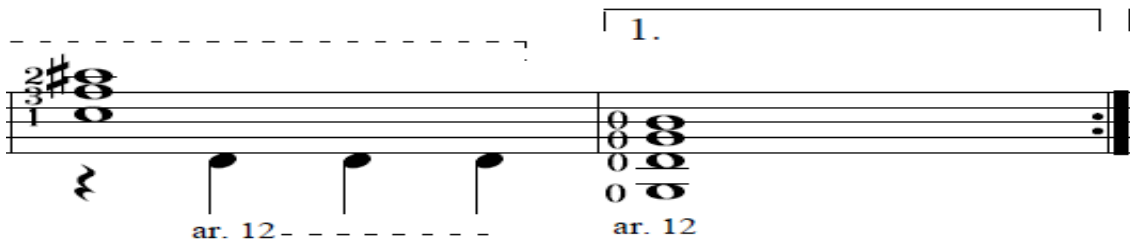


Imagen 17. Armónicos Naturales, Fragmento de la Obra *Un Sueño en la Floresta* del Compositor Agustín Barrios. Fuente: (<https://www.classical-guitar-school.com/en/Files/1155.pdf>).

Rasgueo. Recurso propio de los instrumentos de cuerda pulsada, es la acción de golpear, rosar, o pulsar las seis cuerdas con un solo movimiento o ataque el cual puede ser en dirección hacia abajo o hacia arriba. La combinación del rasgueo en cualquiera de sus direcciones ha sido el principio de los llamados “golpes” o ritmos en la música popular de cuerda pulsada.

(Hernández 2013).



Imagen 18. Rasgueado hacia abajo, Fragmento de la *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Fuente: (<https://es.scribd.com/document/373046988/Joaquin-Rodrigo-Concierto-de-Aranjuez-Guitarra-pdf>)

Cejilla y media cejilla. Esta técnica es un recurso al cual recurre el guitarrista para que le sea posible crear posiciones por medio del dedo índice con el cual se logra cubrir todas las seis cuerdas o parte de ellas en un traste determinado. Clemente (2002).



Imagen 19. Cejilla en posiciones II, V, VIII y XI, Fragmento de la Obra *Un Sueño en la Floresta* del Compositor Agustín Barrios. Fuente: (<https://www.classical-guitar-school.com/en/Files/1155.pdf>).

Efectos tímbricos. Son una serie de elementos que conforman un colorido amplio en la ejecución de la guitarra. Los diferentes efectos se consiguen dependiendo de la posición y el movimiento de las manos, en la guitarra clásica, la pulsación es un factor determinante ya que como se ha visto con anterioridad el efecto de la uña y de la yema producen timbres diferentes, del mismo modo se consiguen distintos matices al pulsar las cuerdas sobre la boca, cerca al puente o cerca al diapasón. Por otra parte, el Pizzicato⁶ y el Pizzicato Bartok⁷ son un recurso tímbrico que cambia drásticamente el sonido de la guitarra. (Hernández 2013)

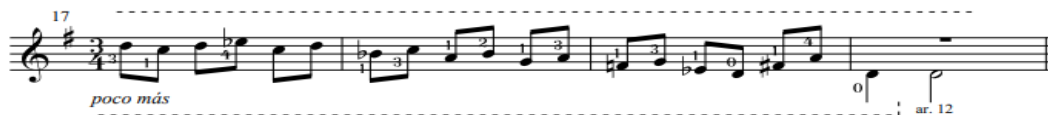
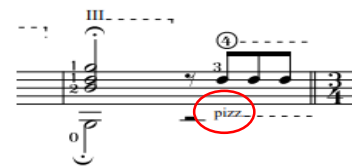


Imagen 20. Descripción grafica del pizzicato (pizz.), Fragmento de la Obra *Un Sueño en la Floresta* del Compositor Agustín Barrios.

⁶ Pizzicato: técnica que se ejecuta al apagar las cuerdas con una parte de la mano derecha y a la vez se pulsa con el pulgar o los dedos índice y medio dando un sonido apagado y sin emisión de armónicos.

⁷ Pizzicato Bartok: Se realiza al sujetar la cuerda hacia afuera y soltándola con los dedos que pulsan el instrumento.

Tipos de pulsación. En la guitarra clásica se emplea la técnica de apoyo que consiste en pulsar la cuerda y hacer reposar los dedos en la cuerda inmediata o más cercana lo que sucede cuando se hacen melodías o escalas y la técnica sin apoyo (tirado) donde emplea un ataque de las cuerdas sin descanso en una cuerda inmediata por ejemplo en el tremolo o en los arpeggios.

Clemente (2002)

Vibrato. Continuando con Clemente esta técnica puede ser tratada de manera trasversal donde el dedo se mueve opuesto a la cuerda y se utiliza para cambiar la entonación de la cuerda en $\frac{1}{4}$ de tono más agudo y el vibrato de manera longitudinal donde el dedo se mueve en la misma dirección de las cuerdas. En ocasiones el Vibrato es utilizado por los compositores y los intérpretes para prolongar la duración de las notas largas y resaltarlas.

Efectos especiales de sonido. El mismo autor expresa que estos efectos son utilizados por los compositores contemporáneos, entre estos efectos está el pizzicato o el efecto de tambora.



Imagen 21. Percusión con las dos manos, Fragmento de la Obra Hasta Alicia Baila Guaguancó del Compositor Eduardo Martín. Fuente: (Scribd.com).

Textura Musical.

Los diferentes tipos de textura se pueden encontrar en las piezas guitarrísticas tanto para guitarra solista como para ensambles debido al pleno desarrollo conseguido por este instrumento.

La **textura monofónica** (ver imagen ej. 1) que se describe como una melodía sin

acompañamiento y en la guitarra se encuentra con más facilidad en las escalas y los arpeggios. Por otra parte, la *textura homofónica* (ej.2) se ve presente en la guitarra con los estudios de Sor y Villa-Lobos donde se destacan las melodías en conjunto con la armonía en un mismo sistema rítmico., y la *Textura polifónica* (ej.3) que es un punto más desarrollado ya que combina diferentes melodías, en la guitarra es un poco más complejo de realizar por lo cual, para su facilidad se ve la necesidad de utilizar dos o más guitarras. Clemente (2002).

Del mismo modo, la *melodía acompañada* (ej.4) consiste en el uso del acompañamiento armónico de una melodía (Gomez y Tejada 2015).



The image displays four staves of musical notation for guitar, illustrating different textures. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The first staff, labeled 'Guitar', shows a single melodic line with a square marker above the first measure. The second staff, labeled 'Gtr.', shows a single melodic line with a square marker above the first measure and a '2' above the second measure. The third staff, labeled 'Gtr.', shows a single melodic line with a square marker above the first measure and a '3' above the second measure. The fourth staff, labeled 'Gtr.', shows a single melodic line with a square marker above the first measure and a '4' above the second measure. The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating the complexity of these textures.

Imagen 22. Ejemplos de Textura. 1 monofonía, 2 homofonía, 3 polifonía, 4 melodía acompañada. Fuente: la presente investigación.

Armonía Musical.

La armonía se basa en la unión de diferentes elementos que se encuentran en las alturas de notación musical y que tienen una relación, estos cumplen una función dentro de una composición. Los elementos que la componen en primer lugar son los *intervalos* que consisten en la distancia tonal que hay entre dos o más notas, los intervalos que se encuentran hasta una octava de distancia se denominan intervalos simples, mientras que a partir de la novena menor se hablara de intervalos compuestos (ver siguiente imagen, Ej. A)., estos intervalos pueden ser melódicos cuando la distancia entre las notas es horizontal o armónicos cuando la distancia se maneja de modo vertical (Ej. B). Auditivamente, las diferentes distancias que se producen entre los intervalos tienen el nombre de *disonancias y consonancias* que producen tensión o estabilidad en una obra musical y son de tipo armónico y melódico (Ej. C). La unión simultanea de notas musicales con cierta distancia interválica forma *acordes* (Ej. D) que tienen una función dentro de un campo tonal, el movimiento armónico de la música se produce por la utilización de los acordes que además pueden cambiar de estado (Ej. E) según la nota que se sitúe en el bajo. (Hernández 2013).

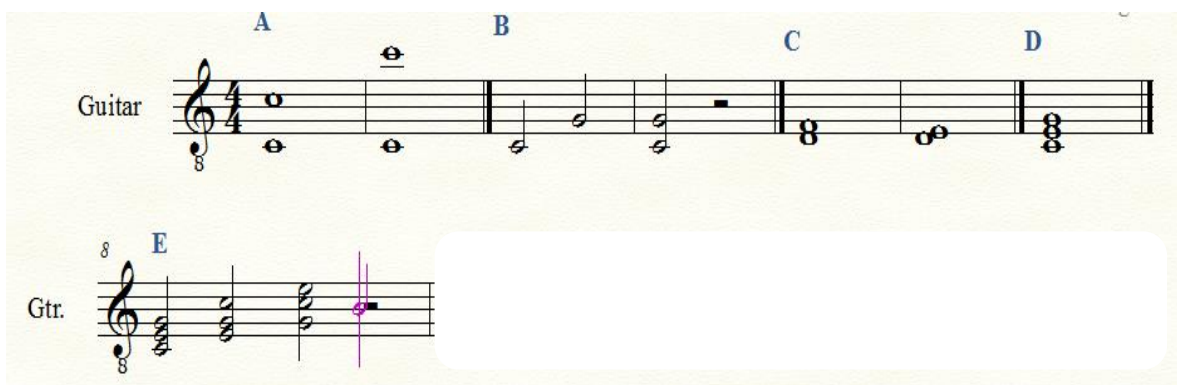


Imagen 23. A. Intervalo simple y compuesto. B. intervalo melódico y armónico. C. consonancia y disonancia. D. Acorde. E. estado del acorde. Fuente (la presente investigación).

Tabla 1

Explicación de intervalos.

Tipo	Descripción	Ejemplos.	Se escribe	Abreviatura
Intervalo simple	Dos notas que están máximo a una distancia de octava	Do3 y sol3 Do3 re3 Mi3 fa3	5° justa 2° mayor 2° menor	5J. 2M 2m
Intervalo compuesto	Dos notas que están a una distancia después de la octava	Do3 sol4 Do3 re5 Mi2 fa5	12° Justa. 15° justa + 2° mayor. 15°Justa+ 9°menor	12J 15J+2M 15J+9m
Intervalo melódico	Distancia entre dos notas (en dirección horizontales)	Do1 do2 Re3 sol#4 Mi5 mi#6	8° Justa 11° aumentada 8° aumentada	8J 11aum 8aum
Intervalo armónico	Distancia entre dos o más notas (sobrepuestas)	Si3 fa3 Si3 re#3 Sib3 solb3	5° disminuida 3° Mayor 6° menor	5dis 3M 6m

Fuente (la presente investigación).

Tabla 2

Consonancias y disonancias.

Tipo	Descripción	Melódicas	Armónicas	Abreviaturas
Disonancias	Sonoridades tensionantes (conflictivas).	Menores: 7°. Mayores: 7°. Aumentados: 2°,3°,4°,5°,6°,7°,8°. Disminuidos: 3°,4°,5°,6°,7°,8°.	Menores: 2°,7°,9°,14°. Mayores: 2°,7°,9°,14°. Aumentados, 2°,3°,4,5°,6°,8°. Disminuidos: 3°,4°,5°,6°,7°,8°.	Menores: 2m, 7m, etc. Mayores: 2M, 7M, etc. Aumentados: 2aum, 3aum, etc. Disminuidos: 3dis,4dis, etc.
Consonancias	Sonoridades Sonoridades de reposo. (estables).	Menores: 3°, 6°m, 10m, 13m. Mayores: 3°, 6°, 10°, 13°. Justas: 4°,5°,8°,11°,12°,15°.	Menores: 3°,6°,10°m, 13°m. Mayores: 3 ,6°,10°,13°. Justas: 4°,5°,8°,11°,12°,15°.	Menores 3m,6m, etc. Mayores. 3M,6M, etc. Justas: 4J,5J, etc.

Fuente: (La presente investigación).

Aparte de los acordes de triada, también existen los *acordes extendidos* (7,9,11,13) que son aquellos que se componen de cuatro o más notas formando acordes de séptima, novena, onceava y treceava y se crean a partir de la superposición de terceras (ver imagen EJ. A). Por otro lado, los *acordes agregados* (add) se establecen al agregar una nota diferente al acorde de triada con lo cual se crean nuevas sonoridades (ver imagen Ej. B). Del mismo modo como se superponen

terceras sobre una nota, también se pueden agregar notas a intervalos de cuarta lo que da como resultado los *acordes cuartales* (Cuartal) (ver imagen Ej. C) o intervalos de segunda *Acordes secundales* (TT, tt,Tt,tT) (ver imagen Ej. D). (Hernández 2013).

The image displays four examples of guitar chords on a treble clef staff in 4/4 time, labeled A, B, C, and D.

- Group A:** Shows four extended chords: *Am 7*, *Am 7(9)*, *Am 11*, and *Am 13*. The notes are shown on the staff with their corresponding fret numbers indicated by dots below the staff.
- Group B:** Shows three added chords: *Am add 6*, *Am add 9*, and *Am add 11*. The notes are shown on the staff with their corresponding fret numbers indicated by dots below the staff.
- Group C:** Shows two quartal chords: *A cuartal* and *E cuartal*. The notes are shown on the staff with their corresponding fret numbers indicated by dots below the staff.
- Group D:** Shows four secondary chords: *E Tt*, *A Tt*, *C TT*, and *C tt*. The notes are shown on the staff with their corresponding fret numbers indicated by dots below the staff.

Imagen 24. A Acordes extendidos. B Acordes agregados. C. Acordes cuartales D. acordes secundales. Fuente: la presente investigación.

Tabla 3

Explicación de los tipos de acordes e inversiones.

Acordes	Descripción	Se escribe	Abreviatura y funciones
Triada	Superposición de tres notas (o más si son iguales)	En la tonalidad de Do mayor: Fa mayor, La menor, Si disminuido	En la tonalidad de C F. (IV) Am. (vi) B°. (vii°).
Extendidos	Superposición de cuatro o más notas	En la tonalidad de Re bemol menor: Fa bemol mayor con 7° mayor, La bemol menor 7 con bemol 5 y novena menor. Si doble bemol con 7 mayor.	En la tonalidad de Dbm: Fbmaj7, (IIIImaj7) Am7(b5/b9). (v ^{°*} 89m). Bbbmaj7. (vImaj7)
Agregados	Acordes de triada con notas adicionales	En la tonalidad de Re mayor: Re Mayor sus 4 La mayor sus 4 (7° menor) Do sostenido disminuido sus 2	En la tonalidad de D: Dsus4. (Isus4). Asus4(7). (V7sus4). C#°sus2. (vii°sus2).
Cuartales	Superposición por intervalos de cuarta	En la tonalidad de Sol mayor: Sol cuartal. Mi bemol menor cuartal. Mi menor cuartal.	En la tonalidad de G: G cuartal. (I cuartal). Ebm cuartal. (bvi cuartal). Em cuartal. (vi cuartal).
Secundales	Superposición de segundas	Centro tonal La: La secundal tono, ½ tono. Re secundal ½ tono, ½ tono. Sol sostenido secundal tono, tono.	Centro tonal A: ATt. (ITt). Dtt. (IVtt). G#TT. (#VIITT).
suspendidos	Cambian una nota por otra	En la tonalidad de Do mayor: Do, Fa, Sol. Mi, La, Si. La, SI, Mi	En la tonalidad de C: Isus4. iiisus4. Visus2.
Estado (inversiones)	Cualquier acorde puede cambiar su sonoridad de acuerdo a la nota que se sitúe en el bajo.	En la tonalidad de Do mayor: (Bajo Do), Mi, Sol. (Bajo Re), Fa, la, Si). (Bajo Re), Sol, Si, fa.	En la tonalidad de C: Fundamental: (triada). 1° Inversión: vii ^{°*} 2° Inversión: V7.

⁸ “*” este símbolo se empleará en la investigación para denominar a los acordes semidisminuidos.

También se ve pertinente hablar sobre los *acordes suspendidos* que se forman a partir de la sustitución de una nota del acorde como por ejemplo la tercera por la cuarta, dando como resultado sonoro un acorde de tensión que normalmente suele resolverse de inmediato volviendo a la nota común del acorde (Hernández 2013).

Entre los recursos compositivos de la armonía se encuentra la *modulación* la cual tiene un proceso donde el centro tonal se vuelve inestable dando lugar a una nueva tonalidad. El punto de partida que genera la modulación es el acorde que en este caso pertenece al círculo de la tonalidad principal, esto quiere decir que cualquiera de todos los acordes que están dentro de la tonalidad tienen la posibilidad de alejarse de dicha tónica. Schoenberg (1974).

La cadencia se concibe como un elemento armónico que conlleva a un reposo dentro de una composición. Entre las cadencias se encuentran: la *Cadencia auténtica* que está determinada por el reposo sobre el acorde de tónica (I,) al que se llega a partir de un acorde dominante (V7), la *cadencia plagal* que también tiene un reposo sobre la tónica (que puede ser I, iii, Vi), pero se llega a esta a través de la subdominante primaria o secundaria (IV,ii), la *semicadencia* la cual no tiene reposo y tiene una terminación en dominante (V) y por último la *cadencia rota* cuando la dominante se dirige a la tónica secundaria (Vi). (Enric, 1990).

Marco Histórico.

El Barroco (aproximación estética y estilística). (Fubini, 1988) La señal del comienzo de una nueva era se dio por la invención de la armonía y la del melodrama⁹, este nacimiento fue de forma simultánea porque el melodrama necesitaba de un acompañamiento musical que la polifonía podía lograr. Por su parte, las armonías junto con la ciencia moderna se encuentran agrupadas dentro del espíritu racionalista.

⁹ Melodrama: Pieza musical que integra sentimientos y experiencias amorosas.

Fubini dice que en el renacimiento después de reducir los modos medievales a mayor y menor en el barroco solo se pensaba en el modo mayor, el modo menor solo era una variedad o una sub especie del modo mayor. En este periodo se continuaba con la idea de que la música debía mover el afecto del público y con ello ser naturalista, por lo tanto, un músico que conoce la naturaleza de los sonidos y sabe cómo usarlos produce la cantidad máxima de afectos con lo que se logra por ejemplo hacer llorar o hacer reír. Los teóricos de la época buscaban ordenar racionalmente el mundo de los sonidos con el mundo de los afectos. Hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico de la persona y la armonía o el estilo musical.

El melodrama nació de los literatos y los músicos como algo concordante, pero creó dificultades a la música porque esta empezó a edificar el lenguaje de las palabras en lugar de edificar su propio lenguaje sonoro, de este modo el recitar cantado era muy propicio para comunicar con discursos y moviendo los afectos que la línea melódica producía y por otra parte la música entraba a un segundo plano. Por esta razón hubo la necesidad de redefinir la relación entre música y poesía. Por un lado, la poesía ocupa el primer lugar jerárquico en las artes y la música el último. Se hablará del melodrama francés y el melodrama italiano por la polémica que desataron, el primero estaba sujeto a las reglas tradicionales y el segundo era más libre, Luigi Rossi decía que la música italiana proporcionaba diversión a los oyentes y por otra parte François Ragueneau decía que las óperas francesas se escribían mucho mejor en su país que en Italia porque poseían el don de cautivar y ser coherentes. (Ídem).

Fubini confirma que la estética musical del siglo XVII y XVIII gira entorno a la imitación de la naturaleza, la naturaleza es comparable con la razón y la verdad y la imitación está destinada a embellecer y hacer más agradable la verdad racional. El placer que generan las artes al oyente, derivan de que estas son capaces de imitar objetos capaces de producirnos pasiones, estas

pasiones poseen una esencia ficticia pero la imitación de la naturaleza no siempre debe conmovier. El estilo es el rasgo más característico de la obra de arte y depende mucho de la genialidad del artista.

Los sentimientos y las pasiones se expresan del mismo modo que un pintor pinta la naturaleza, de esta forma un músico debe encontrar el color y el acento para producir los sonidos. La naturaleza se puede imitar y perfeccionar por las artes seleccionando sus mejores rasgos y descartando todo lo feo o desagradable que pueda presentar la realidad, lógicamente se debe dosificar con prudencia porque si se pasa de la medida idónea pierde su estructura natural. (Ídem).

Continuando con Fubini, este autor habla sobre Jean Philipe Rameau en el siglo XVIII que quiso convertir a la música en ciencia restituyendo los derechos que perdió la razón cuando la música entro en contacto con los afectos. Rameau no está de acuerdo con la estética de su época lo que lo llevo a ser acusado, criticado y aislado del contexto del siglo XVIII, para él la melodía y la armonía son perfectas y giran en torno a las matemáticas.

Por otra parte, el compositor alemán J.S. Bach se creó una mentalidad nueva sobre la música de la época debido al estilo de sus obras donde la importancia de la música es tanto el contrapunto como la melodía. En aquel tiempo, sus piezas eran consideradas por algunos como excesivas y exageradas porque iban en contra de la tradición melodiosa, natural y racional de la música. Después de su muerte su música permaneció como símbolo de algo salido de lo actual en la época, a partir de esto el compositor Johann Quantz en su tratado dice que la subjetividad¹⁰ del artista sobre el aspecto estético de la música es la que permite liberarse de los principios que se rigen en el contexto (Fubini, 1988).

¹⁰ Subjetividad: Pertenece al modo de pensar y sentir del sujeto.

El concierto barroco y su estilo. Bukofzer (1986) dice que esta forma musical se vio más explotada en el barroco tardío (1700-1760), este permitió que las voces se movieran con mayor independencia y que la orquesta y el solista tuvieran la misma importancia con los compositores de la época, Vivaldi fue quien llevó a la cumbre los conciertos para solista, con obras que imitaban el canto de los pájaros y el murmullo del arroyo haciendo uso del virtuosismo instrumental.

Con los conciertos del barroco tardío aparecieron el estilo concertato y más tarde como contraste el tutti y el soli, vivaldi fue uno de los compositores que llevaron el concierto a un punto más evolucionado tanto así que el concierto tuvo una forma definitiva de tres movimientos que en ocasiones eran anticipados de una introducción lenta (Bukofzer, 1986).

Características del estilo musical en el Barroco.

Tabla 4

Características estilísticas del barroco musical según Burkholder, Grout y Palisca (2008).

Autores	Características	
	Melódicas	Otras
(Burkholder, Grout y Palisca 2008)	Se utilizó la ornamentación de modo virtuoso.	<p>Se concentró la atención en el músico solista.</p> <p>La música de cámara y solista se interpretaba para el entretenimiento y las festividades.</p> <p>La música para órgano era exclusiva de los oficios religiosos Se empleó el bajo continuo en la composición.</p> <p>Hubo una variedad los formatos musicales.</p>

Fuente: (la presente investigación),

Tabla 5

Características estilísticas del barroco musical Según Bukofzer (1986)

Autor	Características			
	Melódicas	Rítmicas	Armónicas	Otras
Bukofzer (1986)	<p>El tratamiento de las disonancias da más libertad melódica.</p> <p>Se exploró más a fondo el estilo contrapuntístico.</p> <p>Melodías diatónicas y cromáticas.</p>	<p>En la música instrumental se utilizaba el arpeggio y ritmos repetitivos.</p>	<p>El bajo proporciona los acordes.</p> <p>Las disonancias pueden resolverse hasta el próximo acorde.</p> <p>Aparecieron los acordes de séptima en el tiempo fuerte del compás sin preparación.</p> <p>Las voces externas de la armonía tenían más importancia.</p> <p>El bajo permite que las voces superiores formen disonancias.</p>	<p>El avance técnico instrumental permitió que instrumentos como el clavicémbalo pueda imitar los ornamentos del laúd, o el violín pudiera imitar la técnica vocal.</p> <p>Las secciones individuales de las formas musicales empezaron a evolucionar con el recitativo.</p> <p>Se empleó el estilo concertato.</p> <p>La música vocal y la música instrumental tenían la misma importancia.</p> <p>Apareció el estilo de concierto. Se construyeron importantes formas como el concierto Grosso y el concierto para solista.</p>
(Yañez, s.f)	<p>Melodía en movimiento, contrastes, curvas.</p> <p>Melodía de expansión continua</p> <p>Elementos de imitación, ornamentación y secuencia.</p> <p>Técnicas de escalas y arpeggios.</p> <p>Clímax no definido.</p> <p>La tensión se diluye en varios puntos.</p> <p>Conducción de una frase a otra</p>	<p>El uso de la barra de compás.</p> <p>El movimiento en oposición al reposo del renacimiento.</p> <p>Las pulsaciones regulares y periódicas.</p> <p>Movimiento constante tanto en piezas rápidas como piezas lentas.</p> <p>La fuga es el claro ejemplo del anti reposo.</p> <p>La estructura rítmica es unificada y se</p>	<p>Textura homofónica.</p> <p>Modulaciones.</p> <p>La armonía es una entidad propia que se opone a las disonancias de la melodía.</p> <p>En Italia se usa la anticipación y las apoyaturas expresivas. Preparación del primer grado en los acordes de séptima.</p> <p>El bajo continuo es el sostén de la armonía y el apoyo de la monodia</p> <p>El bajo continuo da la sensación de cambio en la armonía.</p>	

	Sensación de continuidad. Notas de paso, floreos, apoyaturas, trinos y mordentes	mantiene hasta el final donde empieza la cadencia o donde hay pausas. Acentos en compases binarios, ternarios y cuaternarios.		
--	---	--	--	--

Fuente: (la presente investigación)

El romanticismo (aproximación estética y estilística). La música instrumental pura tiene el poder de representar la realidad sin necesidad de utilizar un lenguaje adicional, además es capaz de describir los sentimientos humanos.

En el libro de la estética de Fubini se habla sobre el escritor Wilhelm Wackenroder que describe los afectos que la música produce donde todas las dudas y los dolores se ahogan cuando se contemplan los sonidos de las melodías. Del mismo modo habla sobre el filósofo Joseph Schelling quien habla sobre el arte diciendo que este es la representación de lo infinito y lo universal expresado con herramientas particulares, de esta manera la música está incluida entre las artes figurativas¹¹ al igual que la pintura y la plástica porque la música es un arte real y material que se manifiesta a través de la física del sonido.

Schelling distingue en la música los elementos de ritmo, modulación y armonía-melodía siendo el ritmo el elemento más importante porque se encarga de dar sucesión a los sonidos en conjunto con el acento que permite establecer el aspecto que constituye la música (Fubini 1988).

Para Fubini el bajo de la música, es un ente que carece de agilidad y protagonismo, es por esto que la melodía se debe plantear únicamente en la voz más aguda de la obra. Las madureces de

¹¹ Figurativo: Se refiere al arte como materia que se inventa a partir de lo imaginable

los sentimientos proveen de una interpretación genial, la música lleva consigo los sentimientos de alegría, felicidad, dolor, deleite, serenidad.

Por otro lado, el filósofo Schopenhauer se sitúa en contra de los oyentes que buscan los sentimientos en una obra musical de forma fantástica sin saber que los sentimientos se encuentran de modo abstracto lo cual les da como resultado una escucha engañosa. Estas palabras exaltan a la música y le da un lugar privilegiado dentro de las artes porque ahora la poesía y el lenguaje deberán adaptarse a los sonidos de la música y no de modo contrario como se hacía en periodos anteriores donde la música era un complemento del texto creado (Fubini 1988).

Por su parte Mora (2012) refiere que los artistas alemanes manifestaban que la música de este periodo, lejos de estar sometida a las formas musicales, buscaba ser un conductor de lo humano hacia lo espiritual.

Características estilísticas del periodo romántico.

Tabla 6

Características estilísticas del periodo musical romántico según Burkholder, Grout y Palisca (2008)

Autores	Características	
	Melódicas	otras
Burkholder, Grout y Palisca (2008)	Sinfonías y obras corales cargadas de melodías cantables	una música que mezcle los rasgos y los mejores elementos característicos nacionales que servirían para atraer a más público. La música fue tratada como un lenguaje universal. El incremento de población en las zonas urbanas europeas influyó en la música por que se crearon fusiones musicales con características foráneas. Nuevos tipos de música instrumental (más virtuosismo y poemas sinfónicos)

		<p>Distanciamiento más amplio de la música clásica y la música popular</p> <p>Las formas de expresión de la música instrumental se dividieron en: música absoluta, música descriptiva y música programática.</p>
--	--	--

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 7

Características estilísticas del periodo musical romántico según Rowell (1999).

