

**RECITAL INTERPRETATIVO:
NOBLEZA DEL SONIDO DE LA GUITARRA**

JAVIER HERNAN IPAZ TULCAN

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO**

2016

**RECITAL INTERPRETATIVO:
NOBLEZA DEL SONIDO DE LA GUITARRA**

JAVIER HERNAN IPAZ TULCAN

**Recital interpretativo presentado como requisito parcial
para optar al título de
Licenciado en Música.**

**ASESOR:
CARLOS MUÑOZ
MAGISTER**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO**

2016

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de su autor.

Artículo 1 del acuerdo No. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTAS DE ACEPTACIÓN

Asesor

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia que ha sido el apoyo incondicional que necesita toda persona dedicada al arte. A mis maestros de guitarra, José Revelo Burbano y Rolando Chamorro por su dedicación y ejemplo. Al maestro Andrés Zapico por su valioso aporte en la técnica y estilo en la interpretación de la guitarra. A mi hermano Diego quien fue la mano derecha en la elaboración del escrito.

CONTENIDO

| | Pág |
|----------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | 21 |
| 1. TITULO | 23 |
| 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 23 |
| 1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA | 23 |
| 1.3 JUSTIFICACIÓN | 23 |
| 1.4 OBJETIVOS | 24 |
| 1.4.1 OBJETIVO GENERAL | 24 |
| 1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 24 |
| 2. MARCO DE REFERENCIA | 25 |
| 2.1 REPERTORIO | 25 |
| 2.2 MARCO DE ANTEDECENTES | 26 |
| 2.3 MARCO TEÓRICO | 27 |
| 2.3.1 La guitarra. | 27 |
| 2.3.1.1 Historia y controversia. | 28 |
| 2.3.1.2 Partes de la guitarra. | 32 |
| 2.3.2 Interpretación musical. | 35 |
| 2.3.2.1. El intérprete. | 35 |
| 2.3.2.2 Interpretes de Guitarra. | 37 |
| 2.3.3 Aspectos técnicos. | 38 |
| 2.3.3.1 Digitación. | 38 |

| | |
|--|----|
| 2.3.3.2 Pulsación y el ataque. | 38 |
| 2.3.3.3 Sonido. | 40 |
| 2.3.4 Periodos de la música en relación a las obras a interpretar. | 42 |
| 2.3.4.1 El Barroco. | 42 |
| 2.3.4.2 El Clasicismo. | 43 |
| 2.3.4.3 El Nacionalismo. | 44 |
| 2.3.4.4 Periodo Contemporáneo. | 45 |
| 2.3.5 Biografías | 46 |
| 2.3.5.1 Johann Sebastian Bach. | 46 |
| 2.3.5.2 Mauro Gluliani. | 47 |
| 2.3.5.3 Heitor Villa-Lobos. | 48 |
| 2.3.5.8 Rolando Efraín Chamorro Jiménez | 49 |
| 2.3.5.9 “Maruja” Hinestrosa de Rosero | 50 |
| 2.3.5.10 Gentil Montaña | 50 |
| 2.3.5.11 José Revelo Burbano. | 51 |
| | |
| 3. ANALISIS ESTRUCTURAL. | 53 |
| | |
| 3.1 SUITE No.3 FOR VIOLONCELLO SOLO BWV 1009 | 53 |
| 3.1.1 Prelude | 54 |
| 3.1.2 Allemande | 63 |
| | |
| 3.2 VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HANDEL | 69 |
| 3.2.1 Tema (Theme) | 70 |
| 3.2.2 Variación I | 72 |
| 3.2.3 Variación II | 73 |
| 3.2.4 Variación III | 75 |
| 3.2.5 Variación IV | 77 |
| 3.2.6 Variación V | 79 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.7 Variación VI | 81 |
| 3.4 MAZURKA-CHORO de la Suite Populaire Brésilienne. | 89 |
| 3.5 LAS TRES DE LA MAÑANA. | 93 |
| 3.6 GUABINA VIAJERA | 102 |
| 3.7 FANTASÍA EN 6/8 | 111 |
| 4. CONCLUSIONES | 120 |
| BIBLIOGRAFÍA | 121 |
| ANEXOS | 126 |