Autores	Características			
	melódicas	rítmicas	armónicas	otras
Rowell (1999)	<p>Incremento del cromatismo</p> <p>Fraseos y cadencias poco predecibles.</p> <p>Altos clímax</p> <p>Desarrollo de la línea melódica.</p> <p>Sonoridades largas y sostenidas</p>	<p>Ritmos irracionales</p>	<p>Movimiento armónico dado por el cromatismo y la modulación.</p> <p>Modulaciones engañosas.</p> <p>Largos pasajes en tonalidad incierta e inestable.</p>	<p>Expansión de las dimensiones dinámicas y expresivas con respecto al clasicismo.</p> <p>Desvanece la estructura formal clásica tanto en melodía, armonía y ritmo.</p> <p>Relevancia de la emoción para penetrar en el espíritu y el corazón dejando a un lado la razón.</p> <p>Música de forma continua, infinita y de emociones irracionales y trascendentales.</p> <p>Música exótica en variabilidad de elementos étnicos y nacionales</p> <p>Compositores con tratamientos individualistas en cuanto a géneros tradicionales.</p> <p>Estilo musical personal</p> <p>La música es capaz de representar la naturaleza y el entorno.</p>

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 8

Características estilísticas del periodo musical romántico según Yáñez.

Autor	Características			
	Melodía	Rítmicas	Armónicas	Otras
Yáñez (s.f)	<p>Deja a un lado la forma cuadrática del clasicismo.</p> <p>La continuidad de la melodía tiende a romper la barra de compás.</p> <p>El tremolo para cambiar de estado anímico a la pieza sirve como expresión de los sentimientos.</p> <p>Es el elemento más importante.</p> <p>Predominan temas de origen nacionalista.</p> <p>Tiene un tratamiento mucho mayor que en el clasicismo.</p> <p>Aumenta el número de temas.</p> <p>Mientras en el clasicismo la melodía tiene un punto de tensión en el centro de la melodía, en el romanticismo tiende a estar al final.</p>	<p>Aparecen los ritmos personales ideados por cada compositor.</p> <p>Ritmos nacionales y del folklore.</p> <p>Cambios de tempo.</p> <p>Se tiende a fraccionar más las figuras (sensación de alargamiento).</p> <p>Secciones rítmicas muy amplias en cuanto a compases.</p> <p>Rubato.</p> <p>Ritmos sincopados, figuras irregulares (tresillos, seisillos etc.) y esquemas rítmicos de dos contra tres para crear cambios anímicos en la pieza.</p> <p>Compases con 5,7 y hasta 11 tiempos.</p> <p>Frecuentes cambios de ritmo (de binarios a ternarios, etc).</p> <p>Se tiende a utilizar ritmos de marcha en diferentes matices (militares, nupciales, fúnebres, etc).</p>	<p>Texturas más engrosadas que en el clasicismo.</p> <p>texturas densas.</p> <p>Preferencia por las tonalidades menores (trágicas).</p> <p>El lenguaje tonal da más consistencia y el lenguaje cromático da más disolvenia.</p> <p>Enarmonias, resoluciones acordinas engañosas, frases y cadencias evitadas,</p> <p>Sonoridades largas (produciendo inmovilidad)</p> <p>largos pasajes en tonalidad inestable, disonancias no resueltas, modulaciones frecuentes, acordes de novena.</p>	<p>La melodía, la armonía y el ritmo tienen una personalidad propia dentro de la pieza.</p> <p>Formas más libres.</p> <p>uso de la música programática.</p> <p>El clímax muy cerca del fin de la obra.</p> <p>Gran cantidad de piezas para piano.</p> <p>Nace el concierto público y la crítica</p>

Fuente: (La presente investigación).

El siglo XX (aproximación estética y estilística). El pensamiento contemporáneo fue muy diverso, pero aun así el resultado musical se puede categorizar dentro de la corriente formalista

que tiene en cuenta las proporciones y las cantidades. La música es un lenguaje propio y autosuficiente, pero es un lenguaje inexplicable que no tiene una traducción (Fubini 1988).

Este lenguaje se nutrió gracias a las nuevas sonoridades que se exploraron en los instrumentos musicales y también en el trabajo compositivo, un claro ejemplo de ello fue Richard Wagner quien a partir de sus exploraciones armónicas dejó a un lado el mecanismo tradicional de tensión – relajación. En la guitarra se aprecian un sinnúmero de sonoridades, unas de ellas se realizaron aprovechando la caja de resonancia como instrumento de percusión (Mora 2012).

Características estilísticas musicales del Siglo XX.

Tabla 9

Características estilísticas del periodo musical romántico según Burkholder, Grout y Palisca (2008)

Autores	Otras.
Burkholder, Grout y Palisca (2008)	<p>La tecnología permitió que la música fuera grabada.</p> <p>El crecimiento de naciones americanas permitió una considerable variedad de músicas autóctonas.</p> <p>Hubo un incremento en la difusión de géneros musicales como la música popular, música escénica, música de cine mudo, música de banda, música ragtime, el jazz, el blues, la música cinematográfica, música electrónica.</p> <p>La música nacionalista combinó el estilo académico con la música nacional de cada país y esto trajo consigo un incremento de compositores.</p> <p>Composiciones innovadoras realizadas a partir del cambio estético que sufrió la época. (impresionismo, expresionismo, dodecafonismo, neoclasicismo, serialismo).</p> <p>Conjuntos instrumentales nuevos como la bigband,</p> <p>En la segunda mitad del siglo XX se produjeron las primeras mezclas estilísticas que daban como resultado nuevas sonoridades, nuevas formas y estructuras.</p> <p>El virtuosismo a partir de la música atonal.</p>

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 10

Características estilísticas del periodo musical romántico según Yáñez.

Autor	Características			
	Melodía	Rítmicas	Armónicas	Otras
Yáñez (s.f)	<p>Sigue siendo el elemento más importante.</p> <p>Intervalos amplios y complejos.</p> <p>Escalas pentatónicas y de tonos enteros.</p> <p>Se emplea el concepto de línea melódica en lugar de melodía porque melodía significa <i>cantabile</i>.</p> <p>La línea melódica suele ser independiente de su acompañamiento.</p> <p>Usualmente, los motivos se tratan de manera distinta que en la teórica clásica.</p> <p>El contrapunto disonante.</p>	<p>Las transformaciones rítmicas varían las ideas melódicas.</p> <p>Se exploran las posibilidades asimétricas del ritmo.</p> <p>Ritmos derivados del folklore y de la realidad moderna.</p> <p>Ritmos basados en números impares 7/8, 9/8.5/8.</p> <p>Cambios de compás métricos de manera súbita.</p> <p>Poliritmias.</p>	<p>Las cadencias y los puntos de reposo no son evidentes.</p> <p>Las piezas suelen pasar de un centro tonal a otro de manera súbita.</p> <p>Poliarmonía, politonalidad, polimodalidad.</p> <p>Los acordes llegan a tener un numero de seis y siete notas provocando una fuerte tensión.</p> <p>Las disonancias se clasifican según su la tensión que ofrezcan.</p> <p>En lugar de armonía se prefiere el termino de planos armónicos que ya no son solo combinaciones verticales sino también horizontales.</p> <p>Se crean acordes nuevos como los acordes cuartales que rompen la teoría de armonía clásica.</p> <p>Las disonancias ya no tienen que resolver a consonancia.</p>	<p>Evita las formas clásicas y las emociones románticas.</p> <p>Hay interés por la música anterior a 1750.</p> <p>Se abandona la simetría.</p> <p>Se evita lo obvio y lo repetitivo.</p> <p>La armadura de la clave tiende a desaparecer por causa de la atonalidad.</p>

Fuente: (La presente investigación).

Biografías.

Antonio vivaldi. Nació en 1678 y falleció en 1741. En su juventud Vivaldi se ve influenciado por la opera veneciana, pero este triunfó y fue reconocido por la música instrumental que hizo. Su música tiene el estilo de Venecia por ser su región de origen y donde pasó toda su vida, esta ciudad fue la más musical de ese entonces. Su obra cuenta con cerca de setecientos cincuenta

composiciones porque el componía de forma veloz, estas piezas tienen en su gran mayoría características festivas y alegres iguales a su personalidad (Barbier, 2005)

Agustín Barrios. “Nació en Paraguay en 1885 y fue probablemente el más latinoamericano de todos los compositores, tanto por su estilo de componer tan invadido por los sonidos y ritmos de dicho continente, como por la manera en la que captó la esencia de la música en América Latina, ... Los inmigrantes europeos trajeron con ellos sus ideas, sus conocimientos, su cultura, su música, sus artes, ... Por aquellos años el romanticismo era el estilo musical que invadió el Paraguay y, por consiguiente, Barrios se convirtió en un compositor romántico que sería más tarde su sello común cuando se convirtiera en el compositor que hoy todos conocen”. (Rojas, 2011).

Joaquín Rodrigo. Nació en 1901, fue músico por a causa de su entorno familiar, su estilo estaba orientado hacia lo modernista. Realizó sus estudios en París que para ese entonces estaba consolidada como baluarte¹² de la música moderna, la adquisición de saberes lo consolidaron como un gran compositor. Algunas obras de su trabajo se basaban en sus vivencias, como ejemplo esta el Concierto de Aranjuez que se hizo a causa de que su esposa perdiera un embarazo avanzado, tales vivencias desencadenaron un deterioro en su carácter, cosa que se ve presente en de forma sombría en sus composiciones. Rodrigo compuso música para distintos instrumentos como el violín, la flauta, el violonchelo y la guitarra (Suárez, 2009).

Luis E. Nieto. Nació en la ciudad de Pasto (Colombia) en 1898 y desde temprana edad se adentró en la composición musical con un claro estilo nacionalista donde incluyó un gran número de ritmos musicales. Mesa (2015).

¹² Baluarte: Se refiere a lo sobresaliente.

Luis Dueñas Perilla. Según (boyacacultural.com, 2018) Luis dueñas nace en Somondoco (Boyacá) 1921, su vocación musical estuvo inclinada por la composición, el canto lirico y la ejecución de algunos instrumentos de viento, su carrera artística se prolongó por más de 25 años y como compositor creó música en distintos géneros como pasillos, bambucos, danzas, pasos dobles, joropos y romanzas.

Gustavo Niño. Guitarrista, Compositor y pedagogo musical. Su catálogo como arreglista y compositor suma aproximadamente 350 obras originales para diferentes instrumentos musicales y con diversos estilos y géneros musicales. (Gustavo Niño, comunicación personal, 22 junio de 2018).

Guevara (como se citó en Daza,2017) dice que Su música resalta los ritmos autóctonos colombianos, fusiones y contrastes que se plasman en su guitarra., en esta se muestran todo tipo de tendencias musicales. El montaje de sus obras para guitarra, a pesar de tener un contenido difícil se caracteriza por ser fluido y preciso porque el mismo compositor es quien sugiere la digitación y las especificaciones que junto con el sustento conceptual e histórico logran ser bien interpretadas.

Ritmos musicales.

Guabina. Ritmo musical y danza perteneciente a la zona andina central colombiana de donde se despliegan tres tipos: la guabina Cundiboyacense, La guabina Veleña y la guabina Gran tolimense, las tres se escriben en compás métrico de $\frac{3}{4}$ y son danzas que en la actualidad se utilizan como danza de salón, en cuento a la parte instrumental este ritmo se incluye en conciertos, recitales y festivales (García, 2008).

Danza (de la región andina colombiana). En las regiones de Cundinamarca, de Boyacá, del Eje cafetero y de Antioquia, se encuentran diversos ritmos musicales entre ellos la danza que corresponden a la música campesina (MinisteriodeCultura, s.f).

Foxtrot. Se trata de un ritmo musical y una danza que tiene origen en Norteamérica, pero este ritmo también ha sido difundido en muchas regiones de Latinoamérica como en el caso de Ecuador donde se le denominó fox incaico por la fusión del ritmo de fox con melodías de la zona andina suramericana. A principios del siglo XX el ritmo se volvió muy popular y muchos compositores como Luis E. Nieto en San Juan de Pasto emplearon este ritmo en sus piezas (Mesa 2015).

Bambuco. Ritmo autóctono de Colombia considerado el de más difusión en todo el país acunado en la zona andina, al igual que la guabina el bambuco es una danza y también se incluye en los festivales y auditorios. Las composiciones en este ritmo han logrado tener influencias del jazz y de la música académica. En la actualidad la escritura del compás métrico es 6/8 sin embargo también se escribía en $\frac{3}{4}$. (García 2008)

Bambuco fiestero. Según Gonzáles (como se citó Guzmán, 2017) el bambuco fiestero es un ritmo autóctono perteneciente a la región del Tolima colombiano y es uno de los tantos subgéneros del bambuco. Las características que definen al bambuco fiestero son, en primer lugar, que este subgénero es de tipo instrumental por causa de su velocidad y sus composiciones melódicas movidas y, en segundo lugar, es interpretado con más frecuencia por las bandas de pueblo.

Diseño Metodológico

Tipo

La presente investigación se define como de tipo bibliográfico porque la información anexada y los conocimientos adquiridos, se obtuvieron de libros y trabajos investigativos ya existentes.

Enfoque

El enfoque al cual pertenece esta investigación es el enfoque cualitativo porque se trabajó a partir de las cualidades de la guitarra solista y concertista, las cualidades estéticas y estilísticas y además el objetivo general y los objetivos específicos se desarrollaron en función de las características conceptuales obtenidas desde los diferentes aportes de autores.

Instrumentos de Recolección de Información

Durante el desarrollo teórico del trabajo se hicieron necesarias diversas fuentes de información adquiridas de libros, de trabajos de grado (profesionales y doctorales), revistas y artículos del contexto universal y como complemento evidencias video sonoras. Por lo que respecta a el análisis formal y estructural de las piezas, este se hizo a partir del score en partituras.

Matriz de Categorías.

Objetivo general: Caracterizar la versatilidad de la guitarra clásica desde el punto como instrumento solista y como instrumento concertista en el repertorio seleccionado.

Tabla 11

Matriz de categorías, primer objetivo específico.

Objetivo Específico	Categoría	Subcategoría	Fuente de información	Técnica de recolección	Preguntas fundamentales
Identificar las técnicas de ejecución que se emplean en la guitarra como solista y en la guitarra como concertista en el repertorio optado	Técnicas generales y específicas en la ejecución guitarra solista y concertista.	Técnicas generales: Escalas. Arpeggios. Posiciones (acordes). Ligados: Mecánico. Expresivo. De prolongación Adornos Melódicos. Apoyaturas Acciacaturas Trinos Mordentes Grupetos Técnicas específicas: Trémolo. Armónicos naturales Armónicos octavados Rasgueo. Cejilla. Media cejilla. Efectos tímbricos Sonido natural, brillante, y dulce. Pulsación con apoyo Pulsación sin apoyo Pizzicato. Pizzicato bartok. Vibrato transversal. Vibrato longitudinal. Efectos especiales de sonido (percutidos). Técnicas generales en la orquesta: Escalas Arpeggios Trémolo. Acordes. Ligado mecánico Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Adornos Melódicos.	Libros Trabajos de grado Revistas Artículos Evidencias video sonoras.	Consulta Bibliográfica	¿Cuales son las técnicas generales y específicas de ejecución que se presentan en la guitarra en formato solista? ¿Cuales son las técnicas generales y específicas de ejecución que se presentan en la guitarra en formato de concierto? ¿Cuales son las técnicas generales y específicas de ejecución que se presentan en la guitarra en formato solista y no se presentan en la guitarra en formato de concierto? ¿Cuales son las técnicas generales y específicas de ejecución que se presentan en la guitarra en formato de concierto y no se presentan en la guitarra en formato solista?
	Técnicas generales de ejecución orquestal.				Consulta Bibliográfica

Fuente: (la presente investigación).

Tabla 12

Matriz de categorías, segundo objetivo específico.

Objetivos Específicos	Categoría	Subcategoría	Fuente de información	Técnicas de recolección	Preguntas fundamentales
Especificar el empleo textural de las piezas para guitarra solista y guitarra concertista en el repertorio seleccionado.	Textura musical en la guitarra solista y en la guitarra concertista	Guitarra: Textura Monofónica. Textura Homofónica. Textura polifónica. Textura de melodía acompañada. Orquesta:	Libros Trabajos de grado Revistas Artículos Evidencias video sonoras	Consulta Bibliográfica	¿Qué tipo de texturas hay en el repertorio seleccionado para guitarra clásica solista y no hay en el repertorio para guitarra concertista? ¿Qué tipo de texturas hay en el repertorio seleccionado para guitarra clásica en formato concertista y no hay en el repertorio para guitarra en formato solista?
	Textura musical en la orquesta	Textura Monofónica. Textura Homofónica. Textura polifónica. Textura de melodía acompañada.	Libros Trabajos de grado Revistas Artículos Evidencias video sonoras	Consulta Bibliográfica	¿Qué tipo de textura si hay en el repertorio seleccionado para guitarra solista y no hay en el repertorio con orquesta y viceversa?

Fuente: (la presente investigación).

Tabla 13

Matriz de categorías, tercer objetivo específico.

Objetivos Específicos	Categoría	Subcategoría	Fuente de información	Técnicas de recolección	Preguntas fundamentales
Determinar el tratamiento armónico de las piezas para guitarra solista y para guitarra concertista en el repertorio seleccionado.	Tratamiento armónico en la guitarra clásica solista, la guitarra clásica concertista y la orquesta.	<p>Guitarra y orquesta:</p> <p>Intervalos:</p> <p>Intervalos melódicos Intervalos armónicos</p> <p>Disonancias:</p> <p>Disonancias melódicas Disonancias armónicas</p> <p>Estado del acorde:</p> <p>Fundamental 1° inversión 2° inversión. 3° inversión (7ma) 4° inversión (9°na)</p> <p>Tipos de acordes:</p> <p>Acordes suspendidos Acordes extendidos Acordes agregados Acordes cuartales Acordes secundales</p> <p>Tipos de cadencias:</p> <p>Cadencia autentica Cadencia plagal Semicadencia Cadencia rota.</p> <p>Modulación.</p>	Libros Trabajos de grado Revistas Artículos Evidencias video sonoras	Consulta Bibliográfica	<p>¿Qué rango interválico melódico y armónico manejan la guitarra solista, la guitarra concertista y la orquesta en el repertorio seleccionado?</p> <p>¿Cuáles disonancias de tipo melódico y armónico que están en las piezas para guitarra solista, guitarra concertista y la parte de orquesta en el repertorio seleccionado?</p> <p>Cual (es) estado (s) del acorde se encuentran en las piezas seleccionadas de la guitarra solista, guitarra concertista y la parte de orquesta?</p> <p>¿Qué tipos de acorde se emplean en las piezas para guitarra solista, guitarra concertista y en la parte de la orquesta?</p> <p>¿Qué tipos de cadencias se emplean en las piezas de guitarra solista, guitarra concertista y la parte orquestal?</p>

Fuente: (la presente investigación).

Análisis Musical

Repertorio a Interpretar.

Tabla 14

Repertorio a interpretar

Obra	Compositor	Periodo	Región	Formato	Tiempo
Viejo dolor	Luis E. Nieto	Siglo XX	Nariño	Solista	04.00min
Saltando matones	Luis dueñas	Siglo XX	Colombia	Solista	04.00 min
Un sueño en la floresta	Agustín Barrios	Romántico	Paraguay	Solista	07:30 min
Concierto para laúd en Re mayor RV 93	Antonio Vivaldi	Barroco	Italia	Orquesta de cuerda y guitarra	10:00 min
Concierto de Aranjuez segundo movimiento (Adagio)	Joaquín Rodrigo	Siglo XX	España	piano y guitarra	12:00 min
Tres Fragmentos de Amor para guitarra y orquesta	Gustavo Niño	Siglo XX	Colombia	Orquesta sinfónica en pista de audio y guitarra	22:00 min

Repertorio seleccionado para el recital (fuente: la presente investigación).

Convenciones en el análisis musical.

Voces. La guitarra por ser un instrumento armónico puede interpretar varias voces a la vez de tal manera que en el análisis las voces aparecen con un número de color amarillo según su orden primera voz (1), segunda voz (2) tercera voz (3)

Anotaciones Importantes. Los pasajes, ritmos, y notas que deban ser resaltadas se encontraran encerradas con una figura cuadrada de color azul.

Periodo. Se expresa con la abreviatura P., en color rojo y va acompañado de un numero según la sección a analizar P#.

Frase. En los fragmentos analizados se puede encontrar la frase encerrada por un paréntesis de color rojo y con la abreviatura “FR”. En la parte superior de cada una de ellas.

Motivo. Se encuentra encerrado en un Paréntesis de color verde.

Viejo Dolor. Composición del músico nariñense Luis E. Nieto, se trata de una canción con una letra nostálgica y poética acompañada de un ritmo muy alegre como lo es el foxtrot. La pieza ha sido interpretada en muchas versiones, entre ellas se pueden encontrar el Ensamble Nietos del Clavel Rojo, La Ronda Lírica, Trio Morales Pino entre otros.

La obra se escogió para tener un referente de la música regional nariñense en la guitarra clásica solista, el arreglo que se interpretara corresponde al maestro Rolando Chamorro Jiménez quien ha adaptado muchas piezas regionales y nacionales a la guitarra clásica solista.

En un análisis preliminar se puede decir que la pieza contiene una formula rítmica constante que ocasiona el ritmo de foxtrot. Esta fórmula rítmica se manifiesta en la métrica de 2/4 donde el bajo realiza dos negras y las voces internas realizan silencio de corchea y corchea. La melodía es acompañada por este ritmo, pero también se puede evidenciar el uso de contramelodías y/o contracantos. Cabe mencionar que si bien se trata de una composición de danza donde el tempo debe ser estable, en el punto donde reexpone la parte A la obra realiza un retardando que contrasta muy bien el fraseo y cambio de sección.

Tabla 15

Forma de la obra “Viejo Dolor”.

<i>Partes</i>	<i>Sección</i>	<i>Compases</i>	<i>Descripción</i>
Introducción		1-4	Presentación del ritmo de foxtrot.
A	I	5-20	Ritmo y melodía acompañada
	II	20-38	Ídem.
B	I	38-54	Ídem.
	II	54-74	Ídem.

Fuente (la presente investigación).

Introducción. Esta parte se caracteriza por tener elementos rítmicos del ritmo de foxtrot realizados por la guitarra a dos voces.

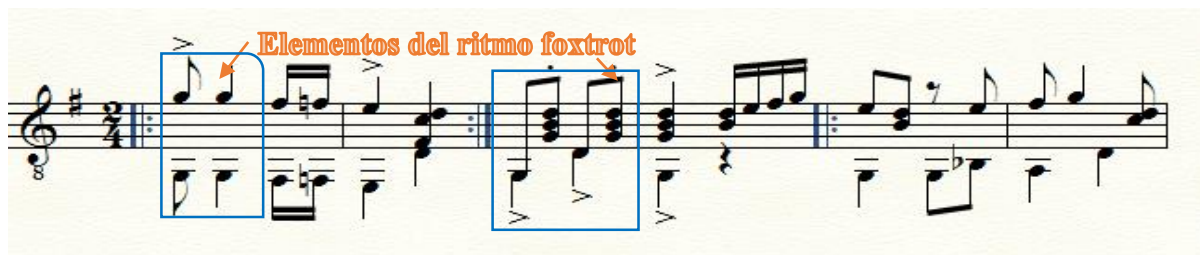


Figura 1. Introducción, compases 1-4 “Viejo Dolor”.

Parte A Sección I. El tema principal se encuentra en la frase 1 y se caracteriza por ser anacrúsico¹³, se maneja una textura de tres voces donde la primera voz realiza la melodía principal, la segunda voz realiza contramelodías y en la tercera voz el bajo. La sección cuenta con dos periodos (P.) contrastantes que tienen dos frases (FR.) de cuatro compases c/u.

¹³ Anacrúsico: que comienza en el tiempo y acento débiles del compás.

Figura 2. Parte A, Sección I, compases 4-20 “Viejo Dolor”.

Parte A Sección II. Durante los compases 20-23 hay una Reexposición idéntica del tema principal y a continuación en los compases 23-32 se evidencia una pequeña modulación a partir del acorde de tónica (Sol mayor) que funciona como quinto de Do menor. En los compases 32-36 se encuentra el final de la sección en tonalidad original (Sol mayor) y en los compases 37-38 hay una preparación de la tonalidad de Mi menor la cual predomina en la parte B de la presente obra.

Esta sección tiene dos periodos (P.) contrastantes entre si y cada uno tiene dos frases de cuatro compases c/u. aparte también tiene una semifrase de dos compases que funciona como puente entre la parte A y la parte B.

Figura 3. Parte A, Sección II, compases 20-38 “Viejo Dolor”.

Parte B, sección I. En cuanto a los periodos y las frases, esta parte es muy similar a la parte A, pero gira entorno a la tonalidad relativa (Mi menor) con respecto a la tonalidad original (Sol mayor). También cabe mencionar que el motivo principal es diferente al de la parte A.

Figura 4. Parte B, Sección I, compases 38-54 “Viejo Dolor”.

Sección II. Durante los compases 58-61 hay una modulación momentánea que tiene como fin llevar la pieza a la tonalidad de La menor, pero a continuación el acorde de La menor funciona como subdominante de la tonalidad principal de esta parte (Mi menor). En su forma también se aprecian dos periodos de dos frases c/u. por otra parte la primera casilla cumple la función de llevar la pieza hacia la parte A por medio de un retardando, a causa de esto, se aprecia un motivo inicial.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is a blank system. The second staff, starting at measure 58, contains a melodic line with an orange bracket labeled 'P.1' and a blue bracket labeled 'Contramelodias'. The third staff, starting at measure 65, contains a melodic line with an orange bracket labeled 'P.2' and a blue bracket labeled 'Puente'. A green bracket labeled 'Motivo inicial' is placed above the first measure of this staff. The fourth staff, starting at measure 72, contains a melodic line with an orange bracket. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), time signature (8/8), and dynamic markings like 'rit.'.

Figura 5. Parte B, Sección II, compases 54-74 “Viejo Dolor”.

Tabla 16

Técnicas de ejecución, empleo de textura, manejo armónico en la obra Viejo dolor (guitarra solista)

Técnicas de ejecución	Empleo de textura	Manejo armónico
Arpeggios. Posiciones. Ligado mecánico. Armónicos naturales. Cejilla. Media cejilla. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo.	Tres voces. Textura de melodía acompañada. Textura polifónica.	Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m, 8J. Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M, 15J+3M. Disonancias melódicas: 5dis, 4dis, 4aum. Disonancias armónicas: 2M, 11dis, 9aum, 14M, 5dis, 4aum. Estado del acorde: Fundamental (triada) Fundamental (7ma). 1° inversión (triada). 1° inversión (7ma). 2°inversión (7ma). Acordes suspendidos: Sus4, Sus9, Acordes extendidos: 7ma, Acordes agregados: 11add. Cadencias: Cadencia autentica (V7-I) (v-i) (ii°-i). Semicadencia plagal (biii- ii). Semicadencia autentica (biii-V7). Modulación: Inicia en Sol mayor- (Do menor momentánea)- Sol mayor- Mi menor- (La menor momentánea)- Mi menor.

Fuente: (la presente investigación).

Saltando matones. Pieza que ha sido interpretada en distintos formatos instrumentales como dúos, tríos, cuartetos, estudiantinas, entre otros, además, por ser de carácter fiestero, esta pieza ha formado parte de las danzas tradicionales de Colombia¹⁴.

En esta ocasión se interpretará la versión realizada por el maestro José revelo Burbano la cual, está escrita para guitarra solista y está incluida dentro del libro titulado “Música Tradicional de Latinoamérica” publicado en el año 2015 y que contiene arreglos para música de cámara y para guitarra solista.

La obra se escogió para proporcionar una muestra del repertorio nacional en la guitarra clásica, si bien la música instrumental tiene su raíz en Europa en el intervalo del periodo renacentista, el bambuco fiestero es un claro ejemplo de música instrumental con influencias europeas y nacionalistas.

En un análisis preliminar de la obra se puede decir que la guitarra cumple con tres funciones que se complementan entre si las cuales son: realizar la melodía principal todo el tiempo, ejecutar el ritmo rasgueado de bambuco en lugares donde la melodía tiene notas de larga duración y pulsar el bajo que acompaña a la melodía principal y también al ritmo de bambuco.

¹⁴ Los distintos formatos musicales y los grupos danzantes se evidencian en la plataforma de YouTube con la opción de búsqueda “saltando matones”

Tabla 17

Forma de la obra "Saltando matones".

Partes	Sección	Compases	Descripción
A	I	1-16	Exposición del primer tema en tonalidad de LA menor
	II	17-33	Exposición del segundo tema
B	I	34-49	Exposición del tercer tema en tonalidad de LA mayor
	II	50-66	Reexposición del tercer tema con variación en el acompañamiento de la melodía y coda

Fuente (la presente investigación).

Parte A, Sección I. Esta parte cuenta con dos periodos (P.) de dos frases c/u que están en función de pregunta y respuesta, la guitarra maneja tres voces (1, 2,3) (melodía principal, bajo y ritmo rasgueado), la melodía principal esta reforzada por una segunda voz que está en intervalo de sexta por debajo.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Guitar' and the bottom two are labeled 'Gtr.'. The score is in 8/8 time and the key signature has one flat (B-flat). The first staff (Guitar) shows measures 1-16, with a red bracket labeled 'P.1' covering measures 1-8 and a green bracket labeled 'Motive' covering measures 1-4. A yellow arrow points to measure 1, and another points to measure 8. The dynamic marking 'f' is present. The second staff (Gtr.) shows measures 7-16, with a red bracket labeled 'P.2' covering measures 7-16. A yellow arrow points to measure 7, and another points to measure 16. The dynamic marking 'mf' is present. The third staff (Gtr.) shows measures 13-16, with a red bracket covering measures 13-16. The dynamic marking 'mf' is present.

Figura 6. Parte A, Sección I, compases 1-16 "Saltando matones".

Sección II. Esta sección es contrastante con respecto a la anterior por causa del cambio motivico que tiene, el primer periodo de esta sección gira entorno a la tonalidad Do mayor y el segundo periodo vuelve a la tonalidad original (La menor).

Figura 7. Parte A, Sección II, compases 17-33 “Saltando matones”.

Parte B, sección I. Esta parte se caracteriza por tener un cambio de tonalidad (La mayor), también hay un cambio de textura porque esta sección está hecha para dos voces donde predomina el ritmo de bambuco. En su estructura formal, cuenta con dos periodos y cuatro frases al igual que todas las secciones.

Figura 8. Parte B, Sección I, compases 34-49 “Saltando matones”.

Parte B, sección II. Esta sección es muy similar a la anterior pero su melodía en lugar de presentarse en bloque, aparece en arpeggio lo cual la hace algo contrastante, los dos últimos compases funcionan como coda de finalización de la pieza.

Figura 9. Parte B, Sección II, compases 50-66 “Saltando matones”.

Tabla 18

Técnicas de ejecución, empleo de textura, manejo armónico en la obra saltando matones (guitarra solista)

Técnicas de ejecución	Empleo de textura	Manejo armónico
Arpegios Posiciones (acordes). Ligado expresivo ¹⁵ Apoyatura breve Rasgueo ¹⁶ Cejilla Media cejilla Pulsación sin apoyo. Apagado de cuerdas ¹⁷	Tres voces. Textura de melodía acompañada.	<p>Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m, 8J</p> <p>Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M, 15J+ 5J</p> <p>Disonancias melódicas: 2aum, 4aum,</p> <p>Disonancias armónicas: 9M, 7m, 5aum, 5dis, 7dis, 2M.</p> <p>Estado del acorde: Fundamental (triada) 1° inversión (triada) 3° inversión (7ma).</p> <p>Acordes suspendidos: Sus2.</p> <p>Acordes extendidos: 11aum, 7m, 7maj.</p> <p>Cadencias: Cadencia plagal (i-iv), (vi-ii). Cadencia autentica (V7-i), (VII7-III).</p> <p>Modulación: Inicia en LA menor, LA mayor, LA menor, LA mayor</p>

Fuente: (la presente investigación).

¹⁵ Ligado expresivo: aunque no está escrito en la partitura, si se nos dirigimos a esta observaremos que en el compás 34 su figuración rítmica necesita que la melodía tenga un ligado expresivo.

¹⁶ Rasgueo: tampoco tiene una especificación dentro de la partitura, pero es necesario para definir el ritmo de bambuco se encuentra por ejemplo en los compases (4, 8, 12, 20, 28, 37)

¹⁷ Apagado de cuerdas: tampoco está especificado, este efecto se caracteriza por apagar las cuerdas con cierta parte de la mano derecha produciendo un sonido percutido que es muy importante y se incluye en el rasgueo de bambuco.

Un sueño en la floresta – Agustín Barrios “Paraguay”. Esta obra fue compuesta en el año 1918, pertenece al periodo romántico y es una inspiración basada en la obra Sueño de Francisco Tárrega del cual Barrios tenía gran admiración. “En 1918, Barrios entra y sale de Uruguay, con frecuencia, para recorrer Brasil. A partir de aquí empieza a aparecer como compositor y una de sus obras maestras será interpretada en un concierto: Souvenir d’un Reve o Un Sueño en la Floresta fue, probablemente, la composición con trémolo más exigente que jamás se haya escrito. Un sueño en la floresta está escrito en Sol Mayor, con tres secciones precedidas por una introducción. Una novedad que Barrios agregó en esta obra, que contrastaba con otras piezas de trémolo escritas en aquel momento y que usaban técnica del trémolo desde el principio hasta el final como en Recuerdos de la Alhambra, fue el hecho de agregar secciones completas que exploran técnicas como escalas, arpegios, acordes, y muestran mucho más la paleta expresiva de la guitarra. (Rojas, 2011, p.7).

Se ha escogido esta obra como un ejemplo de la música académica latinoamericana porque es una obra compuesta con una maduración musical muy grande, la obra es de gran complejidad dado a las técnicas que utiliza, es una pieza muy completa para el estudio de la guitarra, en ella se evidencian posiciones difíciles por todo el mástil, escalas, tremolo, ligados y arpegios.

En un análisis preliminar se puede decir que la obra consta de una introducción en compás de 2/2 y en tonalidad de Sol mayor, un desarrollo lento en compás de 6/8, un puente en compás de 2/4 y una parte de desarrollo lento en compás de 6/8 y tonalidad de Sol menor y Sol mayor. Cabe notar que al final de cada parte hay un puente que los entrelaza. Como última observación se puede decir que la pieza tiene numerosas indicaciones de cambios y variaciones en la velocidad como lento, andante, rall, a tempo, poco más, rit, ad libitum y rápido.

Tabla 19

Forma de la obra “Un sueño en la floresta”

PARTES	SECCIÓN	COMPASES	DESCRIPCIÓN
Introducción	I	1-7	Tema y repetición
	II	9-20	complemento y puente
Lento	I	21-45	Exposición del patrón rítmico y el tema principal en la tonalidad original (SOL mayor) y su repetición.
	II	46-63	Complemento con características de la tonalidad Mi menor y puente
Andante	I	64-81	Exposición del patrón rítmico y el tema principal en SOL mayor Y repetición
	II	82-87	Complemento y puente
Lento	I	88-115	Exposición del patrón rítmico y el tema principal en la tonalidad paralela (SOL menor)
	II	116-150	Complemento en la tonalidad original de SOL mayor y coda final

Fuente: (la presente investigación).

Introducción sección I. cuenta con una melodía principal en la voz superior que va siendo acompañada por tres figuras de nota largas en bloque. En el compás 5 y 6 la melodía está colocada en redondas a tres cuerdas y el bajo lleva el pulso de negras.

Este fragmento se caracteriza por tener una estructura libre porque las dos frases que integran este periodo no tienen una cuadratura igual y armónicamente en cada cambio de compás se aprecia el uso de las suspensiones. El periodo termina con un acorde que cumple la función de tercero Mayor de sol y quinto mayor de Mi menor

Rev. and dig. Eythor Thorlaksson

FRASE 1

Agustín Barrios Mangoré

FRASE 2

Introducción

5 = G
6 = D

I V I IV

5 V tempo V+ ar. 12- ar. 12

1. 2. IV

III/V

rall.

Figura 10. Introducción, sección I, compases 1-7 “un sueño en la floresta.

Introducción sección II. La guitarra cumple la misma función que en la sección I, pero en el tercer tiempo del compás 12 el bajo comienza hacer notas de paso que conducen al siguiente acorde y en el puente que comienza en el cuarto tiempo de compas 16 la melodía aparece en una sola voz con técnica de pizzicato y con cambio de métrica. En esta sección se destaca un periodo con frases que carecen de cuadratura.

The image displays a musical score for guitar, measures 9-20, in the key of D major and 3/4 time. The score is divided into three sections: FRASE 1 (measures 9-12), FRASE 2 (measures 13-16), and Puente (measures 17-20). Chord progressions are indicated by Roman numerals: i, v, i, iv/ii, IV, V, vi, I, V7, III, and I. The score includes various guitar techniques such as fingerings (1-4), triplets, and pizzicato. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics include 'poco más' and 'ar. 12'.

Figura 11. Introducción, sección II, compases 9-20 “un sueño en la floresta.

Lento, sección I. El compás 21 comienza con un patrón rítmico que se repetirá durante toda la sección primero en métrica de 3/4 y después en 6/8, en este patrón se encuentra el bajo y la segunda voz, desde el compás 22 comienza el tremolo que tiene la melodía principal (primera voz) en compás de 6/8. La sección repite y cuenta con primera y segunda casilla.

Esta sección se caracteriza por tener un motivo (donde empieza el trémolo) que es constante, la melodía principal contrasta bastante con la contra melodía. Además, se aprecian hasta la primera casilla cinco frases (FR.) de cuatro compases cada una la cuales se componen de dos semifrases. En la segunda casilla hay una frase de tres compases que sirve de paso para la siguiente sección.

The image displays a musical score for guitar, divided into four systems. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with various labels and brackets:

- FR1**: A bracketed section starting at measure 21, encompassing the first system.
- Segunda voz.**: A yellow arrow points to the upper voice line in the first system.
- Primera voz.**: A yellow arrow points to the lower voice line in the first system.
- Bajo**: A yellow arrow points to the bass line in the first system.
- Motivo**: A green arrow points to a specific rhythmic motif in the first system.
- Lento VII**: A tempo and fingering instruction above the first system.
- FR.2**: A bracketed section starting at measure 24, encompassing the second system.
- Semifrase**: A red arrow points to a phrase within the second system.
- FR.3**: A bracketed section starting at measure 27, encompassing the third system.
- FR.4**: A bracketed section starting at measure 30, encompassing the fourth system.
- VII**, **V**, **XII**, **X**, **V**, **VI**: Roman numerals indicating fret positions or specific fingering techniques, placed above the staff in various systems.

1155

FR.5 - 3 -

FR. PUENTE

FR. PUENTE

FR. PUENTE

Figura 12. *Lento*, sección I, compases 21-45 “un sueño en la floresta.

Lento, sección II. Comienza en el compás 46 y es un complemento de la sección anterior, pero contiene una variación hacia tonalidad relativa (MI menor), la figuración rítmica y melódica sigue siendo la misma en las tres voces. En el compás 60 empieza el puente que es contrastante

con respecto al resto de esta sección, en este puente el bajo utiliza un ostinato con la nota RE en semicorcheas mientras en la parte superior se encuentran tres voces más que van haciendo una melodía en bloque. Este puente termina con un acorde de dominante en calderón realizada por las cuatro voces en el compás 63. Se aprecian tres frases, las dos primeras de cuatro compases c/u con dos semifrases (Smfr.) c/u y la tercera frase con seis compases y semifrase cada tres compases. Lo que respecta al puente, este tiene patrones rítmicos que se repiten durante los dos primeros compases, en los compases tres y cuatro hay variaciones rítmicas que le dan un efecto difuminado.

The image displays a musical score for guitar solo, organized into four staves. The score is annotated with various elements:

- Staff 1:** Starts at measure 46. It features a fret change to VII. The first phrase (FR.1) is highlighted in orange and consists of two semifrases (Smfr.) of four measures each. The second phrase (FR.2) is also highlighted in orange and consists of two measures. The text "Mi menor." is written below the first measure, and "Smfr." is written below the end of the first phrase.
- Staff 2:** Starts at measure 48. It features a fret change to VI. The first phrase (FR.2) is highlighted in orange and consists of two semifrases of four measures each. The second phrase (FR.2) is also highlighted in orange and consists of two measures.
- Staff 3:** Starts at measure 51. It features a fret change to II. The first phrase (FR.3) is highlighted in orange and consists of two semifrases of four measures each. The second phrase (FR.2) is also highlighted in orange and consists of two measures.
- Staff 4:** Starts at measure 54. It features fret changes to VIII and IX. The first phrase (FR.3) is highlighted in orange and consists of two semifrases of four measures each. The second phrase (FR.2) is also highlighted in orange and consists of two measures.

Figura 13. Lento, sección II, compases 46-63 “un sueño en la floresta.

Andante, sección I. Comienza en el compás 64 en métrica de 2/4, se observa un patrón rítmico que se prolonga hasta el compás 65 que se repite por toda la sección. Este patrón es realizado por el bajo y dos notas simultaneas más agudas, ya en el compás 66 entra la melodía principal que se encuentra entre el bajo y las dos notas sincrónicas. En el compás 81 repite la primera casilla toda la sección sin en patrón rítmico inicial o sea donde está directamente la melodía principal. Se aprecia un periodo con dos frases de ocho compases c/u y cuatro semifrases de cuatro compases c/u.

The image displays a musical score for guitar, measures 64-81, titled "un sueño en la floresta". The score is in 4/4 time and marked "Andante". It features a main melody (Melodía principal) and a rhythmic pattern (Patrón rítmico). The score is divided into sections FR.1 and FR.2. The main melody starts at measure 66 and includes various chords (X, VII, III, VII, X, VIII) and ornaments (y). The rhythmic pattern is shown in a separate staff at the top right, marked "Andante" and "ar. 12". The score includes tempo markings "rit." and "a tempo".

Figura 14. *Andante*, sección I, compases 64-81 "un sueño en la floresta.

Andante, sección II. en los compases 82 y 83, hay una segunda casilla que complementa la sección anterior y en seguida tiene un puente que es muy contrastante y de carácter libre con

respecto a esta sección, pero sirve de modulación para la posterior parte que se encuentra en SOL menor. En el compás 84 la guitarra realiza un arpeggio a dos voces donde se debe mantener la melodía de conducción del bajo y en el compás 87 se desata la modulación con una escala en 6/4 a una sola voz en el sexto tiempo hay dos figuras de corchea con dos acordes en bloque que son tónica y dominante de Sol menor.

The image shows a musical score for guitar. At the top right, measure 82 is labeled 'Complemento.' and features a melodic line with a circled '4' below it. Below this, measures 84-87 are grouped under the heading 'Puente.' The bass line is labeled 'Bajo' and includes a circled '6/4' at measure 87. The main melody line has various fingering numbers and accidentals. A red label 'I y V SOL menor' is placed above the bass line at the end of the section. Performance markings 'ad lib.' and 'rápido' are present under the bass line.

Figura 15. Andante, sección II, compases 82-87 “un sueño en la floresta.

Esta parte vuelve a aparecer en métrica de 6/8 y con Reexposición del motivo, pero en la tonalidad paralela (Sol menor) al lento anterior (Sol mayor). En el compás 88 y 89 hay un patrón rítmico a dos voces y a partir del compás 90 comienza la textura de melodía acompañada a tres voces con la entrada del tremolo en la melodía principal. En el compás 109 se encuentra el clímax de toda la obra con la nota DO del traste 20 de la guitarra. Desde el compás 90 hasta el compás 101 hay tres frases de cuatro compases c/u y con semifrases de dos compases c/u, a partir del compás 102 se encuentra un puente que se prolonga hasta el compás 115 las funciones

de este puente son anticipar, desarrolla, exponer y culminar el punto climático de la pieza pero además también es la preparación cromática en tonalidades indefinidas¹⁸ de una modulación que conduce a la tonalidad paralela (Sol mayor)

The image shows a musical score for guitar with three systems of notation. The first system, starting at measure 88, is marked 'Lento' and 'III'. It contains a 'Patrón rítmico.' and a 'Motivo' (FR.1) which is developed through three variations (1°, 2°, 3°) as indicated by yellow arrows. The second system, starting at measure 91, is marked 'trem. sigue' and 'V'. The third system, starting at measure 94, is marked 'III' and 'VII'. The score includes various guitar techniques such as triplets and tremolos, and is annotated with 'FR.1' and 'FR.2'.

¹⁸ Estas secciones con un centro tonal indefinido son recursos estilísticos propios que se adoptaron en el periodo romántico musical.

The image displays a guitar sheet music score for a solo piece, organized into four systems. The music is written in a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The score includes various fretboard positions and techniques:

- System 1 (Measures 97-100):** Labeled with Roman numeral VIII. It features a sequence of chords and melodic lines. A section starting at measure 99 is highlighted with an orange bracket and labeled "FR.3".
- System 2 (Measures 100-103):** Labeled with Roman numerals VIII, IX, and X. The "FR.3" section continues through measure 101. A section starting at measure 102 is highlighted with an orange bracket and labeled "PUENTE".
- System 3 (Measures 103-106):** Labeled with Roman numeral V. It continues the melodic and harmonic development.
- System 4 (Measures 106-109):** Labeled with Roman numerals VIII, XII, and XI. It concludes the piece with a final melodic phrase.

The notation includes various fret numbers (e.g., 1, 3, 4, 5, 2, 0, 3, 4) and fingering indications (e.g., 1, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4) for the left hand. The right hand is indicated by a pick symbol.

(C traste 20)
Climax.

109

112 IX

X

115

* Harris had on his guitar one more fret and could play the high C on 20th fret. Those who can not reach this high C can use the A note on 17th fret instead.

115

Figura 16. *Lento, sección I, compases 88-115 “un sueño en la floresta.*

Lento, sección II. Es un complemento de la anterior sección, pero retoma la tonalidad original de la pieza (sol mayor). Desde el compás 116 nos encontramos con un periodo que contiene dos frases de cuatro compases c/u y cada frase tiene una semifrase de dos compases c/u que gira en torno al mismo motivo de la sección anterior. A continuación, en el compás 124, se presenta un puente de siete compases que conduce a la melodía por semitonos desde la nota SI hasta la nota

RE. Desde el compás 131 nos encontramos tres frases de cuatro compases c/u y cada frase tiene dos semifrase de dos compases c/u., y finalmente en el compás 143 se presenta la coda que se prolonga durante ocho compases.

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 118, 121, 124, 127, and 130. The score is annotated with several elements:

- FR.1:** A bracketed section starting at measure 118 and ending at measure 120.
- FR.2:** A bracketed section starting at measure 121 and ending at measure 123.
- Puente de semitono melódico:** A section starting at measure 124 and ending at measure 126.
- FR.3:** A bracketed section starting at measure 127 and ending at measure 130.

Additional annotations include circled numbers (1, 2, 3, 4) placed below notes, and dashed lines with the Roman numeral VII above the staff, indicating specific fret positions or techniques. The notation includes various rhythmic values and guitar-specific symbols like string numbers (1-6) and fret numbers (0-4).

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score is written in a single system with measure numbers 133, 136, 139, 142, 145, and 148. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various fretted notes, often with circled numbers indicating fingerings. Several sections are marked with Roman numerals: V, VII, XI, XII, and III. Two specific techniques are labeled as FR.4 and FR.5. A section starting at measure 142 is labeled CODA. The tempo marking *rall. poco a poco* is present below the staff for measures 145-150. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The page number 1154 is centered at the bottom of the score.

Figura 17. Lento, sección II, compases 116-150 “un sueño en la floresta.

Tabla 20

Técnicas, textura, y armonía en la obra Un sueño en la floresta (guitarra solista).

Técnicas de ejecución	Empleo de texturas	Manejo armónico
Cejillas. Arpegios. Media cejilla. Posiciones. Apoyaturas breves. Armónicos naturales. Sección de Pizzicato. Escala. Pulsación sin apoyo. Pulsación con apoyo. Trémolo. Glisandos. Ligado mecánico. Ligado expresivo. ¹⁹ Vibrato longitudinal ²⁰	Tres voces. Melodía acompañada. Monofonía (algunos pasajes).	<p>Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m - 8J.</p> <p>Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M - 15J+8J+7m</p> <p>Disonancias armónicas: 2M, 2aum, 4aum, 5dis, 5aum, 6aum, 7dim, 7M, 8dis, 8aum.</p> <p>Disonancias melódicas: 2aum, 4aum,</p> <p>Estado del acorde: Fundamental (triada), (7ma) 1° inversión (triada), (7ma) 2° inversión (triada), 3° inversión (7ma), 5° inversión (9na)</p> <p>Acordes extendidos: 7ma, 9na</p> <p>Acordes suspendidos: Sus4, sus2, sus7, susb2,</p> <p>Acodes agregados: Add 2, add#4, add4,</p> <p>Cadencias: Semicadencia plagal, Semicadencia autentica, Cadencia autentica. Cadencia rota.</p> <p>Modulación: Inicia en Sol mayor, Mi menor, Sol mayor, Sol menor, Sol mayor</p>

Fuente: (la presente investigación).

¹⁹ Ligado expresivo: un recurso necesario para ligar la melodía principal en cada frase.

²⁰ Vibrato longitudinal: aunque no está incluido dentro de la partitura, este Vibrato e necesario en las secciones de la parte andante para prolongar el sonido de la melodía principal.

Concierto para laúd en Re mayor RV 93- Antonio Vivaldi “Italia”. Este concierto forma parte de los veintitrés que compuso Vivaldi durante su vida, la mayoría de conciertos fueron compuestos para instrumentos de viento a excepción del RV 93 que es el único que se compuso en su totalidad para instrumentos de cuerda (Di Leonardo, 2002).

La obra se ha escogido porque es una pieza con un carácter alegre que muestra diferentes roles del solista con la orquesta esto gracias al ingenioso estilo del compositor y además es una de las pocas muestras de conciertos preclásicos para instrumento de cuerda pulsada.

La adaptación para guitarra que se va a interpretar en el recital se hizo por Emilio Pujol de nacionalidad española, fue guitarrista clásico, compositor y musicólogo.

Haciendo un análisis preliminar se puede decir que la pieza consta de tres movimientos *allegro giusto, lento y allegro* donde se destaca el movimiento constante y contrapuntístico del bajo y también el manejo de las texturas.

Tabla 21

Forma de la obra *Concierto en RE mayor para laúd y orquesta Rv93 Antonio vivaldi.*

MOVIMIENTO	SECCIÓN	COMPASES	DESCRIPCIÓN
I Allegro	I	1-12	Exposición del tema principal por la orquesta y la guitarra
	II	12-23	Alternancia entre la guitarra y la orquesta
		24-40	Aparición del tema en otra tonalidad y alternancia de la orquesta y la guitarra
	III	41-51	Reexposición del tema principal en el tono de origen con un elemento de la sección I y una coda
II lento	I	1-8	Exposición del tema principal
	II	9-12	variación del tema principal
	III	12-17	Reexposición del tema y coda.
III Allegro	I	1-8	Exposición del tema principal
		8-17	Alternancia entre la guitarra y la orquesta
	II	18-25	Aparición del tema en otra tonalidad y alternancia de la orquesta y la guitarra
	III	25-34	Reexposición del tema principal en el tono de origen con un elemento adicional y una coda

Fuente: (la presente investigación).

Primer movimiento. En la sección I del primer movimiento desde el compás 1 hasta el compás 12 la guitarra expone el tema principal y dos frases adicionales en conjunto con los violines I y II, así mismo la guitarra refuerza las melodías del contrabajo con notas graves lo cual hace un complemento armónico a la melodía y también asemeja a una reducción de la orquesta en la guitarra. La figuración rítmica de la guitarra y violines es la misma. En el compás 11 se produce una semifrase que da entrada a la segunda sección.

En esta sección se encuentran dos periodos, cada uno de ellos cuenta con dos frases de tres compases c/u. (ver score en anexo D).

The image displays a musical score for guitar, measures 1-12. It consists of four systems of staves. The top staff is the guitar part, and the bottom staff is the bass part. The score is annotated with several red labels: 'motivo' (green arrow) points to the first few notes of the first system. 'Frase 1' is labeled under the first system. 'semifrase' is labeled under the second system. 'Sfr.' is labeled under the third system. 'Frase 2' is labeled under the second system. 'Frase 3' is labeled under the third system. 'Frase 4' is labeled under the fourth system. 'semifrase' is also labeled under the fourth system. There are also 'B II' markings above the guitar staff in the second and fourth systems, and a circled '10' above the bass staff in the fourth system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Figura 18. Primer movimiento, sección I, compases 1-12, concierto en Re parte de guitarra

En la sección II del primer movimiento durante los compases 12 al 23, La guitarra es protagonista porque expone la melodía principal y los violines realizan contramelodías que sirven de puente para que la guitarra acceda a una nueva frase (fr.). Por otra parte, el contrabajo se mantiene con la técnica de bajo continuo durante toda la sección y la viola aparece en momentos respaldando a los violines o al contrabajo hasta el compás 23 donde hay un tutti. El bajo de la guitarra también está presente en acompañamiento de la melodía. En esta sección hay cinco frases que comienzan en tiempos débiles a excepción de la última que empieza en tiempo

fuerte, las semifrases se caracterizan por ser de figuraciones iguales y en ocasiones de sonoridades iguales.

The image displays a musical score for guitar, measures 12-23, from the first movement, section II, part 1 of a concerto in D major. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The score is divided into five phrases, labeled Fr. 1 through Fr. 5, with vertical red lines indicating their boundaries. A blue horizontal line labeled 'Espacio para contramelodias' spans measures 17-20. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. Measure numbers 15, 20, and 23 are clearly marked. The word 'Tutti' is written in blue at the end of the section. The guitar part is supported by other instruments, as indicated by the 'B II' marking.

Figura 19. Primer movimiento, sección II parte 1, compases 12-23, concierto en Re parte de guitarra.

La segunda parte de la sección II del primer movimiento comienza en el compás 24 con una exposición del tema en la tonalidad de LA mayor (marcado con una línea horizontal roja) donde la guitarra es respaldada por los violines en la melodía y en el bajo por la viola y el contrabajo. El en compas 27 con anacrusa hasta el segundo tiempo del compás 29 la guitarra realiza una secuencia (sec.) en conjunto con el contrabajo, seguidamente desde el tercer tiempo del compás 29 el contrabajo toma el papel de protagonista y la guitarra pasa a ser un instrumento de acompañamiento con acordes de tres notas junto con los violines y la viola que realizan contramelodias en cada cambio de frases. En el compás 35 la guitarra toma el protagonismo

melódico acompañado del contrabajo y los violines y la viola siguen haciendo contramelodias en cada cambio de frase hasta el compás 40. Esta sección cuenta con seis frases de tres compases c/u y sus semifrases cuentan con una cuadratura libre.

The image displays a musical score for guitar, measures 24-40, divided into six phrases (Fr. 1 to Fr. 6). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications. Annotations in blue and red highlight specific elements: 'Sec.' (Section) is marked in blue below the staff; 'Acordes' (Chords) is marked in blue above the staff; 'Protagonismo' (Protagonism) is marked in red above the staff, indicating a key moment in Fr. 3. The score is divided into measures by vertical dashed lines, and the measure number 40 is circled at the end of the piece.

Figura 20. Primer movimiento, sección II parte 2, compases 24-40, concierto en Re parte de guitarra.

En la sección III del primer movimiento la guitarra reexpone el tema principal junto a los violines y en el compás 43 realiza una reexposición de un elemento que se encontraba en la sección I, pero en este caso la guitarra lo hace de forma solista con acompañamiento del bajo continuo. En el compás 49 se prepara la cadenza donde la melodía principal está dada por la

guitarra y violines I y II hasta el compás 51 donde termina el primer movimiento con un tutti.

Esta sección cuenta con cinco frases que comienzan en tiempo débil.

The image displays a musical score for guitar, divided into five phrases labeled Fr. 1 through Fr. 5. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The phrases are separated by vertical dashed lines. Fr. 1 starts with a circled '0' above the first measure. Fr. 2 begins with a 'p' (piano) dynamic marking. Fr. 4 includes a 'cresc.' (crescendo) marking. Fr. 5 is marked with '50' above the first measure and 'B II' above the final measure. The word 'Tutti.' is written in blue below the staff between Fr. 4 and Fr. 5. A blue bracket labeled 'Elemento de la sección I' spans the first two phrases. A blue bracket labeled 'Cadencia' spans the last two phrases.

Figura 21. Primer movimiento, sección III, compases 41-51, concierto en Re parte de guitarra.

Segundo movimiento. Durante todo el movimiento la guitarra presenta las melodías principales, el contrabajo presenta la línea de bajo continuo y violines y viola realizan un acompañamiento de notas largas. La sección I que va desde el compás 1 hasta el compás 8 comienza con la tonalidad de RE mayor y finaliza en la tonalidad de LA mayor que viene preparándose desde el compás 5. La figuración rítmica de esta melodía tiene saltillos de semicorcheas con puntillo y fusas y en el pasaje de carácter más legato el compositor utiliza semicorcheas. Esta sección cuenta con siete frases de diferente cuadratura

The image shows a musical score for guitar, measures 1-8. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven phrases, labeled Fr. 1 through Fr. 7. Fr. 1 is marked 'RE mayor' and 'Motivo'. Fr. 2 is marked 'BV VII'. Fr. 3 is marked 'BV'. Fr. 4 is marked 'BV VII' and 'Preparación LA mayor.'. Fr. 5 is marked 'BV'. Fr. 6 is marked 'BV VII'. Fr. 7 is marked 'BV'. The score includes various guitar techniques such as slurs, accents, and fingerings. A blue circle highlights a specific fingering in Fr. 4, and a blue arrow points to it with the label 'Preparación LA mayor.'. Vertical dashed lines separate the phrases.

Figura 22. Segundo movimiento, sección I, compases 1-8, concierto en Re parte de guitarra.

La sección II presenta una variación de la primera en la tonalidad relativa (SI menor) en figuración de saltillo y también presenta un periodo de legato, pero esta vez con figuras de nota fusas donde en la guitarra toca tres voces simultaneas una que hace la melodía otra que liga y un bajo. En el compás 11 hay una cadencia que reposa sobre SI menor. Esta sección cuenta con tres frases, cada frase contiene dos semifrases.