LISTA DE TABLAS

| | |
|--|-----|
| TABLA 1. Bach Prelude. | 54 |
| TABLA 2. CUADRO DE LA FORMA, Bach Prelude. | 55 |
| TABLA 3. Bach Allemande. | 64 |
| TABLA 4. CUADRO DE LA FORMA, Bach Allemande. | 64 |
| TABLA 5. Variaciones. | 70 |
| TABLA 6. CUADRO DE LA FORMA, Variaciones. | 70 |
| TABLA 7. Prelude 3, Villa-Lobos | 84 |
| TABLA 8. CUADRO DE LA FORMA, Prelude Villa-Lobos. | 84 |
| TABLA 9. CUADRO DE LA FORMA, Mazurka. | 89 |
| TABLA 10. Mazurka. | 90 |
| TABLA 11. Las Tres de la Mañana. | 94 |
| TABLA 12. CUADRO DE LA FORMA. Las Tres de la Mañana. | 95 |
| TABLA 13. Guabina Viajera. | 103 |
| TABLA 14. CUADRO DE LA FORMA. Guabina Viajera. | 103 |
| TABLA 15. Fantasía en 6/8. | 111 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-----------------------------------|----|
| Figura 1. Formas del mástil. | 33 |
| Figura 2. La Guitarra | 34 |
| Figura 3. Preludio Bach CC.1-7 | 55 |
| Figura 4. Preludio Bach cc.7-15 | 56 |
| Figura 5. Preludio Bach cc.15-19 | 57 |
| Figura 6. Preludio Bach cc.19-27 | 57 |
| Figura 7. Preludio Bach cc.24-37 | 58 |
| Figura 8. Preludio Bach cc.35-36 | 58 |
| Figura 9. Preludio Bach cc.37-44 | 59 |
| Figura 10. Preludio Bach cc.45-61 | 60 |
| Figura 11. Preludio Bach cc.61-67 | 61 |
| Figura 12. Preludio Bach cc.66-71 | 62 |
| Figura 13. Preludio Bach cc.71-77 | 62 |
| Figura 14. Preludio Bach cc.77-88 | 63 |

| | |
|---|----|
| Figura 15. Allemande Bach cc.1-4 | 64 |
| Figura 16. Allemande Bach cc.3-9 | 65 |
| Figura 17. Allemande Bach cc.9-12 | 66 |
| Figura 18. Allemande Bach cc.13-17 | 67 |
| Figura 19. Allemande Bach cc.18-22 | 68 |
| Figura 20. Allemande Bach cc.22-24 | 69 |
| Figura 21. Variaciones-Tema cc.1-8 | 71 |
| Figura 22. Variaciones-Tema cc.9-24 | 72 |
| Figura 23. Variaciones-Variación I cc.1-8 | 72 |
| Figura 24. Variaciones-Variación I cc.9-24 | 73 |
| Figura 25. Variaciones-Variación II cc.1-8 | 74 |
| Figura 26. Variaciones-Variación II cc.9-25 | 75 |
| Figura 27. Variaciones-Variación III cc.1-9 | 76 |
| Figura 28. Variaciones-Variación III cc.10-26 | 76 |
| Figura 29. Variaciones-Variación IV cc.1-9 | 77 |