Musical score for guitar, measures 9-17. The score is divided into two systems. The first system (measures 9-11) is labeled 'Si menor' and 'B II'. It contains 'Fr.1' (measures 9-10) and 'Fr.2' (measures 11-12). The second system (measures 12-17) is labeled 'B VII' and 'Cadencia.'. It contains 'Fr.3' (measures 12-13) and 'Fr.4' (measures 14-15). The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p'.

guitarra.

En la sección III hay una reexposición del tema principal realizado por la guitarra, en seguida hay dos escalas descendentes la primera reposa sobre la subdominante y la segunda sobre la dominante dando paso a un periodo de legato a tres voces y en el compás 17 termina con una cadenza realizada por la guitarra. En esta sección nos encontramos con cuatro frases que contienen dos semifrases c/u.

Musical score for guitar, measures 12-17. The score is divided into two systems. The first system (measures 12-15) is labeled 'Tema principal' and 'B VII'. It contains 'Fr.1' (measures 12-13), 'Fr.2' (measures 14-15), and 'Fr.3' (measures 16-17). The second system (measures 12-17) is labeled 'Tres voces' and 'Cadenca.'. It contains 'Fr.4' (measures 12-13). The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p'.

Figura 24. . Segundo movimiento, sección III, compases 12-17, concierto en Re parte de guitarra.

Tercer movimiento. La figuración rítmica de la guitarra está dada por tresillos de corchea durante toda la pieza. En la sección I, El tema principal está dado por la guitarra y los violines mientras la viola y el contrabajo realizan un acompañamiento de ostinato. En el compás 8 la guitarra expone melodías con el acompañamiento del contrabajo hasta el compás 14 y desde el compás 15 hasta el compás 17, la melodía es realizada por los violines exponiendo un cambio de tonalidad momentánea que termina en la tonalidad de LA mayor., Del mismo modo el bajo sirve de un apoyo en el peso de la melodía mientras la viola entra en el compás 16 para dar más densidad a la cadencia., en este fragmento la guitarra realiza acordes de MI mayor Y de LA mayor como acompañamiento de la orquesta de cuerdas. La sección cuenta con dos periodos contrastantes de tres frases c/u.

Allegro Tema principal

Fr.1

Motivo

Fr.2

Fr.3

Melodía de la guitarra sola.

Fr.4

Fr.5

Fr.6

Acordes de acompañamiento

Terminación en La mayor

Figura 25. Tercer movimiento, sección I, compases 1-17, concierto en Re parte de guitarra.

La sección II contiene el tema principal en tonalidad de LA mayor que está expuesto con las mismas características de la sección I. en el compás 21 con anacrusa la guitarra realiza una melodía con acompañamiento del contrabajo hasta el primer tiempo del compás 25. La sección cuenta con tres frases.

Exposición del tema en La mayor

The image shows a musical score for guitar solo, measures 18-25, in D major. The score is divided into three systems. The first system is labeled 'Fr.1' and 'Fr.2' in red. The second system is labeled 'Melodías de la guitarra sola' in blue. The third system is labeled 'Fr.3' in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Figura 26. Tercer movimiento, sección II, compases 18-25, concierto en Re parte de guitarra

En la sección III desde el segundo tiempo del compás 25 hay una Reexposición más reducida del tema en la tonalidad original (RE mayor), en seguida se aprecian secuencias realizadas por el contrabajo que acompañan a las escalas que realiza la guitarra, estas secuencias se rompen en el tercer tiempo del compás 31 porque desde ahí en adelante comienza la preparación de la cadenza que en el compás 33 se unen los violines con la misma figuración de la guitarra y la viola y el contrabajo concluyen con las mismas figuras rítmicas de acompañamiento de ostinato que en el principio del movimiento.

The image shows a musical score for guitar, measures 25-34. The score is written on three staves. The top staff is marked *mf.* and features a section titled "Reexposición del tema principal" in orange. This section begins with a circled measure number "95" and contains a sequence of notes with fingerings (3, 1) and a circled "5" above a group of notes. The middle staff is marked *pp.* and contains a sequence of notes with fingerings (1, 4, 3, 1, 4, 2, 4) and a circled "6" below. The bottom staff is marked *f* and contains a sequence of notes with fingerings (1, 4, 3, 1, 4, 2) and a circled "100" above. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, and is set in a key signature of one sharp (F#).

Figura 27. Tercer movimiento, sección III, compases 25-34, concierto en Re parte de guitarra

Tabla 22

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto en RE RV93 Antonio Vivaldi (Parte de guitarra).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
<p>Guitarra: Escalas. Arpeggios. Tremolo²¹. Posiciones (acordes). Ligado mecánico. Ligado expresivo²². Trinos²³. Apoyaturas. Mordentes. Bordaduras. Cejillas. Medias cejillas. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo.</p>	<p>Guitarra: Tres voces. Textura de melodía acompañada. Textura polifónica.</p>	<p>Guitarra: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m, 10M. Intervalo armónico más pequeño y más grande: 3m, 15J + 5J. Disonancias armónicas: 4aum, 7m, 5dis, 7maj, 9M, 9m. Estado del acorde: Fundamental (triada). 1° inversión (triada). 2° inversión (triada). Fundamental (7ma). 2° inversión (7ma). Acordes suspendidos. Sus7, Acordes extendidos: 7m. Tipos de cadencias: Semicadencia perfecta (I-V), (IV-V). Cadencia autentica (V-I) (V-i). Semicadencia plagal (I-IV). Modulación. 1° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor. 2° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor. 3° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor.</p>

Fuente: (la presente investigación).

²¹ Tremolo: aunque no se presenta de forma continua (como se está acostumbrado), esta técnica está presente como recurso de adorno melódico que sirve para mantener el sonido de la melodía.

²² Ligado expresivo: aunque no está escrito, este tipo de ligado se necesita para prolongar el sonido de las melodías que están escritas en figuración de negra de la sección II y III en el segundo movimiento ya que este posee un tempo lento.

²³ Trinos: aunque no están escritos, son necesarios a la hora de prolongar la duración de una nota en una cadencia y se puede apreciar en interpretaciones como la de John Williams en el video:
<https://www.youtube.com/watch?v=IBJ8BmFPt3U>

Tabla 23

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra concierto en RE RV93 Antonio Vivaldi (Parte de orquesta).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
<p>Orquesta: Arpegios (toda la orquesta).</p> <p>Trémolo²⁴ (toda la orquesta).</p> <p>Ligado prolongación (Violines I, II, y viola).</p> <p>Apoyaturas (violines I, II)</p> <p>Mordentes (Violines I, II)</p>	<p>Orquesta: Textura polifónica.</p> <p>Orquesta y guitarra (score). Textura de melodía acompañada.</p> <p>Textura polifónica.</p>	<p>Orquesta: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m, 11J.</p> <p>Intervalo armónico más pequeño y más grande: 3m, 15J+10M.</p> <p>Disonancias melódicas: 8aum, 4aum, 5dis.</p> <p>Disonancias armónicas: 4aum, 7m,</p> <p>Estado del acorde: Fundamental (triada). 1° inversión (triada). 2° inversión (triada). Fundamental (7ma). 2° inversión (7ma).</p> <p>Acordes extendidos. 7m, 7maj.</p> <p>Tipos de cadencias: Semicadencia perfecta (I-V), (IV-V). Cadencia autentica (V-I) (V-i). Semicadencia plagal (I-IV).</p> <p>Modulación. 1° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor. 2° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor. 3° mov. Inicia en RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor.</p>

Fuente: (la presente investigación).

²⁴ Trémolo: se emplea en la rápida reiteración de una nota que se debe ejecutar con movimientos de arco en dos direcciones,

Concierto de Aranjuez segundo movimiento (Adagio)- Joaquín Rodrigo “España”.

La obra fue creada en París 1939 para guitarra clásica y orquesta, consta de tres movimientos *Allegro con spirito, Adagio, Allegro gentile*, del cual se interpretara el segundo movimiento, el concierto fue estrenado por el guitarrista Regino Sainz de la Maza y tuvo gran fama en todo el mundo considerándose la música sinfónica contemporánea más popular, del mismo modo el autor de la obra tuvo gran reconocimiento (Almendros, 2016). La obra ha sido interpretada por los guitarristas clásicos más importantes como John Williams, Narciso Yépez y guitarristas flamencos como Paco de Lucia.

En lo personal la obra se escogió por lo atractivo de la técnica de composición de Rodrigo que mezcla elementos musicales académicos con elementos musicales españoles, de este modo la pieza proporciona una interesante interpretación. Para el recital se ha escogido el segundo movimiento por ser el más conocido de los tres en un formato de guitarra clásica y reducción orquestal en el piano. Así mismo, se ve pertinente interpretar parte de este concierto por ser un referente de la música universal para guitarra y orquesta.

Tabla 24

Forma de la obra “Concierto de Aranjuez segundo movimiento” de Joaquín Rodrigo.

PARTES	SECCIÓN	COMPASES	DESCRIPCIÓN
Introducción.		1.	Acordes de la guitarra.
A. Exposición	I	2-11	Tema expuesto por la orquesta y después por la guitarra.
	II	12-22.	Variación del tema expuesto por la orquesta y después por la guitarra.
B Desarrollo	I	22-31.	Expuesto por la orquesta y la guitarra.
	II	31-36.	Ídem.
	Cadenza 1.	37- 46.	Expuesta por la guitarra a dos voces.
	III	46-52.	Expuesto por la orquesta y la guitarra.
	IV	52- 56.	Expuesto por la orquesta y la guitarra.
	Cadenza 2.	57- 81.	Expuesta por la guitarra.
A Reexposicion	I Y II	82-92.	Reexposicion del tema principal por la orquesta.
	III	93-95.	Por la guitarra.
Coda.		95-99.	Por la orquesta y la guitarra.

Fuente: (la presente investigación).

Introducción. En el comp. 1, se encuentra una corta introducción (frase) que empieza con notas pedales en el piano y la guitarra realiza acordes de acompañamiento en la tonalidad de la pieza (Si menor) con el fin de preparar la parte A de la obra. (Ver score en anexo E).

The image shows a musical score for the first measure of the introduction. It is divided into two staves: Guitarra (top) and Piano (bottom). The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 44 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The guitar part begins with a series of chords marked 'mf'. The piano part begins with a pedal point marked 'pp legato' and 'p'. A red box highlights the first measure of both parts.

Figura 28. Introducción, compás 1, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Parte A. El piano expone el tema principal en la clave de sol mientras en la clave de fa realiza notas pedales (base armónica), la guitarra realiza un acompañamiento con acordes arpegiados que llevan una conducción melódica en las notas más agudas de cada acorde. A continuación, hay una exposición del tema principal por parte de la guitarra a una voz con apoyatura de acordes y acompañamiento del piano (marcando el pulso).

En esta sección se evidencia un periodo con dos frases de cinco compases c/u, cada frase tiene dos semifrases de dos y tres compases respectivamente, el motivo que gira entorno a todo el movimiento está dado por dos fusas y una corchea.

The image displays a musical score for guitar and piano. It is divided into three systems. The first system (measures 2-6) features a guitar part with a 'TEMA' label and a 'Motivo' label. The second system (measures 7-11) features a piano part with a 'TEMA' label and a 'Motivo' label. The third system (measures 12-13) features a guitar part with a 'TEMA' label and a 'Motivo' label. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figura 29. Parte A, sección I, compases 2-11, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Sección II. El piano expone una variación del tema principal en una frase de cinco compases partiendo desde el sexto grado mayor (Sol Mayor) con respecto a tonalidad principal (Si menor) y se acompaña de un bajo pedal. Por su parte la guitarra acompaña con acordes arpegiados que tienen melodías en las notas más agudas. En seguida, la guitarra también expone la melodía que empleó el piano con anterioridad, pero de una manera más virtuosa y en una frase de seis compases, el piano toma el papel de acompañante llevando el pulso. En la parte estructural, esta sección también contiene un periodo de dos frases y cuatro semifrases y sigue conservando el motivo original.

First system of musical notation. The top staff is for guitar, showing arpeggiated chords. The bottom staff is for piano, showing a melodic line with a 'poco cresc.' marking. A blue bracket highlights the guitar part, and a green bracket highlights the piano part. The text 'Variación del tema principal' is written in blue above the guitar staff. The text 'Motivo' is written in green above the piano staff.

Second system of musical notation. The top staff is for guitar, showing a more virtuosic melodic line. The bottom staff is for piano, showing a steady bass line. A green bracket highlights the guitar part, and a green bracket highlights the piano part. The text 'Motivo' is written in green above the piano staff.

Figura 30. Parte A, sección II, compases 12-22, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Parte B. El desarrollo está dado en primer lugar por el piano (compases 22-25) donde realiza las melodías principales y se acompaña con el bajo hasta el compás 25 donde la guitarra acompaña al piano con acordes arpegiados. En los compases 26-31 se encuentran dos frases donde la guitarra tiene un desarrollo melódico que va siendo acompañado por el piano y cuando la guitarra termina su frase, el piano realiza contramelodias.

The image displays three systems of musical notation for guitar and piano. The first system features a piano accompaniment labeled 'Acompañamiento' and a guitar part labeled 'Desarrollo guitarra'. The second system includes a 'loco' section for the guitar and a 'Contramelodias' section for the piano. The third system also highlights 'Contramelodias'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, pp, cresc.), articulation (accents), and phrasing slurs. Red boxes highlight specific passages in the guitar and piano parts.

Figura 31. Parte B, sección I, compases 22-31, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

En la sección II se aprecia un desarrollo melódico realizado tanto por la guitarra como por el piano donde, cada vez que la guitarra comienza una frase, el piano la continúa.

Figura 32. Parte B, sección II, compases 31-36, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

La primera cadenza de la guitarra es una Reexposición del tema principal sobre la tonalidad de Mi menor pero su armadura sigue presentándose en Re mayor a pesar de que tiene las alteraciones (Fa# y Do natural). Donde la guitarra tiene la función de hacer la melodía principal en la tesitura más grave pero también acompañarse así misma por medio de los acordes arpegiados en cinco y seis cuerdas, por esta razón está escrito en dos líneas de pentagrama. Esta cadenza se desarrolla en un periodo de dos frases que tienen cinco compases c/u.

Figura 33. Parte B, cadenza 1, compases 37-46, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

La sección III se compone de cuatro frases que muestran un desarrollo melódico por parte del piano y la guitarra. De esta manera, las frases 1 y 3 le corresponden al piano y las frases 2 y 4 a la guitarra la cual emplea trinos y escalas en una figuración rítmica que demanda gran velocidad.

The image displays a musical score for guitar and piano. The top system consists of a guitar staff and a piano staff. The guitar staff features two phrases, Fr.3 and Fr.4, both enclosed in orange boxes. The piano staff has dynamic markings *ppp*, *sfz*, and *pp*. The second system shows a guitar staff with a circled '9' and the instruction 'Più mosso', with a phrase highlighted in orange. The piano accompaniment is shown below the guitar staff.

Figura 34. Parte B, sección III, compases 46-52, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

La sección IV de la parte B corresponde a un puente de modulación expuesto por el piano donde este presenta una serie de melodías que hacen uso de cromatismos y se acompañan de acordes que llevan el pulso. La guitarra por su parte crea contramelodías en respuesta a las dos primeras frases del piano y mientras este termina la tercera frase, la guitarra se prepara para la siguiente sección que corresponde a la cadenza.

The image displays a musical score for guitar and piano. The first system consists of a guitar staff and a piano staff. The guitar staff features two phrases, Fr.1 and Fr.2, both enclosed in orange boxes. The piano staff has dynamic markings *p* and *cresc*. The second system shows a guitar staff with the instruction 'contramelodías' and a phrase highlighted in orange. The piano accompaniment is shown below the guitar staff.

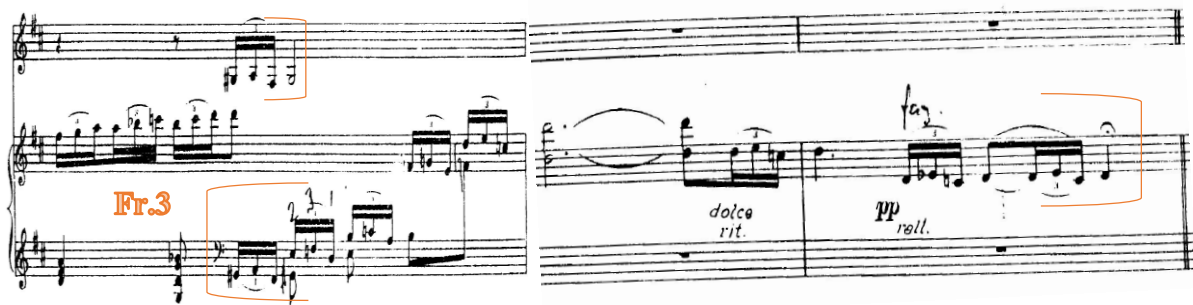


Figura 35. Parte B, sección IV, compases 52-56, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

La cadenza 2 vuelve a presentar el motivo melódico principal, pero con una figuración rítmica distinta, esta sección se presenta de manera melódica a una y dos voces mediante el empleo de escalas, arpeggios y rasgueos, la tonalidad que se rige en la cadenza 2 es Re# locrio como séptimo grado de la armadura propuesta (Mi mayor).

El primer fragmento de esta cadenza se caracteriza por tener elementos escalísticos que son interrumpidos por un determinado conjunto de notas (Sol#) que se encuentran en el bajo. En cuanto a su parte estructural, se ven presentes seis semifrases (Smfr), las primeras tres muy similares entre si y las siguientes tres muy contrastantes entre si y diferentes a las primeras tres.





Figura 36. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 1 compases 57-61, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

El segundo fragmento contiene figuraciones rítmicas semejantes al fragmento anterior y también elementos escalísticos, pero en este caso a dos voces simultáneas, en seguida contiene una escala ascendente por intervalos de terceras que conduce a un punto álgido y culmina con la presentación del motivo principal (encerrados en paréntesis) en cuatro octavas diferentes. A continuación, la guitarra presenta melodías desde su registro más grave y las complementa con rasgueos de diez fusas por pulso. Así mismo, este fragmento tiene cinco semifrases, las dos primeras son idénticas en su estructura rítmica, la cuarta y la quinta también son iguales rítmicamente, pero diferentes a las dos primeras y la tercera semifrase es contrastante con respecto a las demás.

Musical notation for Figure 37, showing a guitar cadenza fragment. It consists of three staves. The first staff begins with a forte 'f' dynamic and contains rhythmic patterns. The second staff includes markings for 'accel.' (accelerando), 'poco ritard.' (poco ritardando), and 'pp' (pianissimo), along with 'lento' (lento) dynamics and some phrasing slurs. The third staff features 'f' and 'pp' dynamics, 'lento' markings, and specific fingering or breath marks such as '8.' and '10'.

Figura 37. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 2 compases 62-68, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

El fragmento tres se caracteriza por el uso de figuraciones rítmicas que se van dividiendo en el transcurso de los compases para crear el efecto de incremento de velocidad, las técnicas que se emplean son las escalas y los arpeggios, pero en ellos se observan el uso de acentos que destacan la melodía. Este fragmento cuenta con ocho semifrases y ninguna de ellas comienza en el tiempo fuerte del compás.



Figura 38. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 3 compases 69-74, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

En el último fragmento de la cadenza 2 se ven presentes dos técnicas de rasgueo²⁵, la primera técnica cumple una función melódica en las seis cuerdas y la segunda una función armónica también en las seis cuerdas cada técnica se evidencia en las dos frases marcadas en la siguiente figura. También cabe resaltar que el piano vuelve a la obra de manera imponente al ejecutar el primer tiempo del compás mientras la guitarra hace los rasgueos armónicos.

²⁵ Las dos técnicas de rasgueo se deben emplear debido a la velocidad que exige este fragmento.

The image displays a musical score for guitar and piano, consisting of four systems of staves. The first two systems are single-staff guitar parts. The third system includes a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs). The fourth system is a continuation of the guitar part. The score is characterized by dense, arpeggiated textures, often marked with '10' and '12' above the notes, indicating specific fingering or techniques. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) are present. A circled number '11' appears in the third system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line.

Figura 39. Parte B, Cadenza 2, Fragmento 4 compases 74-81, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Reexposicion A. en las secciones I y II de los compases 82-92, el piano reexpone el tema principal y el motivo original tanto en melodías como en acompañamiento tomando como centro tonal el segundo grado mayor (Do#) con respecto a la tonalidad original (Si), (ver anexo E). En la sección III que tiene un carácter de finalización de la Reexposicion, la guitarra se encarga de crear líneas melódicas de contrapunto imitativo en acompañamiento del piano, la sección es concluida por la guitarra en el centro tonal de Do#.

The image shows a musical score for guitar and piano. The top staff is for the guitar, and the bottom staff is for the piano. The guitar part consists of several measures of music with complex rhythmic patterns, including slurs and accents. The piano part consists of several measures of music with a harmonic base, including dynamic markings like 'pp' and various musical notations such as slurs and accents. The score is labeled 'Coda' and 'Reexposicion A'.

Figura 40. Parte A, sección III, compases 93-95, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Coda. En esta parte el piano crea una base que funciona como ambiente melódico y armónico y cuando ingresa la guitarra el ambiente melódico del piano desaparece dejando solo la base armónica para que la guitarra despliegue sus melodías. El centro tonal de la coda gira en torno al primer grado (Si) con respecto a la tonalidad original (Si) pero su tonalidad es paralela ya que la tonalidad de inicio de la pieza es de Si menor y la tonalidad final es de Si mayor.

The image shows a musical score for guitar, measures 95-99, from the Coda section of the second movement of a concerto by Aranjuez. The score is written on two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in 3/4 time. The tempo is marked *più tranquillo*. The dynamics are *pp dolce* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff has a *rallentando* marking and a *loco* marking. The second staff has a *rallentando* marking and a *pp* marking. The score ends with a *Coda* symbol.

Figura 41. Coda, compases 95-99, segundo movimiento concierto de Aranjuez.

Tabla 25

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto de Aranjuez segundo movimiento Joaquín Rodrigo (Parte de guitarra).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
Escalas. Arpeggios. Posiciones (acordes). Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Apoyaturas. Acciacaturas. Trinos. Mordentes. Grupetos. Armónicos octavados. Rasgueo. Cejilla. Media cejilla. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo. Vibrato longitudinal.	Dos voces. Textura monofónica. Textura polifónica. Textura de melodía acompañada.	Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m- 8J. Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M- 15J+8J. Disonancias melódicas: 2aum. Disonancias armónicas: 7M, 4aum, 2M, 7m, 5aum, 7dim, 5dis, 9m, 9M. Estado del acorde: Fundamental: (7ma), (9na), (11), (13). 1° inversión (7ma). 2° inversión, (7ma), (9na). 3° inversión (7ma). Tipos de acordes: Agregados Suspendidos Extendidos Tipos de cadencias: En tonalidad de Si menor: Cadencia auténtica (V-I), (ii ^o - III). Semicadencia plagal (V- vi), (III-IV), (III7-vi). Semicadencia auténtica. VI7-bii). En armadura de RE mayor (tonalidad Mi menor). Cadencia auténtica (ii* ²⁶ -i). En la tonalidad de Re# locrio. Semicadencia plagal (idis- iv). Semicadencia auténtica (vii-Vmaj7) (iii7- Vmaj7) En la tonalidad de La mayor (centro tonal Do #). Cadencia auténtica (V7-i). En la tonalidad de Si mayor Cadencia auténtica (V-I). Modulación: Inicia en Si menor. (Momentánea a Mi mayor y re menor). (Momentánea a Sol menor y do mayor). Mi menor (cadenza 1). Re# locrio (cadenza 2). Modulación leve do# menor Modulación final Si mayor.

Fuente: (La presente investigación).

²⁶ El signo “*” se empleará en la investigación como nomenclatura de un acorde semidisminuido.

Tabla 26

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra Concierto de Aranjuez segundo movimiento Joaquín Rodrigo (Parte de orquesta).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
<p>Escalas. Acordes. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Adornos melódicos.</p>	<p>Piano. Textura de melodía acompañada.</p> <p>Textura polifónica.</p> <p>Piano y Guitarra. Textura de melodía acompañada.</p> <p>Textura polifónica.</p>	<p>Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m – 8J.</p> <p>Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M – 15J + 12J.</p> <p>Disonancias melódicas. 5aum, 7M, 4dis, 5dis,</p> <p>Disonancias armónicas. 2M, 7m, 7M, 10 + 8aum, 4aum, 5dis, 7dis, 4dis,</p> <p>Estado del acorde: Fundamental (triada), (7ma), (cuartal), (9na) (11va), 1° inversión (triada), (7ma). 3° inversión (7ma) 4° inversión (9na).</p> <p>Tipos de acordes: Extendidos. Cuartales. Suspendidos. Agregados.</p> <p>Tipos de cadencias: En tonalidad de Si menor: Cadencia autentica (V7-i), (V7- I7), Modulación momentánea hacia Mi mayor. Cadencia autentica (V7-I). Modulación momentánea a Re menor. Cadencia autentica (V7- i). Modulación a la primera cadenza Mi menor. Cadencia autentica(V7-i). Modulación al tema principal de la orquesta Fa# menor. Cadencia autentica (V7-i), (VII-III). Modulación final Si mayor. (V-I).</p> <p>Modulación: Inicio en Si menor- (momentánea a Si mayor, Mi mayor y Re menor). Primera cadenza de la guitarra Mi menor. (Momentánea al centro tonal MI, al centro tonal Re). Segunda cadenza de la guitarra Re# locrio. Reexposición del tema principal de la orquesta Fa# menor. Momentánea a Do# menor. Modulación final Si mayor.</p>

Fuente: (La presente investigación).

Tres Fragmentos de Amor para guitarra y orquesta- Gustavo Niño “Colombia”.

Esta obra se compone de tres piezas basadas en el libro “Amor: ingeniero que todo lo construyes” de Víctor Eduardo Ruiz. La primera pieza fue titulada “Cuando los años pasen”, en ritmo de bambuco y de guabina, la segunda pieza “Colombia” en ritmo de danza colombiana y por ultimo “Hermano mar” en ritmo de Bambuco viejo (Daza, 2017).

La obra se escogió para darle a conocer al público la influencia que tiene la música académica en la música colombiana y también para mostrar un concierto completo para guitarra clásica que conjuga ritmos colombianos con una variedad de técnicas y estilos contenidos en la guitarra y la orquesta en pista de audio.

Tabla 27

Forma de la obra Tres fragmentos de amor de Gustavo Niño (Primer movimiento).

MOVIMIENTO	PARTES	SECCIÓN	COMPASES	DESCRIPCIÓN
I Cuando los años pasen. (Forma ternaria simple con coda).	A	I	1-16	La guitarra hace el tema principal con acompañamiento de la orquesta.
		II	17-28	La orquesta hace el tema principal con acompañamiento de la guitarra.
	B	I	29- 63	Melodía principal por la guitarra, la orquesta hace contramelodías, acompañamiento y refuerza la melodía de la guitarra “tutti”.
		II	64-78	Melodía principal por la guitarra, la orquesta acompaña y crea contrapuntos con respecto a la melodía principal.
	A	I	79-102	La guitarra hace el tema principal con acompañamiento de la orquesta.
		II	103-171	La orquesta hace el tema principal con acompañamiento de la guitarra y viceversa. En ciertos lugares la guitarra refuerza la melodía principal de la orquesta y también crea contramelodías.
	CADENZA		172-208	Por la guitarra, en una mezcla textural de una, dos y tres voces
	CODA		209-222	Por la guitarra, la orquesta realiza acompañamiento y refuerza las voces “tutti”.

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 28

Forma de la obra *Tres fragmentos de amor de Gustavo Niño (Segundo movimiento)*.

Movimiento	Partes	Sección	Compases	Descripción
II. Colombia (forma libre).	INTRO-DUCCIÓN		1-14	Melodía realizada por la orquesta, la guitarra refuerza algunas frases “tutti”.
	A	I	15-28	Tema principal por la guitarra. La orquesta interviene en dos compases como protagonista y después realiza contramelodías y refuerza el tema principal “tutti”.
		II	29-48	Melodía principal en la guitarra orquesta refuerza las voces de la guitarra.
	B	I	49-74	Prot. De la orquesta con acompañamiento de la guitarra y viceversa.
		II	75-90	Ídem.
	C	I	91-110	Parte orquestal y parte de guitarra y fagot
		II	111-135	Prot. De la guitarra y acompañamiento de la orquesta.
	Coda		136-147	Guitarra y glockenspiel.

Fuente. (La presente investigación).

Tabla 29

Forma de la obra *Tres fragmentos de amor de Gustavo Niño (Tercer movimiento)*.

Movimiento	Partes.	Sección	Compases.	Descripción.
III Hermano mar. (Forma sonata)	Exposición	Tema A	1-24	Expuesto por la marimba y después por el clarinete.
		punte	25-27	Realizado por toda la orquesta en contrapunto.
		Tema B	28-49	Expuesto por la guitarra con acompañamiento y duplicación de voces por la orquesta.
		Cadencia	50-52	Realizada por la melodía de las flautas y el oboe con acompañamiento del resto de la orquesta y la guitarra.
	Desarrollo	I	52- 71	Realizado por la guitarra con acompañamiento y refuerzo de voces por la orquesta.
		II	72- 102	Realizado por la guitarra con acompañamiento, refuerzo de voces y frases contrapuntísticas por la orquesta.
		III	103- 127	Realizado por la guitarra con frases contrapuntísticas y variedad de esquemas rítmicos por la orquesta.
		IV	127- 156	Protagonismo de la guitarra con acompañamiento de la orquesta y viceversa.
		V	157-164	Realizado por la marimba con acompañamiento del resto de la orquesta y la guitarra.
	Reexposición	Tema A	165-183	Expuesto por la guitarra con acompañamiento y duplicación de voces por la orquesta.
		Puente.	184-207	Protagonismo de diferentes instrumentos.
		Tema B	208-223	Realizado por la guitarra con acomp. De la orquesta.
		Coda.	224-226	Realizado por la guitarra y la orquesta duplica voces.

Fuente: (La presente investigación).

Cuando los años pasen Parte A Sección I. En una textura de tres voces, la guitarra hace la presentación del tema y el motivo principal en dos periodos de cuatro frases. la orquesta realiza funciones de acompañamiento y para ello emplea algunos elementos del ritmo de bambuco, pero además presenta trabajos de densidad que refuerzan las tres voces que hace la guitarra y por otra parte se observa algunas contramelodias realizadas por el clarinete en La (Ver score anexo F).

Figura 42. Parte A, Sección I, compases 1-16, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Sección II. En los compases 17-24, Se trata de una imitación del tema principal en este caso por parte de la trompeta mientras el resto de la orquesta la acompaña y crea contramelodias, en el compás 25 cambia la densidad sonora porque muchos instrumentos incluida la guitarra quedan en silencio y dan paso al tema principal en la flauta (ver anexo F). En esta sección la guitarra tiene la función de acompañamiento mediante el ritmo de bambuco, pero además incluye contramelodias. La sección cuenta con tres frases.

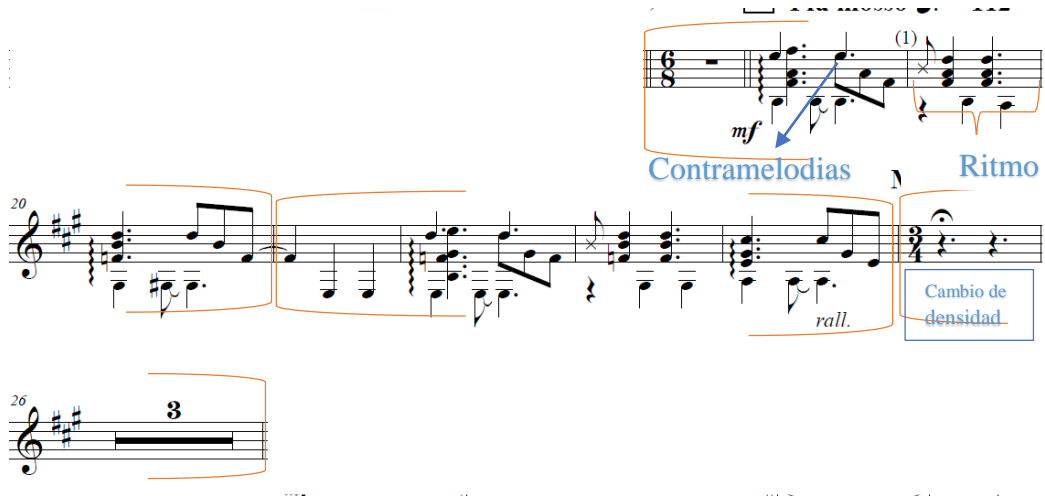
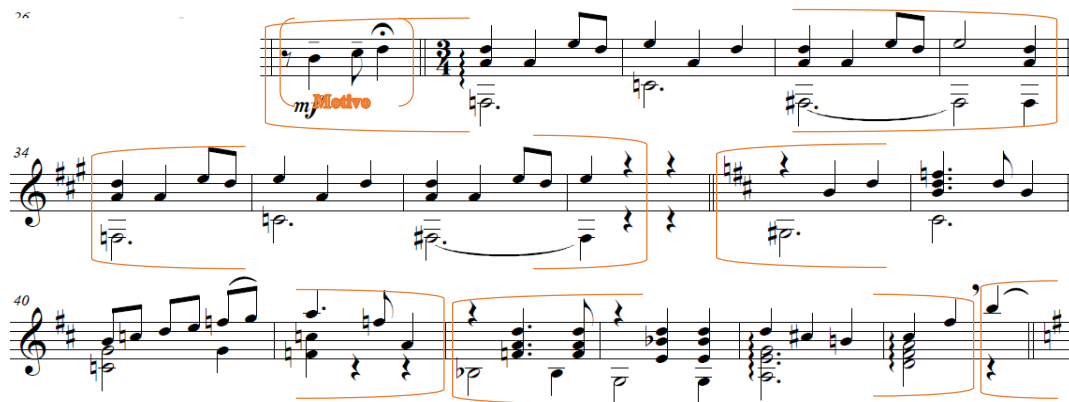


Figura 43. Parte A, Sección II, compases 17-28, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Parte B sección I. En esta sección se observa un claro protagonismo melódico en la guitarra donde presenta un nuevo tema, una nueva métrica ($\frac{3}{4}$) y un ritmo de guabina, pero conservando el mismo motivo inicial. Así mismo, en la orquesta se puede encontrar una amplia variedad en cuanto a la densidad sonora que le permiten cumplir la función de reforzar las voces que realiza la guitarra, pero también enriquecer contrapuntísticamente la pieza (ver anexo F). En cuanto a su estructura, se evidencia que cada dos frases se produce un contraste ya sea de tonalidad, de figuración rítmica o melódica y En los dos últimos compases hay una frase de carácter libre que prepara la siguiente sección debido al número de compases que tiene, la simpleza en la densidad y el uso de signos de prolongación (calderón).



46 **[C] A Tpo.**

52

57 **Meno mosso**

63

Figura 44. Parte B, Sección I, compases 29-63, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Sección II. Esta sección comienza con un cambio de tonalidad y de métrica que se prolonga hasta el compás 68, la guitarra contiene un manejo de tres voces donde está incluida la melodía principal, la orquesta por su parte muestra una función contrapuntística que en conjunto con la guitarra se producen figuraciones rítmicas complejas, pero también la orquesta refuerza algunas notas de la guitarra. A partir del compás 69 hay un notable cambio de densidad donde se observa el protagonismo del violoncelo a unísono con la guitarra (ver anexo F). De tal manera que la sección presenta dos periodos contrastantes entre sí.

Figura 45. Parte B, Sección II, compases 64-78, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Parte A sección I. Durante los compases 79-102 Se produce la reexposición del tema inicial conservando la misma parte melódica en la guitarra y la orquesta por su parte conserva los elementos iniciales y adhiere algunos más ver (anexo F).

Sección II. Partiendo desde el motivo principal, en esta sección hay un inicio, un desarrollo donde se llega a la parte climática²⁷ de la pieza y un desenlace que se encamina hacia la cadenza. La guitarra expone la melodía principal, pero a su vez, se acompaña y crea contramelodías de tal forma que en la sección actúan más de tres voces. Por otra parte, la orquesta desde los compases 79-163 refuerza las melodías, las contramelodías, el bajo y el ritmo de bambuco que realiza la guitarra, pero también la orquesta crea pasajes contrapuntísticos. A partir del compás 164 se

²⁷ El clímax de la pieza viene dado por el peso y la densidad de las voces, el registro agudo de los instrumentos y la intensidad (dinámicas de fuerte).

disminuye la densidad de la sección tanto en la orquesta como en la guitarra ver (anexo F). en esta sección se observan cuatro periodos y cada uno tiene un numero de frases diferente.

The image displays a musical score for guitar, divided into four distinct periods. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). Annotations in blue and orange highlight specific musical elements:

- Inicio:** A bracketed section at the top right, containing a **Motivo** (motif) and three **Voz** (voice) lines labeled **Voz 1**, **Voz 2**, and **Voz 3**.
- Desarrollo:** A section starting around measure 105, marked with a box labeled **G**. It includes **Signos pertenecientes al ritmo de bambuco** (signs belonging to the bambuco rhythm) and **Contramelodias** (counter-melodies).
- Parte climática:** A section starting around measure 140, marked with a box labeled **I**.

Measure numbers 105, 112, 119, 126, 133, 140, and 147 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a *mf* dynamic marking.

155 *ff*

163 **Desenlace** *f* *mf* *p*

171

Figura 46 Parte A, Sección II, compases 103-171, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Cadenza. Se caracteriza por tener una amplia variedad de arpeggios en distintos compases métricos. También cuenta con una forma libre y cada frase tiene una determinada duración, cabe destacar que al final de la cadenza se encuentra dos reiteraciones del motivo principal dando paso a la coda final.

CADENZA

Poco vivo *mf* *espressivo e molto rubato*

3 *ten.* *rit.*

7

3

175 *J* *rall.* *rit.*

Poco lento *mp*

2

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 170 to 208. The score is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. It is divided into several sections, each with a distinct tempo and dynamic marking:

- Measures 170-185:** Marked *Poco mosso ma non troppo*. Dynamics include *p* and *mf*. Features a triplet in measure 175.
- Measures 186-191:** Marked *Cantabile e lontano*. Dynamics include *f* and *mf*. Features a triplet in measure 188.
- Measures 192-194:** Marked *Poco lento*. Dynamics include *mf*. Features a *rit.* (ritardando) in measure 194.
- Measures 195-198:** Marked *Lento*. Dynamics include *mf* and *mp*. Features a *rubato* marking in measure 195.
- Measures 199-203:** Marked *espressivo e molto rubato*. Dynamics include *mf*. Features a *dolcissimo* marking in measure 203.
- Measures 204-208:** Marked *espressivo e molto rubato*. Dynamics include *mf* and *p*. Features a *dolcissimo* marking in measure 204. The final two measures (207-208) are marked *Motivo* in green.

Orange brackets highlight specific melodic phrases throughout the score. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and triplets.

Figura 47. Cadenza, compases 172-208, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Coda. La guitarra realiza la melodía principal recurriendo al motivo principal y también se acompaña con arpeggios y un bajo por lo cual se puede decir que hay una textura de tres voces, la orquesta por su parte, en ciertos puntos realiza melodías con notas de larga duración que crean un ambiente armónico y también en otras partes refuerza el bajo y la melodía de la guitarra.



Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen - Gt.

6

Adagio ♩ = 48

Figura 48. Coda, compases 209-222, primer movimiento tres fragmentos de amor.

Segundo movimiento Introducción. la orquesta presenta un tema introductorio y melodías a cargo de la viola, mientras la guitarra agrupa voces de diferentes instrumentos y los utiliza para reforzar la melodía y así crear una densidad alta. La estructura de esta introducción consta de un periodo con dos frases desiguales en cuanto a la cantidad de compases y métrica, después tiene dos compases más donde la viola y el violoncelo presentan el motivo principal de la pieza y tienen un carácter de finalización de la introducción (Ver anexo F).

II - Colombia-
Danza

Allegro Moderato ♩ = 80

A Tpo.

Figura 49. Introducción, compases 1-14, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte A sección I. Durante los compases 15-20 hay una exposición del tema principal primer por parte de la guitarra en compás métrico de 2/4 y después por la orquesta en compás métrico de 4/4., a partir del compás 21 la guitarra se encarga de exponer la melodía principal que está reforzada con un promedio de cuatro notas más y también tiene un bajo que crea contramelodias. La orquesta por su parte, interviene con contramelodias, acompañamiento y refuerza las melodías de la guitarra (ver anexo F). La sección cuenta con dos periodos contrastantes en cuanto a la cantidad de compases que tienen (comp. 15-20) y (comp. 21-26). Los dos últimos compases tienen la función de finalizar la sección y están por fuera de los dos periodos mencionados.

Figura 50. Parte A, sección I compases 15-28, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte A, sección II. La guitarra expone la melodía principal, las contramelodias y el bajo (tres voces) y la orquesta cumple la función de reforzar estas tres voces alternándose primero la sección de cuerdas, después la sección de viento madera y por último la sección de viento metal (ver anexo F). La estructura de esta sección está conformada por tres periodos contrastantes entre sí por la cantidad de compases que tienen el primer periodo va desde el 29-34, el segundo

periodo desde el 35-42 y el tercer periodo desde el 43-46. Cabe destacar que hay una frase que queda sola (comp. 47-48) que cumple la función de dar fin a la sección.

The image shows a musical score for guitar, measures 29-48. The score is divided into three sections: measures 29-33 (Moderato, mf), measures 34-39 (f), and measures 40-48 (A Tpo., movendo). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with dynamic changes and articulation.

Figura 51. Parte A, sección II compases 29-48, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte B sección I. la sección comienza con una frase de exposición del tema principal por el piccolo y acompañamiento del clarinete (ver anexo F), y en seguida, el tema principal pasa a la guitarra en una textura de tres voces y en un centro tonal distinto donde la orquesta interviene en algunos puntos reforzando la melodía y el bajo de la guitarra (ver anexo ...). A partir del compás 59 el tema principal se divide entre la guitarra y la orquesta de manera que cada compás se alterna. En los compases 67-70 el tema principal es realizado por la guitarra y parte de la orquesta refuerza este tema principal pero el violín II y la viola realizan arpeggios que adornan la melodía principal (ver anexo F). En los compases 71-74 se encuentran dos frases que funcionan de puente para la siguiente sección. La estructura se resumiría de la siguiente manera, la sección

cuenta con cuatro periodos que van desde el compás 53 hasta el compás 70, la frase del compás 49 funciona como una pequeña introducción al presentar el tema principal y las frases del compás 71 son un puente hacia la siguiente sección (ver anexo F).

The musical score is presented in four systems. The first system shows measures 49-52, with a blue box highlighting the 'Tema principal por el piccolo (1 frase)'. The second system shows measures 53-64, with 'Periodo 1 (2 frases)' in red. The third system shows measures 65-70, with 'Periodo 2 (2 frases)', 'Periodo 3 (2 frases)', and 'Periodo 4 (2 frases)' in red. The fourth system shows measures 71-74, with 'Puente (2 frases)' in red. The tempo is 'Moderato' with a quarter note equal to 53. Dynamic markings include 'f' and 'rall.'. Articulation markings include 'XIX' and '3'.

Figura 52. Parte B, sección I compases 49-74, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte B sección II. Comienza la guitarra con la exposición del tema principal en un centro tonal distinto y la orquesta refuerza algunos fragmentos del tema, en el compás 83 hay un puente que prepara la parte conclusiva de esta sección, este puente (que está realizado por la guitarra y la sección de cuerdas frotadas), tiene una figuración rítmica de tresillos de corchea por pulso (en la guitarra) mezclados con ocho fusas por pulso (violines y viola). En los compases 87-90 la guitarra realiza acordes rasgueados marcando el pulso y la orquesta conserva elementos de los

compases anteriormente mencionados, pero agrega un aumento en la densidad y el peso por parte de la sección de vientos (ver anexo F). La sección cuenta con cuatro periodos de dos frases c/u, los dos primeros periodos tienen un aspecto similar, mientras los dos siguientes son muy contrastantes entre sí.

The image displays two musical staves for guitar. The first staff is labeled 'Moderato' with a tempo marking of a quarter note equal to 53 (♩ = 53). It features four measures of music, each containing a triplet of eighth notes. The first two measures are marked with a forte dynamic (ff), and the last two are marked with a mezzo-forte dynamic (mf). The second staff is labeled 'Più mosso' with a tempo marking of a quarter note equal to 86 (♩ = 86). It begins at measure 83 and contains four measures. The first three measures feature triplets of eighth notes and are marked with a mezzo-forte dynamic (mf). The fourth measure is marked 'arp.' (arpeggiato) and contains a triplet of eighth notes. The key signature for both sections is one sharp (F#).

Figura 53. Parte B, sección II compases 75-90, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte C Sección I. En los compases 91-101 se evidencia un desarrollo melódico (contrapuntístico) por parte de toda la orquesta donde está presente el tema principal ver (anexo F). A partir del compás 102 hay un puente donde participa la guitarra a tres voces y el fagot con melodías independientes. En la sección de pueden apreciar cuatro periodos que al igual que en la sección anterior los dos primeros tienen una apariencia similar y los dos últimos son contrastantes entre sí (ver anexo F).

Figure 54 shows the musical score for measures 91-110. The top staff is labeled 'Parte orquestal' and includes a 'P' box. It is marked 'Lento' and contains dynamics 'f' and 'mp'. The bottom staff is the guitar part, starting at measure 104, featuring triplets and slurs.

Figura 54. Parte C, sección I compases 91-110, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Parte C Sección II. En los compases 111-115 se produce un incremento súbito de densidad de tal manera que tanto la orquesta como la guitarra realizan una melodía de igual figuración rítmica (Ver Anexo F). Durante los compases 112-115 tiene protagonismo la guitarra sola y emplea una textura de tres voces. En los compases 120-135 se emplea la técnica de armónicos octavados en la melodía y las contramelodías. La sección cuenta con ocho frases.

Figure 55 shows the musical score for measures 111-135. The top staff is marked 'Lento' and includes dynamics 'ff', 'p', 'mf', and 'rit.'. The middle staff is marked 'Nostalgico' and includes the dynamic 'mp'. The bottom staff is the guitar part, featuring triplets and slurs. The score ends at measure 135.

Figura 55. Parte C, sección I compases 111-135, segundo movimiento tres fragmentos de amor.

Coda. Expuesta por la guitarra a dos voces mientras el glockenspiel realiza arpeggios y notas de acompañamiento. Las frases no cuentan con los mismos compases y por lo tanto carecen de cuadratura.

Figura 56. Parte C, sección I compases 136-147, segundo movimiento tres fragmentos de amor

Tercer Movimiento, Exposición, Tema A. Expuesto primero por la marimba en el compás 1 y después reexpuesto por el clarinete desde el compás 14. Durante los compases 11-14 hay un puente que divide la exposición del tema de los dos instrumentos mencionados. La sección cuenta con dos periodos (P.) de cuatro frases c/u, las tres primeras frases de cada periodo se extienden durante tres compases mientras las últimas frases de cada periodo tienen dos y tres compases (ver Anexo F).

III - Hermano Mar-
Bambuco Viejo

Figura 57. Exposición, Tema A compases 1-24, tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Puente. Se trata de una frase compuesta de diversas figuras rítmicas con una melodía dividida entre la sección de viento madera de la orquesta (Ver Anexo F). por otro lado, la guitarra tiene una textura de dos voces (bajo y bloque de acorde).

Ritmico e un poco mosso ♩. = 86

Figura 58. Exposición, Puente, compases 25-27, tercer movimiento tres fragmentos de amor.

Tema B y cadencia. Realizado por la guitarra, se trata de una reexposición del tema A expuesto por la marimba y el clarinete, pero esta vez se encuentra más desarrollado por la razón de que implementa un nuevo motivo, la orquesta realiza contramelodías, duplicación de las voces de la guitarra y acompañamiento con el ritmo de bambuco viejo (Ver Anexo F). La sección cuenta con tres periodos (P.) y cada uno tiene dos frases de cuatro compases.

S Allegro moderato ♩. = 114

Figura 59. Exposición, Tema B y Cadencia, compases 50-52 tercer movimiento tres fragmentos de amor.

Desarrollo, Sección I. Realizado por la guitarra a tres voces empleando la técnica del arpeggio, la orquesta acompaña con figuraciones rítmicas del ritmo de bambuco viejo y notas de larga duración. Los instrumentos de la orquesta entran en distintos puntos de la sección (Ver Anexo F). En su estructura se encuentran tres periodos (P.) de dos frases c/u, cada frase es anacrúsica y se compone de tres compases.

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system starts at measure 53 and includes a dynamic marking of *mf*. A bracket labeled 'T' spans the first two measures. A green bracket labeled 'Motivo' highlights a specific rhythmic pattern. The second system starts at measure 60. The third system starts at measure 66 and includes dynamic markings of *ff* and *m*. It features first and second endings for the final phrase.

Figura 60. . Desarrollo, Sección I, compases 52-71 tercer movimiento tres fragmentos de amor.

Sección II. En esta sección la guitarra tiene una textura de dos y tres voces con técnicas de arpeggios y posiciones fijas mientras la orquesta a su vez, duplica y refuerza las voces de la guitarra, pero también crea secciones contrapuntísticas y presenta figuraciones rítmicas del ritmo de bambuco viejo (Ver Anexo F). En su estructura, esta sección cuenta con tres periodos (P.) que están conformados por frases de dos compases.

Figura 61. Desarrollo, Sección II, compases 72-102 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Sección III. La guitarra emplea nuevos elementos melódicos a dos voces mientras la orquesta funciona como acompañante con el ritmo de bambuco viejo y además realiza pasajes contrapuntísticos (Ver Anexo F). La sección cuenta con dos periodos contrastantes, el primer periodo contiene frases de cuatro compases con entrada anacrúsica y con en la técnica de arpeggio y el segundo cuenta con frases de entrada tética con la técnica de acordes (posiciones) y con el ritmo de bambuco viejo.

Meno mosso

P.1

mf

106

113

119 P.2 ff

123 rit.

Figura 62. Desarrollo, Sección III, compases 103-127 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Sección IV. En los compases 127- 135 la guitarra realiza la melodía principal y se acompaña con acordes mientras la flauta I realiza melodías que funcionan como contrapunto y la sección de cuerdas frotadas junto con la marimba realizan notas en tremolo que sirven de base armónica. En los compases 135-156 la guitarra y la orquesta realizan melodías rítmicas que se complementan para exponer el ritmo de bambuco viejo, en algunos pasajes la orquesta acompaña a la guitarra y en otros pasajes la guitarra acompaña a lo orquesta (Ver Anexo F). La sección cuenta con tres periodos contrastantes en su número de compases y una cadencia de tres compases.

The image displays a musical score for guitar, divided into five systems. The first system, labeled 'P.1', begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *simile*. The second system, labeled 'P.2', features a dynamic marking of *mf* and the tempo instruction 'Ritmico e un poco mosso' with a tempo marking of quarter note = 86. The third system, labeled 'P.3', has a dynamic marking of *f*. The fourth system is labeled 'Cadencia' in blue. The fifth system, labeled '151', also includes the word 'Cadencia' in blue. Orange brackets are used throughout the score to highlight specific musical phrases and patterns.

Figura 63. Desarrollo, Sección IV, compases 127-156 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Sección V. Se trata de un puente que conduce hacia el tema principal donde la guitarra realiza el ritmo de bambuco en acompañamiento a la orquesta que realiza pasajes contrapuntísticos (Ver Anexo F). La sección tiene un periodo de dos frases que cuentan con cuatro compases c/u.

Allegro moderato ♩ = 114

Figura 64. Desarrollo, Sección V, compases 157-164 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Reexposición, Tema A. como reexposición se presenta el desarrollo del tema principal (mas no el tema principal) por la guitarra. Por otra parte, la orquesta realiza secciones contrapuntísticas que contrastan con las melodías de la guitarra, pero también refuerza voces y propone elementos rítmicos del ritmo de bambuco viejo (Ver Anexo F). La sección cuenta con cinco frases.

Figura 65. Reexposición, Tema A, compases 165-183 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Reexposición, Puente. En los compases 184-189 la guitarra realiza la melodía principal mientras parte de la orquesta hacen una base armónica con figuras rítmicas de blanca y negra en compás de 6/8, a continuación, en los compases 190-195 la marimba realiza la melodía principal mientras la guitarra y parte de la orquesta realizan la base armónica con las figuras rítmicas ya mencionadas. A partir del compás 196 en adelante la orquesta y la guitarra se agrupan para formar el ritmo de bambuco viejo el cual tiene una melodía que se va presentando en ciertos instrumentos de la orquesta (Ver Anexo F).

The image displays three fragments of a musical score for guitar, spanning measures 184 to 207. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first fragment (P.1) is labeled 'Un poco meno mosso' and covers measures 184-189. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with 'mf' and 'rit.'. The second fragment (P.2) is labeled 'Adagio' and covers measures 190-195. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with 'p' and 'rit.'. The third fragment (P.3) is labeled 'Più mosso' and covers measures 196-207. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with 'mf', 'accel.', and 'ff.'. The fourth fragment (P.4) is labeled 'Vivo' and covers measures 200-207. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with 'f'.

Figura 66. Reexposición, puente, compases 184-207 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Parte B. La guitarra tiene el tema principal con elementos del ritmo de bambuco, la orquesta también realiza pasajes que complementan este ritmo y además realizan melodías contrapuntísticas (Ver Anexo F). Su estructura se conforma de dos periodos conformados c/u por dos frases de cuatro compases.

Figura 67. Re exposición, Tema B, compases 208-223 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Coda. Se conforma por dos compases, el primer compás es realizado por el contrabajo el cello y la guitarra y el segundo compás es realizado en tutti por toda la orquesta y la guitarra en acorde (Ver Anexo F).

Figura 68. Coda, compases 224-226 tercer movimiento, tres fragmentos de amor.

Tabla 30

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra tres fragmentos de amor, primer movimiento, Gustavo Niño, (Parte de guitarra y orquesta).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
Arpeggios. Posiciones (acordes). Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Apoyaturas. Mordentes. Armónicos naturales. Armónicos octavados. Rasgueo. Cejilla. Media cejilla. Sonido natural. Sonido brillante, Sonido dulce. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo. Vibrato longitudinal. Efectos especiales de sonido.	Tres voces. Textura de melodía acompañada.	Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m- 8J. Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2m- 15j+12j Disonancias melódicas: 5dis, 4dis, 2aum. Disonancias armónicas: 7dis, 4aum, 12dis, 9m, 2M, 7M, 9M, 5dis, 7m, 5aum, 4dis, 8dis, 15aum, 2m. Estado del acorde: Fundamental: (sus4), (dis), (9na), (7ma), (triada), (add9), (sus6), (add b13), (add6), (maj7), 1° inversión: (7ma), (triada), (“*”), (add9), 2° inversión: (triada), (add11), (triada aum), (add9), (maj7), 3° inversión: (9na), (7ma), 4° inversión: (add9). Tipos de acordes: Suspendidos, extendidos, agregados, cuartales. Tipos de cadencias: semicadencia autentica (V) (viadd9- VII7), (VIIadd9) Cadencia autentica (vii°-I), (V7- Imaj7), (V7- I), (IV7- Imaj7[9]), (IV-i7) Semicadencia plagal (v- IV), (IV), Cadencia rota (V+7- VIImaj7) (V-III+). Modulación: LA mayor – Re mayor – Sol mayor – La mayor – La menor - Do mayor.
ORQUESTA: Arpeggios. Trémolo. Acordes. Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Adornos melódicos	ORQUESTA: Textura de melodía acompañada. Textura polifónica.	ORQUESTA: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m – 11j. Intervalos armónicos pequeño y grande: 2M – 15j+ 15j+ 3M. Disonancias melódicas: 2aum, 5dis, 8aum, 4dis, 7m, 7M, 4aum, 5aum, 3aum, 9m. Disonancias armónicas: 7m, 7M, 9M, 3aum, 7dis, 9aum, 4dis, 5dis, 9m, 2m, Estado del acorde: Fundamental: (sus), (7,9,13), (7ma), (dis), (7 [b9]), (7 [9]) 1° inversión: (triada), (9na), (7ma) (aum), 2° inversión: (7ma), (triada), (aum add9), 3° inversión: (7ma), Tipos de acordes: Extendidos, suspendidos, agregados, cuartales. Tipos de cadencias: semicadencia autentica (V) (viadd9- VII7), (VIIadd9) Cadencia autentica (vii°-I), (V7- Imaj7), (V7- I), (IV7- Imaj7[9]), (IV-i7) Semicadencia plagal (v- IV), (IV), Cadencia rota (V+7- VIImaj7) (V-III+). Modulación: LA mayor – Re mayor – Sol mayor – La mayor – La menor - Do mayor.