| | |
|--|----|
| Figura 30. Variaciones-Variación IV cc.10-17 | 78 |
| Figura 31. Variaciones-Variación IV cc.18-26 | 78 |
| Figura 32. Variaciones-Variación V cc.1-9 | 79 |
| Figura 33. Variaciones-Variación V cc.10-17 | 80 |
| Figura 34. Variaciones-Variación V cc.18-33 | 80 |
| Figura 35. Variaciones-Variación VI cc.1-9 | 81 |
| Figura 36. Variaciones-Variación VI cc.10-17 | 82 |
| Figura 37. Variaciones-Variación VI cc.18-36 | 83 |
| Figura 38. Preludio 3 Villa-Lobos cc.1-10 | 85 |
| Figura 39. Preludio 3 Villa-Lobos cc.9-13 | 86 |
| Figura 40. Preludio 3 Villa-Lobos cc.14-17 | 86 |
| Figura 41. Preludio 3 Villa-Lobos cc.18-22 | 87 |
| Figura 42. Preludio 3 Villa-Lobos cc.23-24 | 88 |
| Figura 43. Preludio 3 Villa-Lobos cc.28-29 | 88 |
| Figura 44. Preludio 3 Villa-Lobos cc.35-37 | 89 |

| | |
|--|-----|
| Figura 45. Mazurka-Choro cc.1-9 | 90 |
| Figura 46. Mazurka-Choro cc.10-17 | 91 |
| Figura 47. Mazurka-Choro cc.28-35 | 92 |
| Figura 48. Mazurka-Choro cc.36-44 | 92 |
| Figura 49. Mazurka-Choro cc.54-65 | 93 |
| Figura 50. Las tres de la mañana cc.1-9 | 95 |
| Figura 51. Las tres de la mañana cc.10-17 | 96 |
| Figura 52. Las tres de la mañana cc.18-26 | 96 |
| Figura 53. Las tres de la mañana cc.26-33 | 97 |
| Figura 54. Las tres de la mañana cc.34-43 | 98 |
| Figura 55. Las tres de la mañana cc.44-51 | 98 |
| Figura 56. Las tres de la mañana, cambio modal | 99 |
| Figura 57. Las tres de la mañana cc.60-67 | 99 |
| Figura 58. Las tres de la mañana cc.68-77 | 100 |
| Figura 59. Las tres de la mañana cc.77-82 | 101 |

| | |
|---|-----|
| Figura 60. Las tres de la mañana cc.83-90 | 101 |
| Figura 61. Final Las Tres de la Mañana. | 102 |
| Figura 62. Guabina Viajera cc.1-8. | 104 |
| Figura 63. Guabina Viajera cc.9-16 | 104 |
| Figura 64. Guabina Viajera cc.17-24 | 105 |
| Figura 65. Guabina Viajera cc.25-28. | 106 |
| Figura 66. Guabina Viajera cc.29-32 | 106 |
| Figura 67. Guabina Viajera, cambio a modo mayor | 107 |
| Figura 68. Guabina Viajera cc.46-53. | 108 |
| Figura 69. Guabina Viajera cc.53-61. | 109 |
| Figura 70. Guabina Viajera cc.61-65. | 110 |
| Figura 71. Guabina Viajera cc.66-72. | 110 |
| Figura 72. Fantasía en 6/8: Introducción. | 112 |
| Figura 73. Fantasía 6/8 cc.13-25. | 113 |
| Figura 74. Fantasía 6/8 cc.26-32 | 114 |

| | |
|--|-----|
| Figura 75. Fantasía 6/8 cc.32-33. | 114 |
| Figura 76. Fantasía 6/8: Variación del Tema. | 115 |
| Figura 77. Fantasía 6/8 cc.39-47. | 115 |
| Figura 78. Fantasía 6/8 cc.45, cc.61. | 116 |
| Figura 79. Fantasía 6/8: Cambio modal. | 117 |
| Figura 80. Fantasía 6/8 cc.75-89. | 118 |
| Figura 81. Fantasía 6/8: Coda. | 119 |

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Suite No.3 for violoncello Solo BWV 1009: PRELUDE, ALLEMANDE.

Anexo B. Variations On A Theme Of G. F. Handel.