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 31

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra tres fragmentos de amor, segundo movimiento, Gustavo Niño, (Parte de guitarra y orquesta).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
Arpeggios. Posiciones (acordes). Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Armónicos naturales. Armónicos octavados. Rasgueo. Cejilla. Media cejilla. Sonido natural. Sonido brillante, Sonido dulce. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo. Vibrato longitudinal.	Tres voces. Textura de melodía acompañada. Textura contrapuntística.	Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m - 12j. Intervalo armónico pequeño y grande: 2m – 15+9M. Disonancias melódicas: 9M, 7dis, 4aum, 7m, 3dis, 4dis, 7M. Disonancias armónicas: 9M, 4dis, 7m, 7M, 9aum, 11dis, 2m, 8dis, 2aum, 2M, 5dis, 13aum, 5aum, 9m, 8aum. Estado del acorde: Fundamental: (add13M), (add11), (7m), (add9m), (add13m), (7M), (9M), (11), 1° inversión: (add11aum), (7M), (add9M), (add11), 2° inversión: (7m), (add13m), 3° inversión: (7m), (7M), 4° inversión: (add13M), 5° inversión: (add11), Tipos de acordes: Extendidos, agregados, suspendidos, cuartales, Tipos de cadencias: semicadencia autentica: (V9), (V11), cadencia plagal: (IV7 – Iaum[add9]), (#iv- I). Cadencia autentica: (V- #I cuartal), Semicadencia plagal: (#IV- add11), Modulación: La menor – La mayor y La menor (momentáneos) – Mi menor – Si menor – Do# menor – La menor – Sol menor.
ORQUESTA: Arpeggios. Trémolo. Acordes. Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Adornos melódicos	ORQUESTA: Textura de melodía acompañada. Textura polifónica.	Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m – 8j. Intervalos armónicos pequeño y grande: 2m – 15j + 10m. Disonancias melódicas: 7m, 5dis, 4aum, 7M, 9m, 6aum, 5aum, 2aum, 3dis, 4dis. Disonancias armónicas: 7m, 9M, 9m, 2aum, 2m, 11aum, 5aum, 7M, 5dis, 9aum, 2M, 13aum. Estado del acorde: Fundamental: (sus4[9]), (7m), (triada), (7M), (11aum). 1° inversión: (sus4add9), (7M), (“*”). 2° inversión: (7m), (7M). 4° inversión: (add13M). Tipos de acordes: Extendidos, suspendidos, agregados, cuartales. Tipos de cadencias: semicadencia autentica: (V9), (V11), (ii “*”). cadencia plagal: (IV7 – Iaum[add9]), (#iv- I). Cadencia autentica: (V- #I cuartal). Semicadencia plagal: (#IV- add11). Modulación: La menor – La mayor y La menor (momentáneos) – Mi menor – Si menor – Do# menor – Mi mayor - La menor – Sol menor.

Fuente: (La presente investigación).

Tabla 32

Técnicas, textura y tratamiento armónico en la obra tres fragmentos de amor, tercer movimiento, Gustavo Niño, (Parte de guitarra y orquesta).

Técnicas de ejecución	Manejo textural	Tratamiento armónico
<p>Arpeggios. Posiciones (acordes). Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Apoyaturas. Acciacaturas. Rasgueo. Cejilla. Media cejilla. Sonido natural. Sonido brillante, Sonido dulce. Pulsación con apoyo. Pulsación sin apoyo. Vibrato longitudinal. Efectos especiales de sonido (apagado de cuerdas).</p> <p>ORQUESTA: Arpeggios. Trémolo. Acordes. Ligado mecánico. Ligado expresivo. Ligado de prolongación. Adornos melódicos.</p>	<p>Tres voces.</p> <p>Textura de melodía acompañada.</p> <p>ORQUESTA: Textura de melodía acompañada.</p> <p>Textura polifónica.</p>	<p>Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m – 12j. Intervalo armónico pequeño y grande: 2m – 15j + 8j. Disonancias melódicas: 4dis, 7M, 5aum. Disonancias armónicas: 4aum, 5dis, 9M, 7m, 9M, 7M, 2M, 8dis, 2aum, 9m, 4dis.</p> <p>Estado del acorde: Fundamental: (triada), (add11), (7M), (7m). 1° inversión: (dis), (7m), (add9m), (“*”), (add11). 2° inversión: (7M), (add13M). 3° inversión: (7m), (7M), (sus4[7m]). 4° inversión: (add9M), (9M).</p> <p>Tipos de acordes: Extendidos, agregados, suspendidos, cuartales, Tipos de cadencias: Cadencia autentica: (iiadd11- Imaj7), (ivsus4[7m]-i), (ii***add11- iadd11). Semicadencia autentica: (VIadd13m-VII7), (Vi-bV7) Semicadencia plagal: (#IVadd9m), (ivsus4[7M]) Cadencia rota: (bVIIaum[add9m]-VIadd9),</p> <p>Modulación: Do# menor, Sol Mayor, Do# menor.</p> <p>ORQUESTA: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m - 8j. Intervalos armónicos pequeño y grande: 2m – 15j + 15j. Disonancias melódicas: 2m, 5aum, 7m, 4aum, 5dis, 7M, 4dis, 2aum. Disonancias armónicas: 2m, 5dis, 4aum, 7M, 2M, 7m, 8dis.</p> <p>Estado del acorde: Fundamental: (triada), (sus4), (7M), (7m), (sus2). 1° inversión: (triada), (add11), (9M), (add9m). 2° inversión: (7M). 3° inversión: (add11).</p> <p>Tipos de acordes: Extendidos, suspendidos, agregados. Tipos de cadencias: Cadencia autentica: (iiadd11- Imaj7), (ivsus4[7m]-i), (ii***add11- iadd11). Semicadencia autentica: (VIadd13m-VII7), (Vi-bV7) Semicadencia plagal: (#IVadd9m), (ivsus4[7M]) Cadencia rota: (bVIIaum[add9m]-VIadd9),</p> <p>Modulación: Do# menor, Mi mayor, Do# menor, Sol Mayor, Do# menor</p>

Fuente: (La presente investigación).

Resultados

A partir del análisis de las técnicas, la textura y la armonía realizado a tres obras para guitarra solista y tres conciertos para guitarra surgen los siguientes resultados.

Técnicas de ejecución	
Guitarra solista	Guitarra concertista
Técnicas encontradas: Escalas, arpeggios, posiciones, ligado mecánico, armónicos naturales, cejilla, media cejilla, pulsación con apoyo, pulsación sin apoyo, ligado expresivo, acciacatura, rasgueo, efectos especiales de sonido, pizzicato, tremolo, glisando, Vibrato longitudinal.	Técnicas encontradas: Escalas, arpeggios, tremolo, posiciones, ligado mecánico, ligado expresivo, trinos, apoyaturas, mordentes, Cejillas, Medias cejillas, Pulsación con apoyo, Pulsación sin apoyo, Ligado de prolongación, Acciacaturas. Grupetos, Armónicos octavados, Rasgueo, Vibrato longitudinal, Armónicos naturales, Efectos especiales de sonido.
Técnicas no encontradas: Ligado de prolongación, apoyaturas, trinos, mordentes, grupetos, armónicos octavados,	Técnicas no encontradas: Pizzicato.
Técnicas que no existen en el repertorio seleccionado. pizzicato Bartok, Vibrato trasversal.	

Empleo textural	
Guitarra solista	Guitarra concertista
Texturas encontradas: Textura de melodía acompañada, textura polifónica, textura monofónica.	Texturas encontradas: Textura de melodía acompañada, textura polifónica, textura monofónica.
Texturas que no existen en el repertorio seleccionado. Textura homofónica.	

Tratamiento armónico	
Guitarra solista	Guitarra concertista
<p>Elementos encontrados: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m, 8J. Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2M, 15J+14m. Disonancias melódicas: 5dis, 4dis, 4aum, 2aum. Disonancias armónicas: 2M, 11dis, 9aum, 14M, 5dis, 4aum. 9M, 7m, 5aum, 5dis, 7dis, 2aum, 6aum, 7M, 8dis, 8aum. Estado del acorde: Fundamental (triada), (7ma), 1° inversión (triada), (7ma), 2° inversión (triada), (7ma). 3° inversión (7ma) 5° inversión (9na). Tipos de acordes: Acordes suspendidos: Acordes extendidos: Acordes agregados: Cadencias: Cadencia autentica (V7-I) (v-i), (ii°-i), (V7-i), (VII7-III). Semicadencia plagal (biii- ii). Semicadencia autentica (biii-V7). Cadencia plagal (i-iv), (vi-ii). Modulación: - Sol mayor, Mi menor. - LA menor, LA mayor, LA menor, LA mayor. - Sol mayor, Mi menor, Sol mayor, Sol menor, Sol mayor.</p>	<p>Elementos encontrados: Intervalo melódico más pequeño y más grande: 2m – 12J Intervalo armónico más pequeño y más grande: 2m, 15J+12J. Disonancias melódicas: 5dis, 4dis, 4aum, 2aum. 9M, 7dis, 7m, 3dis, 7M, 5aum. Disonancias armónicas: 4aum, 7m, 5dis, 7M, 9M, 9m, 2M, 5Aum, 7dis, 12dis, 4dis, 8dis, 15aum, 2m, 9aum, 11dis, 8dis, 2aum, 2M, 13aum, 8aum. Estado del acorde: Fundamental: (triada), (7ma), (9na), (11), (13). (sus4), (dis), (add9), (sus6), (add b13), (add6), (maj7), (add13M), (add11), 1° inversión: (triada), (7ma), (“*”), (add9). (add11aum), (7M), (add11), (dis), 2° inversión: (triada), (7ma), (9na), (add11), (triada aum), (add9), (add13m), 3° inversión: (7ma). (9na), (sus4[7m]). 4° inversión: (add9), (add13M), (9na). 5° inversión: (add11). Tipos de acordes: Suspendidos, extendidos, agregados, cuartales. Cadencias: Semicadencia autentica (I-V), (IV-V), (VI7-bii), (ii°*-i), (vii-Vmaj7), (iii7- Vmaj7), (V) (viadd9- VII7), (VIIadd9), (V9), (V11), (V- #I cuartal), (VIadd13m-VII7), (Vi-bV7). Cadencia autentica (V-I) (V-i), (ii°- III), (V7-i), (vii°-I), (V7- Imaj7), (V7-I), (iiadd11- Imaj7), (ivsus4[7m]-i), (ii°*-add11- iadd11). Cadencia plagal: (IV7- Imaj7[9]), (IV-i7), (IV7 – Iaum[add9]), (#iv- I). semicadencia plagal (I-IV), (V- vi), (III-IV), (III7-vi), (i°- iv). (v- IV), (IV), (#IVadd11), Cadencia rota (V+7- VImaj7) (V-III+), (#IVadd9m), (ivsus4[7M]), (bVIIaum[add9m]-VIadd9). Modulación: - RE mayor, LA mayor, SI menor, RE mayor. - Si menor, Mi menor, Re# locrio, do# menor, Si mayor. - LA mayor – Re mayor – Sol mayor – La mayor – La menor - Do mayor. - La menor – Mi menor – Si menor – Do# menor – La menor – Sol menor. - Do# menor, Sol Mayor, Do# menor.</p>
<p>Elementos no encontrados: Acordes cuartales, cadencia rota</p>	<p>Elementos no encontrados:</p>
<p>Elementos que no existen en el repertorio seleccionado.</p>	
<p>Acordes secundales.</p>	

Conclusiones

Para el presente estudio se tomaron al azar tres obras para guitarra clásica en formato solista y tres obras para guitarra clásica en formato de concierto del repertorio universal con diferentes épocas como el barroco, el romanticismo, el nacionalismo y el periodo contemporáneo.

La guitarra solista.

- La versatilidad de la guitarra en formato solista está dada a través de que sus composiciones se basan en un conjunto que engloba tres o más voces que interactúan entre sí, y estas hacen que la guitarra sea capaz de acompañar sus propias melodías sin necesidad de contar con más instrumentos. Por otra parte, también es importante mencionar que a nivel interpretativo la guitarra en formato solista tiene la libertad de amoldar el espacio y tiempo musical (silencio y tempo) de acuerdo al intérprete.
- Las tres obras que se eligieron para guitarra solista se caracterizan por tener un manejo total de las técnicas generales de ejecución tales como las escalas, los arpeggios, los acordes y los ligados, pero en tanto a las técnicas específicas del instrumento, se observó que hay un uso elemental y esto se presenta porque la inclusión de tres voces simultáneas dificulta que los dedos puedan moverse con libertad. Por consiguiente, el guitarrista clásico con un conjunto de técnicas como las que ofrece el repertorio elegido puede llegar a interpretar una gran cantidad de piezas.
- En las tres obras solistas se observa que predomina la melodía ante las demás voces, pero los compositores no profundizaron en el uso de las técnicas relacionadas con los adornos melódicos por la cuestión ya mencionada de que la textura de tres voces simultáneas no permite una suficiente independencia de los dedos, por consiguiente, en el repertorio solista, el guitarrista no tendrá un entrenamiento profundo en las técnicas de adornos.

- Otras técnicas que no tienen uso en el repertorio solista que se eligió son la ligadura de prolongación y los armónicos octavados, esto suele suceder porque es complicado ejecutar notas largas y armónicos de este tipo sabiendo que las tres voces se encuentran en constante movimiento (digitación y desplazamiento), lo que dará como resultado que el guitarrista no se relacione lo suficiente con estas técnicas.
- En cuanto a la textura, la guitarra solista por ser un instrumento melódico y armónico es capaz de ejecutar cualquier tipo de textura tal y como se ve en los resultados. De tal forma que las piezas de guitarra solista le ofrecen a su intérprete la facilidad de acompañar, armonizar, hacer contrapuntos y todo tipo de melodías.
- En cuanto a su desempeño armónico, la guitarra solista hace uso de un buen registro interválico donde integra disonancias y acordes de todo tipo y en diferentes inversiones. Así mismo explora diferentes cadencias y pequeñas modulaciones, Lo cual favorece a su intérprete ya que la guitarra demuestra ser un instrumento cromático y de amplio registro que permite conocer y ampliar los horizontes teóricos del ejecutante.
- Por otra parte, también se puede decir que las obras elegidas para guitarra solista emplean un buen tratamiento armónico, pero no es tan enriquecedor como el repertorio concertista por que las piezas solistas tienen una forma musical más elemental.

La guitarra solista de concierto.

- La versatilidad sobre la guitarra en formato de concierto es que sus composiciones que cuentan con un acompañamiento adicional de la orquesta le permiten a la guitarra ejecutar pasajes virtuosos con toda libertad. dichos pasajes cuentan con variedad de técnicas como escalas, arpeggios, y adornos melódicos. En tanto a la libertad del espacio tiempo en la guitarra de concierto es más reducido con respecto a la guitarra en formato solista porque es

más importante tener en cuenta el ensamble global. No obstante, en los solos y las cadenzas la guitarra en formato de concierto si puede tener más autonomía del espacio y el tiempo musical. Otro punto importante es que el acompañamiento orquestal puede variar según la instrumentación, en el presente trabajo se mostró diferentes tipos de acompañamiento como son la orquesta de cuerdas, la pista de audio y la reducción orquestal al piano. El trabajo que se obtuvo con la orquesta de cuerdas es que la guitarra y la orquesta estuvieron a la disposición interpretativa que propuso el director. Por otra parte, con la pista de audio se necesitó desarrollar el sentido de sincronización ya que esta tenía bastantes lugares en silencio, y con el piano se crea una interpretación muy íntima e interactiva donde la guitarra acompaña al piano y viceversa.

Las obras para la guitarra solista de concierto tienen un manejo de la técnica que es muy completo es por esto que los tres conciertos buscan mostrar el virtuosismo del solista y esto contribuye a que el ejecutante tenga un mejor conocimiento y dominio de las técnicas generales y específicas en la guitarra.

- En las tres de piezas de guitarra concertista se pueden evidenciar una buena variedad de adornos melódicos que, gracias al acompañamiento de la orquesta, permite la libertad melódica del guitarrista.
- El manejo de la textura también es muy amplio y la orquesta está dispuesta a reforzar los contrapuntos y el acompañamiento, así como también quedar en silencio frente a los pasajes monódicos de la guitarra. Por lo tanto, La guitarra solista y la guitarra solista de concierto emplean todo tipo de texturas en su repertorio.
- En el repertorio concertista seleccionado se evidencia que las piezas tienen una mayor diversidad de técnicas y texturas por que dichas piezas son más desarrolladas en forma,

estructura y prolongación, provocando que el guitarrista tenga que memorizar más frases, tenga que concentrarse más y tenga que tener más desarrollada la resistencia de sus dedos.

- Los conciertos para guitarra exploran al máximo las características armónicas de este instrumento es por esto que se pueden apreciar muchas variedades de acordes, cadencias y modulaciones por consiguiente el guitarrista se podrá nutrir en la teoría y la práctica de su instrumento.

Recomendaciones

Una vez concluido el trabajo investigativo se pueden hacer las siguientes recomendaciones.

- Se recomienda que el estudiante e intérprete de la guitarra clásica en el programa de Licenciatura en Música de la universidad de Nariño, aborde en su recital de grado obras para concierto de guitarra ya que estas poseen un manejo armónico, técnico y de ensamble que es muy enriquecedor. Lo que dará como resultado un mayor conocimiento teórico, un mejor dominio de la guitarra y una experiencia de acople con más instrumentos que se pueden emplear en el campo profesional y laboral.
- Se recomienda que el estudio del repertorio concertista se realice por lo menos desde el tercer semestre para que el estudiante se familiarizarse con la exigencia de este tipo de piezas y pueda ser versátil desde las dos perspectivas estudiadas en la presente investigación.
- Se recomienda que en la presentación de un recital con obras de concierto se empleen diferentes tipos de acompañamiento como la orquesta sinfónica, la orquesta de cuerdas, el piano o la pista de audio porque cada una de estos tipos de acompañamiento fomentan una experiencia diferente en cuanto al ensamble. De tal manera que el guitarrista sea competente desde los puntos de vista de seguir las indicaciones de un director de orquesta, de dirigir al pianista acompañante en el ensayo y de ser capaz de acoplarse con una pista de audio sabiendo que esta no se detiene sino hasta el final de la obra.
- Por su ergonomía, se recomienda el uso la pista de audio como un recurso válido de acompañamiento para el estudio y la presentación de una pieza concertista. El estudio de una obra con acompañamiento de una pista de audio, fomenta el ejercicio de la sincronización sobre todo cuando hay cadenzas donde la pista deja un espacio en silencio y se debe llegar

exactamente donde continua la pieza y, además, ejercita el acoplamiento en pasajes donde hay rubatos, calderones y frases con carácter de tiempo libre.

- Para un próximo recital es recomendable crear reducciones orquestales al piano ya que en la guitarra clásica no hay suficiente material de este tipo y además el pianista acompañante es una opción más fácil de adquirir. El crear dichas reducciones le permite al guitarrista conocer más minuciosamente lo que está sucediendo con la orquesta como por ejemplo el peso, la densidad, las dinámicas, el acompañamiento y el protagonismo lo cual da como resultado un afianzamiento más preciso.
- Se recomienda que para una presentación de un concierto para guitarra se haga uso de la amplificación sonora ya que este instrumento no posee una buena proyección del sonido y esto con el fin de hacer un buen balance con el piano o la orquesta. Esto le permite al guitarrista ser competente a la hora de tocar con amplificación ya que la experiencia es muy diferente.
- Como punto final se recomienda enriquecer el repertorio para guitarra clásica de concierto mediante composiciones, adaptaciones y arreglos para que haya un equilibrio entre las obras de guitarra solista y obras de guitarra solista de concierto. Con esto, el guitarrista podrá poner en práctica los conocimientos sobre técnicas, armonía, forma, estructura y composición adquiridos durante la carrera de licenciatura en música.

Bibliografía

- Alcaraz, I. M. (2009). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante: Universitario (pág. 15).
- Almendros, B. J. (2016). *Popularismo y flamenco en el concierto de Aranjuez. Estudio de tres versiones populares de Adagio*. Málaga.
- Barbier, P. (2005). *La Venecia de Vivaldi música y fiestas barrocas*. Barcelona: Paidós.
- Barrera, A. D. (2016). *Recital Interpretativo: La guitarra Latinoamericana de siglo XX*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño [consulta 29/06/2018].
- Bernal, A. (2008). *Musica para guitarra de compositores Latinoamericanos del siglo XX y XXI* [Consulta 10/10/2017] Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/154542576/MU-SICA-PARA-GUITARRA-DE-COMPOSITORES-LATINOAMERICANOS-DEL-SIGLO-XX-Y-XXI>. Medellín: Universidad EAFIT.
- boyacá cultural.com. (2018). *Boyacá cultural.com*. Obtenido de Luis Dueñas perilla.
- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Burkholder, G. y. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Carmona, S. J. (2006). *CRITERIOS HERMENÉUTICOS Y ELEMENTOS DIFERENCIADORES EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL- Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la Misa en simenor de J.S. Bach*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Casino de Madrid. (2002). *Andres Segovia. Casino de madrid*, 68,69 [Consulta 03/09/2018].
- Clemente, B. J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Daza, P. D. (2017). *Radaptación de la obra Para guitarra clásica "Por los campos de España" de Joaquín eRodrigo, y su contraste técnico -musical con piezas colombianas de lenguaje*

- posromántico-nacionalista del compositor guitarrista Gustavo Niño*. Cali: Conservatorio Antonio Maria Valencia.
- Di Leonardo, H. A. (2002). A la búsqueda de Antonio Vivaldi. *Mundo clasico.com*, 2.
- DLE, D. d. (2014).
- Dos Santos, O. M. (2001). *O Compositor Isaias Savio E Sua Obra para Violáo*. Sao Paulo: Universida de São Paulo [Consulta 04/09/2018].
- Enric, H. (1990). *Teoria musical y armonia moderna*. Barcelona: Aula de música.
- Escande, A. A. (2012). *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*. Fundación Bank Boston.
- Forero, A. L. (2014). *Analisis interpretativo, La catedral Agustin Barrios*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad Hasta el siglo XX*. Alianza Música.
- García, Q. C. (2008). *suite n° 2 Gentil Montaña*. bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- García. (2014). *La importancia de la música para el desarrollo integral en la etapa Infantil*. [consulta] 04/10/2017]. Disponible en:
<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/16696/16696.pdf>.
- Giamberandino, S. (2013). *Concierto de Guitarra de Música Popular Argentina*. Universidad Nacional de la Plata [consulta 04/09/2018].
- Gomez, T. (2015). *Discriminación de la textura musical mediante información bimodal con gráficos dinámicos. un trabajo enpirico de contraste a travez de intervención docente con alumnos de ESO*. Valencia: Universidad de Valencia.

- Guevara, G. E. (2015). *Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor colombiano Gentilk Montaña*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Guzmán, C. H. (2017). *Propuesta metodológica ara la apropiación tecnico-interpretativa del bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del fagot*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hernandez, R. F. (2010). *La obra compositiva de Emilio Puyol (1886-1980) estudio comparativo, catalogo y edición critica volumen primero: estudio comparativo* . Barcelona: Universidad Autonoma de Barcelona [Consulta 1/09/2018].
- Hernandez, R. L. (2013). *Estudio analitico de los componentes rítmico, armónico, timbrico y de manejo tonal presentes en las obras Fuego fragmento perteneciente a la Libra sonatina compuesta por el francés Roland Dyens y Paisaje cubano con campanas realizada por el cubano Leo Bro*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Lopez, M. S. (2016). *La Orquesta sinfonica. Un gran instrumento*. Publicaciones Didácticas.
- Márquez, j. M. (2010). La Guitarra Clásica en las diferentes épocas de la música como instrumento solista [Consulta 11/10/2017] Disponible en:
<https://es.scribd.com/document/327771025/La-Guitarra-Clasica-Como-Instrumento-Solista-en-Diferentes-Epocas>. Bucaramanga.
- Mesa, M. L. (2015). *Luis Enrique Nieto. La música nariñense en los años del clavel rojo*. Pasto: Fondo mixto de cultura de Nariño.
- MinisteriodeCultura. (s.f). *Musicas Tradicionales de Colombia*. Obtenido de ministeriodecultura.gov.co

- Mora, J. I. (2012). *Acercamiento a la Música Universal A Travez de la Guitarra Clasica*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Neri de caso, J. I. (2014). *Regino Sains de la masa (1896-1981) y el renacimiento español de la guuitarra en el siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Orlandini. (2012). *La interpretación musical*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena.
- Pinzon, S. E. (2015). *Descripción interpretativa de cuatro obras para guitarra y musica de camara [Consulta 12/10/2018]*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pujol, E. (1960). *El dilema del sonido en la guitarra. [consulta] 18/01/2018*. Disponible en: <http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2015/06/pujol-e-el-dilema-del-sonido-en-la.html>. Buenos Aires: Ricordi.
- Ramos, I. (2009). *HISTORIA DE LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS ESPAÑOLES*. [consulta] 27/12/2017]. Disponible en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=KGozDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=HISTORIA+DE+LA+GUITARRA+Y+LOS+GUITARRISTAS+ESPA%C3%91OLES.+&ots=5z9eKqUvcr&sig=mUQ6RYZzVI>. Alicante: ECU EDITORIAL CLUB UNIVERSITARIO.
- Rodriguez, A. M. (1967). *La Escuela de la guitarra* . Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Rojas, B. (2011). *AGUSTÍN BARRIOS un viaje a través de la vida y el trabajo del gran compositor latinoamericano*. Barrios www competition.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofia de la música* . Barcelona: Gedisa.
- Sanz, C. (2006). *EVOLUCIÓN DE LA GUITARRA parte I La guitarra de tradición europea*. *Antena de telecomunicacion*, 27-29.
- Shoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*.

- Sossa, R. J. (2015). *Compositores-guitarristas del siglo XIX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana [consulta 01/09/2018].
- Suárez, P. J. (2009). *SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑÓLES Joaquín Rodrigo 1901-1999*. Madrid: Fundación Juan March.
- Tirado, M. (2009). Francisco Tárrega. Un guitarrista imprescindible. *Ribalta*, 23- 35 [Consulta 01/09/2018].
- Torres, N. (2013). LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA Y LA GUITARRA "PRE-FLAMENCA" EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX:. [consulta] 18/12/2017]. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/190131/>. *FUENTES MUSICALES. REVISTA DE INVESTIGACIÓN SOBRE FLAMENCO LA MADRUGÁ*.
- Torroba, M. F. (s.f). *Guitar Concertos 1*. Málaga: Málaga Pilharmonic Orchestra.
- Valladares, C. U. (2004). La guitarra en los escritos de la historia musical chilena [Consulta 10/10/2017] disponible en : <https://core.ac.uk/download/pdf/46528380.pdf>. *Revista musical Chilena*, 1.
- Vallés, G. L. (2015). *La especialidad del pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de curriculum e integración en el sistema educativo español*. Universitat Jaume . 1.
- Vargas, O. C. (2013). *Concierto n°1 en Re mayor op. 99 Mario Castelnuovo-Tedesco* [Consulta 13/10/2018]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Yañez, N. C. (3 de octubre de s.f). *mariajesusmusica.files.wordpress*. Obtenido de mariajesusmusica.files.wordpress: mariajesusmusica.files.wordpress
- Zamacois, J. (1960). *Tratado de la forma*. Labor.

Anexos

Anexo A. *partitura de la obra Viejo Dolor*

Score

Viejo Dolor

Foxtrot

Compositor: Luis E. Nieto
Arreglo: Rolando Chazmorro

Transcripción: Johnny Arteaga

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Johnny Arteaga M.

2

Viejo Dolor

Gtr. ⁴⁴

Gtr. ⁵¹

Gtr. ⁵⁸

Gtr. ⁶⁵

Gtr. ⁷²

Arm 12

Anexo B. Partitura de la obra Saltando Matones

Score

Saltando Matones

Luis Dueñas Perilla

Arreglo José Revelo B.

The musical score is written for guitar in 3/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Guitar' and begins with a dynamic marking of *f*. The second staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *mf*. The third staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *f*. The fourth staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *f*. The fifth staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *f*. The sixth staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *mf*. The seventh staff is labeled 'Gtr.' and begins with a dynamic marking of *mf*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is arranged in a single system with seven staves.

2

Saltando Matones

The musical score is written for guitar (Gtr.) and consists of five staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff (measures 1-49) features a melodic line with frequent slurs and a dynamic marking of *ff* at the end. The second staff (measures 50-55) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (measures 56-61) continues the melodic line with slurs. The fourth staff (measures 62-67) includes a dynamic marking of *ff* and a section labeled "D.C. al Coda" with a Coda symbol. The fifth staff (measures 68-70) shows a final melodic phrase ending with a double bar line.

Anexo C. Partitura de la obra *Un Sueño en la Floresta*

- 1 -

Un sueño en la Floresta

(Guitar solo)

Rev. and dig. Eythor Thorkisson

Agustin Barrios Mangoré

Introducción

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Legend:
 G = 3rd fret
 D = 2nd fret

Instructions:
 a tempo
 poco más
 rall.
 ar. 12

- 2 -

21

Lento VII. VI. VII.

trem. segue

24

27

30

XII.

33

X. V. VI.

36

IX. VII.

The image displays a guitar sheet music score for a solo piece, consisting of six systems of musical notation. Each system begins with a measure number and includes various musical notations such as notes, rests, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The score is marked with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X) indicating fret positions. The notation includes both standard musical notation and guitar-specific symbols like circles with numbers (e.g., ①, ②, ③, ④) and vertical lines with numbers (e.g., 1, 2, 3, 4) indicating frets. The piece is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

- 4 -

The musical score consists of six systems of guitar notation. The first system (measures 57-59) features a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with a 'rit.' marking. The second system (measures 60-61) includes a melodic line with a '2' fingering and a bass line with a '0' fingering, marked 'a tempo'. The third system (measures 62-63) shows a melodic line with a '3' fingering and a bass line with a 'rit.' marking, followed by a section marked 'Andante ar. 12'. The fourth system (measures 64-65) features a melodic line with a '3' fingering and a bass line with a 'rit.' marking. The fifth system (measures 66-69) includes a melodic line with a '3' fingering and a bass line with a 'rit.' marking, followed by a section marked 'a tempo'. The sixth system (measures 70-74) features a melodic line with a '3' fingering and a bass line with a 'rit.' marking, followed by a section marked 'a tempo'. The seventh system (measures 75-78) includes a melodic line with a '3' fingering and a bass line with a 'rit.' marking, followed by a section marked 'a tempo'.

- 5 -

Musical notation for measures 79-83. Measure 79 is marked *rit.* and measure 80 is marked *a tempo*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2' indicating a second ending. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

Musical notation for measures 84-86. Measure 84 is marked *ad lib.* and measure 85 is marked *rit.*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2'. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

Musical notation for measures 87-90. Measure 87 is marked *ad lib.* and measure 88 is marked *rit.*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2'. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

Musical notation for measures 91-93. Measure 91 is marked *Lento*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2'. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

Musical notation for measures 94-96. Measure 94 is marked *trém. segue*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2'. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

Musical notation for measures 97-100. Measure 97 is marked *trém. segue*. The system includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '2'. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above the notes. A circled '2' is located below the staff at the end of the system.

- 6 -

* Banks had on his guitar one more fret and could play the high C on 20th fret. Those who can not reach this high C can use the A note on 17th fret instead.

- 7 -

The image displays a page of guitar sheet music, numbered 164, with the page number - 7 - centered at the top. The music is written in a single system with six staves, each containing a line of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are numbered 115, 118, 121, 124, 127, and 130. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fretting techniques are indicated by circled numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and some notes are marked with a circled '0' for natural harmonics. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. Rehearsal marks VII, VIII, and IX are placed above the staves, with dashed lines indicating the start of these sections. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and intricate fretting.

The image displays a guitar score for a solo piece, consisting of six staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 133 through 148. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. The score includes several trills, marked with Roman numerals (V, VII, XI, XII) and dashed lines above the notes. The bass line is primarily composed of chords and single notes, with some measures featuring a '0' indicating an open string. The final measure (148) concludes with a double bar line and a fermata over the final chord. The tempo marking 'rall. poco a poco' is placed below the fifth staff.

Anexo D. Partitura de la obra *Concierto en Re Mayor*.

Op. 1107 **CONCERTO EN RÉ MAJEUR**

Transcription de
EMILIO PUJOL

Antonio **VIVALDI**
(1678? - 1741)

GUITARE
I

$\text{♩} = 109$
 $\text{♩} = 110 - 120$
Allegro

10 BII

15

20

BII

BII

GUITARRA

25

B V

B VII

B IX

B IX

30

B IV

B VII

35

40

45

p

cresc.

50

B II

GUITARRA

64

II

Largo

BVII

BV

BVII

BV

BII

BII

BVII

BVII

60

65

63

1 0 1 m 1 m 1

GUITARE

III

Allegro

BV

70

75

80

85

90

95

100

f

mf

pp

p m i

m i m i m i m i

BV

BII

BIII

VI

VII

CONCIERTO D mayor 2 violines,(vla.) laúd y bajo RV 93

Antonio Vivaldi
(Venecia 1678-Wiña 1741)

Allegro

Guitarra
Violin I
Violin II
Viola
Cello/Basso

p
p
p
p

f
f
f
f

2

Musical score system 1, measures 12-15. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.

Musical score system 2, measures 16-19. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music continues with intricate melodic and rhythmic patterns across all staves.

Musical score system 3, measures 20-23. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music concludes with a final melodic flourish in the top staff and a steady bass line.

25

This system contains measures 25 through 28. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 4/4 time. Measures 25 and 26 show complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Measures 27 and 28 continue these patterns with some rests and longer note values.

29

This system contains measures 29 through 32. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measures 29 and 30 are characterized by sustained chords in the treble clefs and moving bass lines. Measures 31 and 32 show a continuation of these textures with some melodic movement in the upper staves.

33

This system contains measures 33 through 36. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measures 33 and 34 feature a prominent melodic line in the top treble staff with sixteenth-note runs. Measures 35 and 36 continue this melodic development with some rests in other parts.

4

29

42

45

Largo CONCIERTO - RV 93 Antonio Vivaldi

♩=34

The image displays a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto in G major, RV 93. The score is arranged in five staves: Guitarra (Guitar), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The tempo is marked 'Largo' and the time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The guitar part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The string parts provide harmonic support with sustained notes and a steady bass line. The score is divided into three systems, with measures 4, 7, and 10 marked at the beginning of each system. The bottom of the page includes the code 'JEM-01-08'.

JEM-01-08

2

10



This system of music, starting at measure 10, features a complex melodic line in the treble clef with rapid sixteenth-note passages. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

13



This system, starting at measure 13, continues the melodic development with more intricate sixteenth-note patterns. The piano accompaniment remains consistent with sustained chords and a rhythmic bass line.

16



This system, starting at measure 16, shows the melodic line becoming more fluid and expressive, ending with a trill. The piano accompaniment provides a solid harmonic and rhythmic foundation.

CONCIERTO - RV 93

Antonio Vivaldi

Allegro

The image displays a musical score for the Concerto in G major, RV 93 by Antonio Vivaldi. The score is arranged for a guitar soloist and a chamber ensemble. The instruments are: Guitarra (Guitar), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Basso (Cello/Bass). The tempo is marked 'Allegro'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 7. The guitar part features a prominent rhythmic pattern of eighth notes. The string parts provide harmonic support and counterpoint.

2

10



Musical score system 10, measures 10-12. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle, and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

13



Musical score system 13, measures 13-15. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle, and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The top staff continues the melodic line. The grand staff continues the bass line. At the end of measure 15, there are two whole notes in the top staff.

16



Musical score system 16, measures 16-18. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle, and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The top staff features a melodic line with some rests. The grand staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

19

System 1 of the musical score, measures 19-21. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 19 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 20 continues the melodic and bass lines. Measure 21 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff.

22

System 2 of the musical score, measures 22-24. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 22 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 23 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 24 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff.

25

System 3 of the musical score, measures 25-27. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 25 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 26 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 27 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bass staff.

4

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 features a complex guitar solo with sixteenth-note patterns in the treble clef. Measures 29 and 30 show a bass line in the bass clef with quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment is mostly silent in these measures.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 features a guitar solo with eighth-note patterns in the treble clef. Measure 32 shows a bass line in the bass clef with quarter notes. The piano accompaniment remains silent.

33

Musical score for measures 33-34. Measure 33 features a guitar solo with eighth-note patterns in the treble clef. Measure 34 shows a guitar solo in the treble clef and a bass line in the bass clef with quarter notes. The piano accompaniment is active with chords and notes in both staves.

Anexo E. Partitura de la obra Concierto de Aranjuez Segundo Movimiento

The image displays a page of a musical score for the second movement of the Concerto de Aranjuez. The score is written for guitar and piano. At the top left, the tempo is marked "Adagio" with a metronome marking of 44. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The page number "19" is located in the top right corner. The score is divided into three systems. The first system shows the guitar playing a series of chords marked *mf*, while the piano accompaniment features a *pp legato* bass line and a *p dolce* treble line. The second system continues the guitar's chordal texture and the piano's accompaniment. The third system begins with a circled "1" and the marking *cantabile*, where the guitar part becomes more melodic and expressive, marked *mf*, and the piano accompaniment is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20

2

poco cresc.

3

pp

R. hata

The image displays a musical score for guitar and piano, consisting of four systems of notation. The first system (measures 20-22) features a guitar part with a circled '2' above the first measure and a piano accompaniment. The second system (measures 23-25) includes the instruction 'poco cresc.' and a piano accompaniment. The third system (measures 26-28) features a guitar part with a circled '3' above the first measure and a piano accompaniment marked 'pp'. The fourth system (measures 29-31) shows a guitar part with a circled '3' above the first measure and a piano accompaniment. The score concludes with the instruction 'R. hata'.

22

8

lucio

p *pp*

cresc.

cresc.

⑥

f *pp* *decresc.*

The image displays a musical score for guitar and piano, consisting of four systems of music. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

- System 1:** The guitar part features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The piano accompaniment is sparse, with a few chords and single notes. A circled number '1' is placed below the guitar staff.
- System 2:** The guitar part continues with intricate patterns, including a circled number '4' above a specific measure. The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).
- System 3:** The guitar part shows a melodic line with some rests. The piano part features a dynamic marking of *p* and a crescendo hairpin.
- System 4:** The guitar part has a circled number '5' above a measure. The piano part includes dynamic markings of *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

Additional markings include '8.° baja' (8th octave lower) in the first system and various articulation marks like accents and slurs throughout the score.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some circled numbers (7, 2, 23). The grand staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word *decresc.* (decrescendo) is written above the top staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The top staff has some slurs and fingering numbers. The grand staff accompaniment includes dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word *rit.* (ritardando) is written above the grand staff.

Third system of musical notation. It features a four-staff layout. The top staff is marked *a lpo.* (ad libitum) and *mf* (mezzo-forte), with the instruction *ben marcato il canto* (well marked the song). The second staff is a grand staff with *pp* (pianissimo) dynamics. The bottom two staves are also marked *a lpo.* and *pp*.

24



First system of musical notation, measures 24-25. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music consists of chords in the upper register and a melodic line in the middle register. The bass clef part is mostly rests.



Second system of musical notation, measures 26-27. It continues the piece with similar chordal textures and melodic lines. The bass clef part remains mostly empty.



Third system of musical notation, measures 28-29. The melodic line in the middle register becomes more active, featuring a series of eighth notes. The bass clef part is still mostly rests.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a circled number '8' above it. The bottom staff contains the dynamic marking *ppp*.

Second system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with many notes, including some with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bottom staff has a dynamic marking *ppp* and a long, smooth slur.

Third system of musical notation. The top staff begins with a dense, rapid passage of notes, followed by a dynamic marking *p* and a slur. The bottom staff has dynamic markings *ppp* and *ffz*.

26

The image shows a musical score for guitar and piano, spanning measures 26 to 31. The score is written in treble and bass clefs. Measure 26 features a melodic line in the treble clef with a series of eighth notes and a piano accompaniment in the bass clef with a *pp* dynamic. Measure 27 includes a circled 'u' above the treble clef, indicating a *trillo* (trill) on a note, and the tempo marking *Più mosso*. The piano accompaniment in measure 27 has a *pp* dynamic and a *crise* marking. Measure 28 shows a *ff* dynamic in the treble clef. Measure 29 features a *f* dynamic in the bass clef. Measure 30 has a *f* dynamic in the bass clef. Measure 31 includes a *2 3 1* fingering marking above the treble clef. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a guitar staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The guitar staff contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. Handwritten annotations include "dolce rit." and "pp rall.".

(10) Cadenza

Second system of musical notation, labeled "(10) Cadenza". It features a treble clef staff with a continuous sixteenth-note pattern. The notation includes the dynamic marking "pp" and the tempo instruction "A tempo". The guitar and bass staves are empty.

Third system of musical notation, continuing the sixteenth-note pattern from the previous system. It includes the dynamic marking "p" and the instruction "cresc.".

Fourth system of musical notation, continuing the sixteenth-note pattern. It includes the dynamic marking "dim.".

First system of musical notation. The top staff contains a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth notes. It is marked with *accel.* and *poco ritard.*. The bottom two staves are empty.

Second system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs and is marked with *pesante*, *leggero*, and *pp*. Above the staff, the word *legano'* is written. The bottom two staves are empty.

Third system of musical notation. The top staff contains a melodic line with slurs and is marked with *f*, *lento e pesante*, and *leggero*. Above the staff, the number *8* is written. The bottom two staves are empty.

Fourth system of musical notation. The top staff contains a melodic line with slurs and is marked with *p*. The bottom two staves are empty.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) is empty.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is empty. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is empty.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is empty. The instruction *sempre cresc.* is written below the staff, and *molto animato* is written below the final measure of the upper staff.



First system of musical notation. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody consists of four measures of eighth-note chords, each with a slur and a fingering '0'. The number '31' is written at the end of the first measure. The piano accompaniment is shown on grand staff staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps, but it contains only rests.



Second system of musical notation, identical in structure to the first. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The melody consists of four measures of eighth-note chords, each with a slur and a fingering '0'. The piano accompaniment is shown on grand staff staves with a key signature of three sharps and contains only rests.



Third system of musical notation, identical in structure to the first. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The melody consists of four measures of eighth-note chords, each with a slur and a fingering '0'. The piano accompaniment is shown on grand staff staves with a key signature of three sharps and contains only rests.



Fourth system of musical notation, identical in structure to the first. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The melody consists of four measures of eighth-note chords, each with a slur and a fingering '0'. The piano accompaniment is shown on grand staff staves with a key signature of three sharps and contains only rests.

32

11

ff

f

f

f

f

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a simple bass line with quarter notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a simple bass line with quarter notes.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, and a handwritten annotation "Gua" above it. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a simple bass line with quarter notes.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, with a circled number "12" above it. The middle staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, and a handwritten annotation "p" below it. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a simple bass line with quarter notes.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a measure number '34' and a 'C4' marking. Dynamics include 'p' and 'pp'. The second system features a circled measure number '35' and the instruction 'più tranquillo' with 'pp dolce' dynamics. The third system includes '8.' markings and 'rallentando' instructions. The fourth system also features 'pp' and 'rallentando' markings. The fifth system includes '8.' markings, 'loco', and 'Arm.' (Arpeggio) markings. The sixth system starts with 'pp' and ends with a double bar line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Anexo F Partitura de la obra Tres Fragmentos de Amor

al maestro Edwin Roberto Guevara

Tres Fragmentos de Amor
versión para Guitarra y Orquesta

I - Cuando los años pasen
Bambuco - Guabina - Bambuco

Gustavo Niño

Allegro moderato (a 1 $\text{♩} = 54$)

, **A** **Più mosso** $\text{♩} = 112$

Meno mosso

E **Moderato** $\text{♩} = 100$

(1) percusión sobre las cuerdas con la mano derecha cerrada, a la altura de la boca de la guitarra.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen - Gt.

2

C A Tpo.

16 *f* *p*

22

Meno mosso

27

Poco vivo ♩ = 88

D

44 *f*

45

E Moderato ♩ = 120

57 *rit* *mf*

Lento

72 *rit*

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen - Gt

3

F Allegro moderato (a 1 $\text{♩} = 54$)

72 *f* *espressivo*

80

88 *Più mosso* $\text{♩} = 112$

96

104 *f* *sfz*

112 *sfz*

119

128 *f* *sfz*

135

G

H

132

140

147

155

I

Meno mosso

J

162

CADENZA

Poco vivo

171

mf *espressivo e molto rubato*

rit.

ten.

178

Poco lento

f *rall.*

rit.

mp

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 132 to 178. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into several sections. The first section (measures 132-155) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, marked with dynamics *f* and *mf*. A first ending bracket labeled 'I' covers measures 140-145. The second section (measures 156-161) is marked *Meno mosso* and features a more melodic line with dynamics *f* and *mf*. The third section (measures 162-170) is the *CADENZA*, marked *Poco vivo*, and contains intricate sixteenth-note passages with dynamics *mf* and *espressivo e molto rubato*. The final section (measures 171-178) is marked *Poco lento* and features a melodic line with dynamics *f* and *mp*, including a *rall.* (rallentando) instruction.

3

Poco mosso ma non troppo

177 *p* *mf*

Cantabile e lontano

186 *f* *rallentando molto*

Poco lento

192 *mf* *rit*

Lento

195 *rubato* *mf* *mp* *espressivo e molto rubato*

199 *espressivo e molto rubato* *mf* *dolcissimo*

204 *mf* *p* *mf*

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen - Gt.

6

Adagio ♩ = 48

210

216

attacca

The musical score is written for guitar. It consists of two staves. The first staff begins at measure 210 and contains a series of chords and melodic lines. The second staff begins at measure 216 and continues the piece, ending with the instruction 'attacca'. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 48 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

al maestro Edwin Roberto Guetara

Tres Fragmentos de Amor

versión para Guitarra y Orquesta

Score

I - Cuando los años pasen
Bambuco - Guabina - Bambuco

Gustavo Niño

Allegro moderato (a 1 $\text{♩} = 54$)

* Flauto I (con picc.)
Flauto II
Oboe
Clarinete en La I - II
Fagot
Corno en Fa
Trompeta en Do
Trombón
Perc. I Glodierapil
Maracas
Perc. II Wood Blocks
Timbales
Guitarra
Violín I
Violín II
Viola
Cello
Contrabajo

Allegro moderato (a 1 $\text{♩} = 54$)

f deciso *p agitato*

mp *p* *f* *mp* *f*

* Si se desea, toda la obra se puede interpretar solo con la Flauta realizando las partes del Piccolo a una óra. a la de su escritura.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), A Cl. (Alto Clarinet), F Cl. (Flute), C Tpt. (Cornet), Tbn. (Tuba), Mtb. (Mellophone), Gr. (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. There are also performance instructions such as *II** and *mf* written above the A Cl. staff. The page number "2" is located at the top left, and the page number "203" is at the top right. The title "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen" is centered at the top.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

Meno mosso B Moderato ♩ = 100

The score is arranged in systems. The first system includes Flutes I and II, Oboe, Clarinet, Trumpet, and Trombone. The second system includes Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *pp*. A section marked 'B' begins with a tempo change to 'Moderato' and a metronome marking of ♩ = 100. The Violoncello part includes markings for 'Solo arco' and 'Tutti'. The Contrabass part includes 'arco' markings.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., F. B., F. Cl., C. Tr., Tr. B., Gu., Vn. I, Vn. II, Vla., Vcl., and Ch. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of dynamics, including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *pizz.* (pizzicato) on the cello and double bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents, indicating a complex and expressive piece.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

6

C A Tpo.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I and II, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, French Horn, Trumpet, Trombone, and Mellophone. The second system includes staves for Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The guitar part features a prominent solo section with intricate melodic lines and arpeggiated accompaniment. The orchestral accompaniment provides harmonic support with various textures and dynamics. The score is marked with a common time signature (C) and the tempo 'A Tpo.' (Allegretto). Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are indicated throughout. Performance instructions like 'Solo' and 'Tutti' are placed above the violin staves. The piece concludes with a *pizz.* (pizzicato) marking for the strings.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

7

Musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged for a full orchestra and solo guitar. The tempo is marked "Meno mosso". The score is divided into two systems. The first system includes Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in C (A. Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (F. Ct.), Trombone (Tbn.), and Mellophone (Mib.). The second system includes Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (mf, mp, p), articulation (accents), and performance instructions like "muto a Picc." and "muto a Glock.". The guitar part is written in a single system, showing intricate fingerings and phrasing.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

8

Picc. D Poco vivo ♩ = 88

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (Fg.), Flute I (Fl. I), Cor Anglais (C. Tpt.), Trombone (Tbn.), Glockenspiel (Glock.), and Timpani (Timp.). The guitar part (Gtr.) is positioned below the timpani. The string section (Vla. I, Vla. II, Vln. I, Vln. II, Cb.) is at the bottom. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Poco vivo' with a metronome marking of ♩ = 88. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present throughout. The guitar part features a prominent solo starting at measure 8, marked with a boxed 'D' and the tempo 'Poco vivo ♩ = 88'. The solo consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. The orchestral accompaniment provides harmonic support with sustained notes and light textures. The string section is marked *arco* (arco) and *mf*. The woodwinds and brass parts have various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

9

This musical score page, numbered 9, is for the piece 'Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen'. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet in C (Cl.) parts are prominent, with long, sweeping melodic lines. The Clarinet part includes fingering indications such as 'II', 'I', and 'II'. The Guitar (Gt.) part is highly detailed, showing complex rhythmic patterns and fingerings. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts also feature long, sustained melodic phrases. Other instruments like the Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Timp.), and C Trumpet (C Tpt.) have more sparse or supporting parts. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

10

This musical score page, numbered 10, features a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Fl. II, Ob., A. Cl., Fg., F. Cr., C. Tpt., Tbn., Gtr., Trp., Gr., Vln. I, Vln. II, Vln., Vcl., and Cb. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The guitar part (Gtr.) is particularly prominent, featuring intricate rhythmic patterns and melodic lines. Other instruments like the flute and oboe play sustained notes, while the strings provide a harmonic foundation. Dynamic markings such as *rit.* (ritardando) are present in several parts, including the guitar and strings. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

E Moderato ♩ = 120 Lento

Ob.

A. Cl.

Fg.

C. Tpt.

Tbn.

Gtl.

E Moderato ♩ = 120 Lento

Gtl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf *rit.*

fff *fff* *fff* *rit.*

Solo *mf* *Tutti* *p*

12 Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

F Allegro moderato (a 1 ♩ = 54)
Picc.

Picc.
Fl. II
Fg.

F Allegro moderato (a 1 ♩ = 54)
Mrb.

Mrb.

F Allegro moderato (a 1 ♩ = 54)

Gr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f *agorativo*
ppp
ppp
mp
Tutti
ppia.
mf

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., F. Cl., C. Tpt., Tbn., Pk., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The page number "13" is located in the upper right corner.

14 Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

Più mosso $\text{♩} = 112$

Fl. II *mf*

Ob. *mf*

A. Cl. *mf*

Bs. *mf*

F. Cr. *mf*

C. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Mrb. *mf*

W. bl. *mp*

Timp. *mp*

Più mosso $\text{♩} = 112$

Gr. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vcl. *f*

Cb. *f*

mp
pizz.
mf
mf

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

15

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged for a full orchestra and a solo guitar. The instruments listed on the left side of the score are: Piccolo (Picc.), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in C (A. Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (F. Co.), Trumpet (C. Tpt.), Trombone (Tbn.), Mellophone (Mib.), Wood Bass (W. Bl.), Trompano (Timp.), Guitar (Gtu.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into measures, with dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *ffz* indicating volume levels. A specific guitar part is highlighted with a box labeled "G" above it, showing a complex rhythmic and melodic line. The overall layout is professional and detailed, typical of a published musical score.

16 Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. II:** Flute II, starting with a forte (*f*) dynamic and a *tr* (trill) marking.
- Ob.:** Oboe, starting with a forte (*f*) dynamic.
- A. Cl.:** Alto Clarinet, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fg.:** Bassoon, starting with a forte (*f*) dynamic.
- T. Cr.:** Trumpet in C, starting with a forte (*f*) dynamic.
- C. Tpt.:** Trumpet in B-flat, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn.:** Trombone, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Mrb.:** Mallets (Maracas), starting with a forte (*f*) dynamic.
- W. Bat.:** Wood Block, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.:** Timpani, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Gr.:** Grand Piano, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I:** Violin I, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. II:** Violin II, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.:** Viola, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.:** Violoncello, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.:** Contrabasso, starting with a forte (*f*) dynamic.

Key performance markings include *tr* (trill), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *rit.* (ritardando). A specific instruction *muta a Fl.* (change to Flute) is present above the Flute II staff. The score is written in a 3/4 time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

17

This musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen" on page 17. It features a guitar solo, indicated by a box labeled 'H' above the guitar staff. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Flute in C, Clarinet in G, Trombone, Trumpet, Mellophone, Woodblock, Timpani, Guitar, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The guitar part is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. The woodblock part is marked with *W. bl.* and *mf*. The timpani part is marked with *mf*. The violin and viola parts are marked with *f* and *mf*. The violoncello and contrabass parts are marked with *f* and *mf*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

18

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. I
- Fl. II
- Ob.
- A. Cl.
- Fg.
- F. Hr.
- C. Tpt.
- Tbn.
- Mb.
- W. Bl.
- Timp.
- Gr.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *f*, *p*), articulation (e.g., *pizz.*, *arco*), and performance instructions. The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

The image shows a page of a musical score for Concerto No. 4 by Astor Piazzolla. The page is numbered 19. The score is for a full orchestra and includes a solo guitar part. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., Tr., F. Co., C. Trp., Tba., Mib., Timp., Git., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 2/4 time and features a first ending bracket labeled 'I' over measures 20-24. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The guitar part is written in a style characteristic of Piazzolla, with complex rhythmic patterns and a focus on the upper register of the instrument.

20

The image shows a page of a musical score, page 20, for a symphony orchestra. The score is written for various instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., A.CI., Fg., F.CI., C.Tpt., Tbn., Mtb., W. Bl., Timp., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vln., Vcl., and Cb. The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *mf*, *mp*, and *ff*. Performance instructions such as *piz.* (pizzicato) are also present. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds and strings in the upper staves, brass and percussion in the middle, and guitar and double bass in the lower staves.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

21

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top right, the page number "21" is visible. The title "Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen" is centered at the top. A tempo marking "Meno mosso" is enclosed in a box and placed above the first staff. The instruments listed on the left side of the score include Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet I and II, Trombone, Mellophone, Percussion, Snare Drum, Cymbals, Guitar, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The guitar part is a solo, featuring a melodic line with various dynamics such as *f*, *mp*, and *mf*. The orchestral accompaniment includes woodwinds, brass, and strings, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The guitar part begins with a series of chords and a melodic phrase, followed by a more complex rhythmic pattern. The orchestral accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the guitar solo.

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

22

Fl. Co.
Tbn.
Timp.
Gtr.
Vln. II
Vln. I
Vla.
Vcllo

mf **CADENZA**
pizz. *rit.* *mf* *aggrazito e molto rubato* *f* *rit.*

Gtr. *rit.* *mp* *p*

Gtr. *mf*

Gtr. *f* *rallentando molto*

Gtr. *mf* *rit.* *rubato* *mf*

Gtr. *mp* *aggrazito e molto rubato*

Tres Fragmentos de Amor - Cuando los años pasen

23

argomento a molto rubato
222
Gtr. *delicissimo*

Adagio ♩ = 48
226
Fl. I
Fl. II
Ob.
Fg.
Gtr.
226
Vln. I Solo
Vln. II Solo
Vla. Solo
Vc. Solo

This musical score page features the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl I and Fl II, both starting with *mp* and transitioning to *f* with *Picc.* (Piccolo) markings.
- Oboe:** Oboe, starting with *mp* and transitioning to *f* with *attacca* markings.
- Clarinets:** A Clarinet and Bass Clarinet, both starting with *mp*.
- Trumpets:** F Trumpet and C Trumpet, both starting with *f*.
- Trombones:** Trombone, starting with *f*.
- Timpani:** Glockenspiel and Timpani, both starting with *mp*.
- Guitar:** Solo guitar part, starting with *f* and including *arco* (arco) and *vii* (vii) markings.
- Violins:** Violin I and Violin II, both starting with *fff* and *arco* markings, with *Tutti* markings above the staves.
- Viola:** Viola, starting with *fff* and *arco* markings, with *Tutti* markings above the staff.
- Violoncello:** Cello, starting with *f* and *arco* markings, with *Tutti* markings above the staff.
- Double Bass:** Bassoon, starting with *f* and *arco* markings, with *Tutti* markings above the staff.

II - Colombia-
Danza

Allegro Moderato ♩ = 80

vii simile

Un poco libero **A Tpo.**

Un poco libero **A Tpo.** **Un poco libero** **A Tpo.** **Lento** $\frac{2}{4}$

Dolce e nostalgico ♩ = 48 *arp.*

Ritmico e Pomposo ♩ = 48

dolcissimo *(a. n.)*

Lento $\frac{2}{4}$

Tres Fragmentos de Amor - Colombia - Gt.

7

Moderato ♩ = 53

Meno mosso **Moderato** ♩ = 53

Moderato ♩ = 53

Lento 4

Meno mosso **Moderato** ♩ = 53

Moderato ♩ = 53

NIX **NIX**

Tres Fragmentos de Amor - Colombia - Gt.

8

Più mosso ♩ = 86

☐ **Moderato** ♩ = 53

Più mosso ♩ = 86

☐ **Ritmico e Pomposo** ♩ = 48 ☐ **Lento**

poco a poco crescendo e accelerando rit.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia - Gt.

9

Lento

111

ff *p* *ff* *mf* *mf*

movendo

arr. a la 5ª

Nostalgico

121

mp

125

mp

Un poco vivo

125

mp

rit. *p*

XIX

II - Colombia-

Danza

Allegro Moderato ♩ = 80

Picc. **Un poco libero** **A tpo.** **Un poco libero**

Picc.
Flauto II
Oboe
Clarinete en La 1 - II
Fagot
Corno en Fa
Trompeta en Do
Trombón
Perc. I Glockenspiel plat. susp.
Perc. II Triángulo Timbales
Guitarra
Viola
Cello
Contrabajo

Allegro Moderato ♩ = 80
Un poco libero **A tpo.** **Un poco libero**
Solo

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

26 A tpo. Un poco libero A tpo. [K] Lento muta a Fl.

Picc. *f* *p* *f*

Fl. II *f* *p* *f*

Ob. *f* *p* *f*

A. Cl. *f* *p* *f*

Fg. *ff* *ff* *f*

FC. *ff* *ff* *f*

C. Tpt. *ff* *ff* *f*

Tbn. *f* *ff* *f*

Timp. *f* *ff* *f*

Gr. A tpo. Un poco libero A tpo. [K] Lento Solo

Vla. I *f* *ff* *mf* Solo

Vla. *f* *ff* *mf* Solo

Vc. *ff* *ff* *p*

Cb. *ff* *ff* *ff*

Dolce e nostalgico ♩ = 48 Lento

Gr. *mf* *mf* Solo

Vla. I Tutti *ff* Solo

Vla. II Tutti *ff* Solo

Vla. Tutti *ff* Solo

Vc. Tutti *ff* Solo

Cb. Tutti *ff*

TRADUCCION DEL PARTITURA MUSICAL DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO Y CUERDA DE LA OBRA "TRES FRAGMENTOS DE AMOR" DE JOSE GARCIA

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

Ritmico e Pomposo $\text{♩} = 48$

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. *mf*

A. Cl. *mf*

F. Cl. *mf*

C. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Timp. *mf*

Gtr. *mf* *f* *ff*

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vcllo *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

L Fl.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

28

Moderato ♩ = 53

Ob.

A.Cl.

Fg.

F.Co.

C.Tpt.

Tbn.

Temp.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

II'

mp

mf

ff

p

mf

ppz.

mf

The image shows a page of a musical score for the piece 'Tres Fragmentos de Amor - Colombia'. The score is for a full orchestra and a solo guitar. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of ♩ = 53. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in A (A.Cl.), Flute (Fg.), French Horn (F.Co.), Trumpet in C (C.Tpt.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Temp.). The second system includes staves for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The guitar part features a prominent solo with various dynamics including *mp*, *mf*, *ff*, and *p*. The orchestral accompaniment includes woodwinds, brass, and strings, with dynamics ranging from *mp* to *mf*. A rehearsal mark 'II'' is present at the beginning of the first system.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Colombia". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., F. G., F. Co., C. Tpt., Tbn., Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *u*. A first ending bracket is present over the first few measures. A section marked "muta a Picc." (change to Piccolo) begins with a dynamic marking of *p*. The string section (Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb.) plays a rhythmic accompaniment. The woodwinds (Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., F. G., F. Co.) play melodic lines. The brass section (C. Tpt., Tbn.) has a section marked *fp* and *Sord.* (Sordano). The guitar part (Gtr.) features intricate fingerings and a dynamic marking of *fp*.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

30

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Oboe (Ob.), Alto Clarinet (A. Cl.), Flute (Fl.), Trumpet (C. Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Guitar (Gt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Key performance instructions include:

- Ob.:** *pp* (pianissimo)
- A. Cl.:** *pp*
- Fl.:** *pp*
- C. Tpt.:** *pp*, *Senza sord.* (without mutes)
- Tbn.:** *pp*, *Senza sord.*
- Gt.:** *moviendo* (moving), *f* (forte)
- Vcl.:** *pizz.* (pizzicato), *mf* (mezzo-forte)
- Cb.:** *mf*

The score is marked with a tempo of *Al tpo.* (Allegretto tempo) and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Piccolo (Picc.) and Clarinet (Cl.). The Piccolo part begins with a *Lento* tempo and *Picc.* marking, followed by a *Meno mosso* section marked with a box containing the letter 'N', and ends with a *Moderato* section at a tempo of 53. The Clarinet part starts with a *p* dynamic and features a *f* dynamic marking. The third staff is for Guitar (Gtr.), which begins with a *Lento* tempo and later transitions to *Meno mosso* (marked with a box containing 'N') and *Moderato* (53). The bottom four staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The Violin parts have *Solo* markings and *p* dynamics. The Viola part has *Solo* and *Tutti* markings with *p* dynamics. The Cello part has *Solo* markings and *mp* dynamics. The bottom-most staff is for Contrabass (Cb.), which has a *Solo* marking and *p* dynamic.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

32

Moderato $\text{♩} = 53$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (A. Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (P. Co.), Trumpet (C. Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Guitar (Git.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 53). The key signature has one flat. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *mp*, *fz*, and *fz*. Performance instructions include *Picc.*, *muto a Fl.*, *Tutti*, and *pizz.*. The guitar part features intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

33

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I & II:** Flute parts, both starting with a *f* dynamic and featuring long, sustained notes with slurs.
- Ob:** Oboe part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- A. Cl.:** Clarinet part, starting with a *mf* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Fg.:** Bassoon part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- F. Gz.:** Bassoon part, starting with a *mf* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- C. Tpt.:** Trumpet part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Tbn.:** Trombone part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Timp.:** Timpani part, starting with a *f* dynamic and playing a rhythmic pattern.
- Gtr.:** Guitar part, starting with a *f* dynamic and playing a complex melodic line with slurs.
- Vln. I & II:** Violin parts, starting with a *mf* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Vla.:** Viola part, starting with a *mf* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Vcl.:** Cello part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.
- Ch.:** Double Bass part, starting with a *f* dynamic and playing a melodic line with slurs.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*), slurs, and articulation marks. The piece is in a 4/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

34

Più mosso $\text{♩} = 86$

Fl. I
Fl. II
Ob.
A. Cl.
Fg.
F. Co.
C. Tpt.
Tbn.
Plat. susp.
Perc.
Timp.
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

f
mp
mp
mp
mp
f
mp
mp
f
mp
mp
f
mp
mp
mf
mf

Più mosso $\text{♩} = 86$

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

Musical score for "Tres Fragmentos de Amor - Colombia" (Page 35). The score is in 3/4 time, marked **Moderato** with a tempo of $\text{♩} = 53$. The instrumentation includes Flute I and II, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in C, Trombone, Guitar, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in C, and Trombone. The second system includes parts for Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Key performance instructions include *rall.* (ritardando), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco).

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

36

The musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Colombia". It is marked "Più mosso" with a tempo of 86. The score is arranged for a full orchestra and a solo guitar. The instruments listed are Fl. II, F. Cr., C. Tpt., Tbn., Gir. (Guitar), Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and Ch. (Double Bass). The guitar part is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp* and *mf*. The string parts include dynamic markings like *mp*, *mf*, and *arco*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

37

P Ritmico e Pomposo $\text{♩} = 48$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following instruments: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., Fg., F. Co., C. Tpt., Tbn., Mrb., and Timp. The second system includes: Gtr., Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and Cb. The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 48$ and a dynamic of **P** (Piano). The tempo is marked as "Ritmico e Pomposo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f).

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

38

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 15 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute I (Fl. I):** Starts with a forte (*f*) melodic line, then moves to mezzo-forte (*mf*).
- Flute II (Fl. II):** Mirrors the Flute I part, starting *f* and moving to *mf*.
- Oboe (Ob.):** Plays a sustained melodic line, starting *f* and moving to *mf*.
- Clarinet (A. Cl.):** Provides harmonic support, starting *f* and moving to *mf*.
- Bassoon (Fg.):** Provides harmonic support, starting *f* and moving to *mf*.
- French Horn (F. Co.):** Plays a sustained melodic line, starting *mf* and moving to *f*.
- Trumpet (C. Tpt.):** Plays a sustained melodic line, starting *f* and moving to *mf*.
- Trombone (Tbn.):** Provides harmonic support, starting *f* and moving to *mf*.
- Glockenspiel (Glock.):** Enters in the second measure with a forte (*f*) accompaniment.
- Maracas (Mrb.):** Provides a rhythmic accompaniment, starting *f* and moving to *mf*.
- Timpani (Timp.):** Provides a rhythmic accompaniment, starting *mf* and moving to *f*.
- Violin I (Vln. I):** Plays a complex melodic line, starting *mf* and moving to *f*.
- Violin II (Vln. II):** Provides harmonic support, starting *mf* and moving to *f*.
- Viola (Vla.):** Provides harmonic support, starting *f* and moving to *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Provides harmonic support, starting *mf* and moving to *f*.
- Contrabass (Cb.):** Provides harmonic support, starting *f* and moving to *mf*.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Colombia". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (A.C.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horns (Hr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *pp*. A tempo marking of "Lento" is present, along with a "Q" symbol indicating a first ending. A specific instruction for the Flute I part reads "muda a Picc." (change to Piccolo). The score is divided into measures by vertical bar lines, and various musical notations like slurs and accents are used throughout.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

40

The musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Colombia". It features a solo guitar part and a full orchestral ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute III (Fl. III), Oboe (Ob.), Clarinet in C (A. Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet in C (T. C.), Trombone (Tbn.), Glockenspiel (Glock.), Timpani (Timp.), and Trigon (Trg.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The guitar part is marked with "poco a poco crescendo e accelerando" and "rit." (ritardando). The orchestral parts are marked with "Lento Picc.", "f" (forte), "ff" (fortissimo), and "mf" (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Tres Fragmentos de Amor - Colombia

41

Nostalgico

The image displays a page of a musical score for the piece 'Tres Fragmentos de Amor - Colombia'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section is titled 'Nostalgico' and includes staves for Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in C (A. Cl.), Bassoon (Fg.), French Horn (F. Cr.), Trumpet in C (C. Tpt.), Trombone (Tbn.), Glockenspiel (Glock.), and Timpani (Timp.). The guitar part (Gr.) is prominent, starting with a *p* dynamic and moving to *f*. The timpani part includes markings for 'Timp.' and 'Trg.' with a *mf* dynamic. The 'Nostalgico' section features a *rit.* (ritardando) and a *movendo* marking. The bottom section is marked 'Un poco vivo' and 'Glock.', with a *mp* dynamic. It includes a *Lentissimo* marking and a *rit.* (ritardando) marking. The guitar part continues with various dynamics including *mp*, *rit.*, and *f*.

III - Hermano Mar-
Bambuco Viejo

Declamato $\text{♩} = 70$ **10** Vivo $\text{♩} = 70$ **2** Meno mosso $\text{♩} = 70$ **2** **R** Declamato $\text{♩} = 70$ **10**

Ritmico e un poco mosso $\text{♩} = 86$

S Allegro moderato $\text{♩} = 114$

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar - Gt.

10

22

26

30

34

38

42

46

22

26

30

34

38

42

46

50

54

58

62

66

70

74

78

82

86

90

94

98

102

106

110

114

118

122

126

130

134

138

142

146

150

154

158

162

166

170

174

178

182

186

190

194

198

202

206

210

214

218

222

226

230

234

238

242

246

250

p

mf

p

p

ff

f

f

f

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar - Gt.

11

99

ff *f* *p* *cresc.*

104

f *ff*

109

f

114

Meno mosso

mf

119

124

Ritmico alla Danza ♩ = 114

129

ff

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar - Gt.

12

Musical notation for measures 122-125. The piece is in G major. Measure 122 features a series of chords with a 'y' (yoga) marking. Measure 123 continues with similar chords. Measure 124 has a 'rit' (ritardando) marking. Measure 125 is a half note chord with a 'y' marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.

V Lento e romantico

Musical notation for measures 126-131. Measure 126 starts with a 'simile' marking. The notation shows a melodic line with eighth notes and chords. Measure 131 ends with a fermata.

Ritmico e un poco mosso ♩. = 86

Musical notation for measures 132-135. Measure 132 begins with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Measure 135 ends with a fermata.

Musical notation for measures 136-141. This section consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 142-145. Measure 142 starts with a 'f' (forte) dynamic. Measure 143 has a 'W' (wide) marking. The notation shows a melodic line with eighth notes and chords. Measure 145 ends with a fermata.

Musical notation for measures 146-151. Measure 146 begins with a melodic line of eighth notes. Measure 151 ends with a fermata.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar - Gt.

13

Allegro moderato $\text{♩} = 114$

Musical notation for measures 157-163. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 157 starts with a *pp* dynamic and a *sfz* marking. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes. A box labeled 'X' is placed above measure 163.

Musical notation for measures 164-170. The notation continues with chords and eighth notes. A box labeled 'Y' is placed above measure 170.

Musical notation for measures 171-176. The notation continues with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 177-183. The notation continues with chords and eighth notes. A *ff* dynamic marking is present in measure 183.

Un poco meno mosso**Adagio**

Musical notation for measures 184-191. The tempo changes to *Un poco meno mosso* and *Adagio*. The notation includes chords and quarter notes. *rit.* markings are present in measures 185 and 189. A box labeled 'Y' is placed above measure 191.

Più mosso**Vivo**

Musical notation for measures 192-199. The tempo changes to *Più mosso* and *Vivo*. The notation includes chords and quarter notes. *mf* and *ff* dynamic markings are present. An *accel.* marking is present in measure 198.

Musical notation for measures 200-206. The notation continues with chords and quarter notes.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar - Gt.

14

The image displays three staves of musical notation for guitar, numbered 207, 214, and 221. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (207) features a melodic line with slurs and accents, accompanied by a bass line with chords and a dynamic marking of *ff*. A boxed 'Z' is present above the staff. The second staff (214) shows a similar melodic and harmonic structure with dynamic markings of *f* and *p*. The third staff (221) continues the piece with a melodic line and a bass line, including a dynamic marking of *ff* and a final chord with a fermata.

42

III - Hermano Mar-
Bambuco Viejo

Decisato $\text{♩} = 70$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flauta I (con picc.), Flauta II, Oboe, Clarinete en La 1-II, and Fagot. The middle section includes brass: Cuerno en Fa, Trompeta en Do, and Trombón. Below the brass is the Percussion section, featuring Perc. I (Marimba solo) with a dynamic marking of *f*, Perc. II (Tambour, Wood Block), and Timbales. The bottom section includes strings: Guitarra (with a tempo marking of *Decisato* $\text{♩} = 70$), Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The Cello and Contrabajo parts include dynamic markings of *pp*. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Piccolo (Picc.), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in C (A Cl.), Bassoon (Fa.), French Horn (F. Co.), Trumpet in C (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Mellophone (Mrb.), Trombone (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure is marked "Vivo". The second measure is marked "Picc." and "f". The third measure is marked "Meno mosso" and "mf". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The page number "43" is located in the top right corner.

11

Declamato $\text{♩} = 70$

H. II

A. Cl.

molto agitato

glur.

Vla. I

div.

fff

Vla. II

div.

fff

Vla.

p

Vc.

mf

Cb.

ff

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

45

Ritmico e un poco mosso

Ritmico e un poco mosso

21 Picc. *f* *Pizz.*

Fl II *f* *mf*

Ob. *mf*

A Cl. *f* *mf*

Fg. *mf*

F. Co. *f*

C. Tpt. *f*

Tba. *f*

Mrb. *ff* *f* *mf*

Timp. *f* *mf* *mf*

Ritmico e un poco mosso ♩ = 96

Gt. *ff* *f* *mf*

Vln. I *ff* *f* *mf*

Vln. II *ff* *f* *mf*

Vla. *ff* *f* *mf*

Vcl. *ff* *f* *mf*

Cb. *ff* *f* *mf*

5 Allegro moderato $\text{♩} = 114$

Fl.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Vcl.

Cb.

This page of a musical score is for a symphony, likely in the key of D major and 4/4 time. It features a variety of instruments and includes several performance instructions and dynamic markings. The instruments listed on the left are Flute (Flac.), Piccolo (Pic.), Clarinet in A (A Cl.), Bassoon (Fg.), French Horn (F. Co.), Trumpet in C (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pb.), Percussion II (Perc. II), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Key performance instructions and markings include:

- Flac.:** Flute part, starting with a *f* dynamic.
- Pic.:** Piccolo part, starting with a *f* dynamic.
- A Cl.:** Clarinet in A part, starting with a *mf* dynamic.
- Fg.:** Bassoon part, starting with a *f* dynamic.
- F. Co.:** French Horn part, starting with a *mf* dynamic.
- C Tpt.:** Trumpet in C part, starting with a *f* dynamic.
- Tbn.:** Trombone part, starting with a *mf* dynamic.
- Pb.:** Piano part, starting with a *mf* dynamic.
- Perc. II:** Percussion II part, featuring a *Tamb. parca* (small drum) with a *mf* dynamic.
- Gtr.:** Guitar part, starting with a *f* dynamic.
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb.:** String parts, starting with a *mf* dynamic.

The score is written in a standard musical notation with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The page number 261 is located in the top right corner.

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, with a guitar part integrated into the ensemble. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I, Fl. II):** Flute I has a melodic line starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic. Flute II plays a similar melodic line.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinet in C (A. Cl.):** Plays a melodic line starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic.
- Trumpets (C. Tpt., F. Cl.):** Trumpets play a melodic line starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic. French Horns play a similar melodic line.
- Timpani (Tbn.):** Plays a rhythmic pattern starting in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic.
- Percussion II (Perc. II):** Plays a rhythmic pattern starting in the first measure with a forte (*f*) dynamic.
- Guitar (Gtr.):** Plays a complex rhythmic and melodic pattern throughout the page, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Violin I plays a melodic line starting in the first measure. Violin II plays a similar melodic line.
- Violas (Vla.):** Plays a melodic line starting in the first measure.
- Violoncello (Vcl.):** Plays a melodic line starting in the first measure.
- Double Bass (Cb.):** Plays a melodic line starting in the first measure, with a *pizz.* (pizzicato) marking in the fifth measure.
- Piano (Mrb.):** Plays a complex rhythmic and melodic pattern throughout the page, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pizz.* (pizzicato). The guitar part is highly rhythmic and melodic, often playing chords and single notes in a complex pattern.

This musical score is for a symphony orchestra with a guitar solo. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl. Cr.):** Part 1, starting with a first ending bracket. Dynamics include *f* and *mf*.
- Clarinet (C. Tpt.):** Part 1, dynamics include *f* and *mf*.
- Trumpet (Tbn.):** Part 1, dynamics include *f* and *mf*.
- Musical Director (M. Dir.):** Part 1, dynamics include *f*.
- Percussion II (Perc. II):** Part 1, includes a section marked *W.M.* and *Tamb.* with a dynamic of *f*.
- Guitar (Gtr.):** Part 1, featuring a complex solo with many accidentals and dynamics like *f* and *mf*.
- Violin I (Vln. I):** Part 1, dynamics include *mf* and *ppz*.
- Violin II (Vln. II):** Part 1, dynamics include *mf* and *ppz*.
- Viola (Vla.):** Part 1, dynamics include *mf* and *ppz*.
- Violoncello (Vc.):** Part 1, dynamics include *mf* and *ppz*.
- Double Bass (Cb.):** Part 1, dynamics include *mf* and *ppz*.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are:

- Fl. I and Fl. II (Flutes)
- F. Cl. (Clarinet)
- Tbn. (Trombone)
- Mrb. (Mellophone)
- Perc. II (Percussion)
- Gk. (Guitar)
- Vla. I and Vla. II (Violins)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Cello)
- Ch. (Double Bass)

The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also first and second endings indicated by bracketed lines at the top right of the page. The page number "50" is located in the upper left corner, and the title "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar" is centered at the top.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

51

The musical score for page 51 of "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar" features the following instruments and parts:

- Fl. I & II:** Flute I and Flute II parts, both in treble clef.
- Ob.:** Oboe part in treble clef.
- A. Cl.:** Clarinet part in treble clef.
- Fg.:** Bassoon part in bass clef.
- F. Cr.:** French Horn part in treble clef.
- C. Tpt.:** Trumpet part in treble clef.
- Tho.:** Trombone part in bass clef.
- Mhb.:** Mellophone part in bass clef.
- Perc. II:** Percussion II part, specifically a Tambourine, in a 2/4 time signature.
- Gtr.:** Guitar part in treble clef.
- Vln. I & II:** Violin I and Violin II parts in treble clef.
- Vln.:** Viola part in alto clef.
- Vcl.:** Violoncello part in bass clef.
- Cb.:** Contrabass part in bass clef.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "pizz." (pizzicato) for the contrabass. The piece is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Máz

52

The musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Máz, page 52. It is written in 3/4 time and features a variety of instruments. The score includes parts for Flute I, Alto Clarinet, Bassoon, Flute II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Piano, Percussion II, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with various dynamics such as *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*, and includes articulation marks like accents and slurs. A box labeled "1" is present above the Flute I staff at the beginning of the piece. The Percussion II part includes a section labeled "W.M." and "Tamb." with a specific rhythmic pattern. The Guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Violin and Viola parts have a melodic line with some *ppp* markings. The Cello and Double Bass parts provide a steady bass line with some *f* and *pp* markings.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

This musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar, page 53. It is a full orchestral score with a guitar soloist. The instruments included are:

- Flutes I and II (Fl. I, Fl. II)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in A (A Cl.)
- Bassoon (Fg.)
- Piccolo (P. Cl.)
- Trumpets in C (C Tpt.)
- Trombones (Tbn.)
- Piano (Pib.)
- Percussion II (Perc. II) with a Tambourine (Tamb.)
- Guitar (Gtr.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Contrabass (Cb.)

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). A specific passage in the Clarinet part is circled in red. The guitar part is highly rhythmic and melodic, often playing in a soloist's style.

Tres Fragmentos de Amor - Hernano Mar

54

Musical score for "Tres Fragmentos de Amor" by Hernano Mar, page 54. The score includes parts for Flutes I & II, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, French Horn, Trumpet in C, Trombone, Mallets, Percussion II, Guitar, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked "Meno mosso".

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical textures. The guitar part is prominent, playing a complex rhythmic and melodic line. The strings provide a harmonic foundation, with the cello and double bass playing a steady bass line. The woodwinds and brass instruments contribute to the overall sound with various melodic and harmonic parts.

Key markings include "Meno mosso" at the top right and "Solo" above the cello part in the lower right section. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are listed on the left side of the page.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

55

Musical score for measures 14-23. The score includes parts for Mrb., Timp., Gr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The guitar part features a melodic line with a circled double-sharp symbol. Dynamics include *mf*, *pizz.*, and *acc.*

Musical score for measures 24-33. The score includes parts for Mrb., Timp., Gr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The guitar part continues with a melodic line. Dynamics include *mf*.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

56

Ritmico alla Danza ♩ = 114

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bassoon (Fg.), French Horn (F. G.), Trumpet (C. Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), and Timpani (Timp.). The second system includes parts for Guitar (Gt.), Violin (Vn.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Ritmico alla Danza' with a quarter note equal to 114 beats per minute. The key signature has one flat. The score features various dynamics such as *mf*, *ff*, and *pizz.*, and includes performance instructions like 'Tutti' and 'pizz.'. The guitar part is written in a rhythmic style with chords and single notes.

The image displays a page of a musical score, page 57, for a piece titled "1155 FICHAS DE ARMONIA - FICHAS DE ARMONIA". The score is arranged in a standard orchestral format with a guitar part. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. Cr.** (Flute): Staff 1, measures 1-4.
- Cl.** (Clarinet): Staff 2, measures 1-4.
- Mib.** (Bassoon): Staff 3, measures 1-4.
- Gr.** (Guitar): Staff 4, measures 1-4, including a solo section with a double bar line and repeat signs.
- Vo.** (Violin): Staff 5, measures 1-4.
- Ch.** (Cello/Double Bass): Staff 6, measures 1-4.
- Fl. I** (Flute I): Staff 7, measures 1-4, marked "Lento e romantico".
- Mib.** (Bassoon): Staff 8, measures 1-4.
- Gr.** (Guitar): Staff 9, measures 1-4, marked "Lento e romantico".
- Vln. I** (Violin I): Staff 10, measures 1-4, marked "arco".
- Vln. II** (Violin II): Staff 11, measures 1-4, marked "arco".
- Vla.** (Viola): Staff 12, measures 1-4, marked "arco".
- Vc.** (Cello): Staff 13, measures 1-4, marked "arco".
- Ch.** (Double Bass): Staff 14, measures 1-4, marked "arco".

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *p*), articulation (e.g., *rit.*, *rit. 1*), and performance instructions (e.g., *arco*, *rit. 1*). The guitar part features a complex rhythmic and melodic line, particularly in the solo section.

Ritmico e un poco mosso $\text{♩} = 66$

Fl. I

Ob.

A. Cl.

Mrb.

Perc. II

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

W.M.

p

mf

pizz.

mf

Ritmico e un poco mosso $\text{♩} = 66$

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

59

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., A. Cl., Fg., F. Co., C. Tpt., Tbn., Mpb., Perc. II, Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is divided into measures, with a square box containing the number "11" marking a specific measure in the Flute I part. The music includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and features complex rhythmic patterns, particularly in the guitar and percussion parts. The guitar part shows intricate fingerings and a mix of melodic and rhythmic lines. The percussion part includes a section labeled "Tamb." (Tambourine). The overall texture is dense and characteristic of a full orchestral arrangement.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

60

The musical score is for the piece "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar". It is marked "Allegro moderato" with a tempo of 114. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion II, Violin I and II, Viola, and Cello. The guitar part is a solo, marked "Allegro moderato" with a tempo of 114. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion II, Violin I and II, Viola, and Cello. The second system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion II, Violin I and II, Viola, and Cello. The guitar part is a solo, marked "Allegro moderato" with a tempo of 114. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion II, Violin I and II, Viola, and Cello. The second system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion II, Violin I and II, Viola, and Cello.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

61

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar" is centered, and the page number "61" is on the right. A rehearsal mark "X" is placed above the first staff. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon (Fg.), French Horn (F. Co.), Trumpet (C. Tpt.), Trombone (Tbn.), Mellophone (Mib.), Percussion II (Perc. II), Guitar (Gt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*, *pp*), articulation (accents, staccato), and performance instructions like "Pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). The guitar part is particularly detailed, showing complex rhythmic patterns and chordal textures. The overall layout is professional and typical of a published musical score.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

62

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. I and Fl. II. Fl. I has a dynamic marking of *mf* and a *rit.* marking. Fl. II has a dynamic marking of *f*.
- Woodwinds:** Ob. (Oboe) with a dynamic marking of *f*; A.Cl. (Alto Clarinet) with a dynamic marking of *mf*; Fg. (Bassoon) with a dynamic marking of *mf*.
- Brass:** F.C. (French Horn) with a dynamic marking of *mf*; C.Tp. (Trumpet); Tbn. (Trombone) with a dynamic marking of *mf*.
- Piano:** Mb. (Piano) with dynamic markings of *mf* and *f*.
- Percussion:** Perc. II (Percussion II).
- Guitar:** Gtr. (Guitar) with dynamic markings of *mf* and *f*.
- Strings:** Vln. I (Violin I) with dynamic markings of *mf* and *f*; Vln. II (Violin II) with dynamic markings of *mf* and *f*; Vla. (Viola) with dynamic markings of *mf* and *f*; Vc. (Cello) with dynamic markings of *mf* and *pizz.*; Db. (Double Bass) with dynamic markings of *mf* and *pizz.*.

Key performance instructions include *rit.* (ritardando) and *rit. a Fl.* (ritardando to Flute). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

64

The musical score for page 64 of 'Tres Fragmentos de Amor' by Hermano Mar features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, marked *ur* and *f*. Includes a first ending bracket labeled 'Y'.
- F. Cr. (Flute in C):** Part 1, marked *ur* and *f*.
- Tbn. (Trombone):** Part 1, marked *f*.
- Mrb. (Maracas):** Part 1, marked *mf*.
- Timp. (Trumpet):** Part 1, marked *p*.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, marked *ur* and *f*. Includes a first ending bracket labeled 'Y'.
- Vn. (Viola):** Part 1, marked *pp*.
- Cb. (Cello):** Part 1, marked *pp*.

The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

65

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Trumpet in C, Trombone, Mellophone, Percussion II, Timpani, Guitar, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is divided into two main sections: 'Più mosso' and 'Vivo'. The 'Più mosso' section begins with a tempo marking of *mf* and includes dynamics such as *accol.* and *mf*. The 'Vivo' section starts with a tempo marking of *ff* and includes dynamics like *mf*, *ff*, and *ppz.*. The guitar part is particularly detailed, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings. The percussion part includes a 'Tamb.' (Tambourine) section. The string parts are marked with *mf* and *ppz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

66

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar. The page number is 66. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. II, Ob., A. Cl., Fg., F. Cr., C. Tpt., Tbn., Mpb., Perc. II, Timp., Ga., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*), and articulation marks. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The guitar part (Ga.) is particularly prominent, showing complex rhythmic patterns and chordal textures.

Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar

68

The image displays a page of a musical score for the piece "Tres Fragmentos de Amor" by Hermano Mar. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in C (A. Cl.)
- Bassoon (Fg.)
- Flute in C (F. Cl.)
- Corn in F (C. Tpt.)
- Trombone (Tbn.)
- Musical Bells (Mbb.)
- Percussion II (Perc. II)
- Trombone (Tbn.)
- Guitar (Gtr.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The guitar part is particularly prominent, showing complex rhythmic patterns and melodic lines. The page number "68" is located at the top left, and the title "Tres Fragmentos de Amor - Hermano Mar" is centered at the top.