Anexo C. Prelude 3 de Heitor Villa-lobos

Anexo D. Suite Popular Brasileña: 1. Marzuka, de Heitor Villa-lobos.

Anexo E. Las Tres de la Mañana de "Maruja" Hinestrosa

Anexo F. Las Tres de la Mañana de "Maruja" Hinestrosa. Versión para piano de Luis Gabriel Mesa Martinez.

Anexo G. Suite No. 2 en Mi menor: II. Guabina Viajera , de Gentil Montaña.

Anexo H. Fantasía en 6/8 de José Revelo Burbano.

RESUMEN

Este trabajo presenta el análisis formal de algunas partituras para guitarra desde una aproximación al entendimiento técnico y agógico musical, el cual inicia con la interpretación teórica y práctica de composiciones y arreglos en las obras de diversos autores de distintos periodos históricos musicales, siendo necesario, estudiar y documentar los aspectos relevantes de aquellas épocas, ya que afectan dichas obras en su contexto espacio-temporal, y así, realizar un acercamiento a la comprensión del estilo que estas ostentan.

Obras para analizar e interpretar: Preludio y Alemanda de la Suite No.3 para Violonchelo Solo BWV 1009 de J.S. Bach, Variaciones sobre un tema de Haendel de Mauro Giuliani, Preludio 3 y Mazurka de Heitor Villa-Lobos, Las tres de la mañana de Maruja Hinestrosa (arreglos para guitarra de Rolando Chamorro), Guabina Viajera de Gentil Montaña y Fantasía en 6/8 de José Revelo.

ABSTRAC

This dissertation presents the formal analysis of some guitar scores from an approach to technical understanding and musical agogic, which starts with the theoretical and practical interpretation of compositions and musical arrangements in pieces of several authors of different periods in the history of the music, it is necessary, study, practice and document the most relevant aspects of those periods, because they affect these works in its temporary space, and then, make an approach to the comprehension of the style that these hold.

Compositions to analyse and perform: Prelude and Allemande of the Suite no.3 for violoncello solo BWV 1009 by Johann Sebastian Bach, Variations on a theme of G. F. Handel op. 107 by Mauro Giuliani, Prelude 3 and Mazurka by Heitor Villa-Lobos, Las tres de la mañana by Maruja Hinestrosa (guitar arrangement by Rolando Chamorro), Guabina Viajera by Gentil Montaña and Fantasía en 6/8 by José Revelo.

INTRODUCCIÓN

El discurso musical del instrumentista conmueve en la medida en que la expresión de algunos elementos le permitan presentar la música como un organismo vivo y, por tanto, logre integridad en la interpretación instrumental de una obra por medio del conocimiento de elementos técnicos e interpretativos de forma-estructura de la música; así como un entendimiento elemental del contexto social del compositor. Por tanto, la revisión bibliográfica de investigaciones anteriores nutre este escrito y fundamentan, en parte, la claridad de su dirección y finalidad.

En los aspectos históricos, se analiza la divergencia de opiniones en lo que respecta al origen de la guitarra; la evolución o proceso que ha sufrido a través de las exigencias que los compositores daban en su construcción a los lutieres, para convergir a la forma como se la conoce desde el siglo XIX hasta la actualidad.

La técnica requerida para la interpretación, tiene un espacio especial en el desarrollo del texto, sin embargo, no se pretende llegar a controversias, pero sí, enfatizar conceptos, en los cuales, todo guitarrista parece estar de acuerdo; como la digitación de la mano izquierda y la pulsación de la mano derecha, cada cual con su función vital dentro de la interpretación, y la importancia que en el siglo XXI toma el estudio de las lesiones de los músicos desde áreas de la medicina como la fisioterapia, aportando al mejoramiento de la postura para evitar molestias musculares y en los tendones, promoviendo así, la búsqueda del perfeccionamiento en la ejecución para lograr mejores resultados.

El recital interpretativo enseña el estudio formal y estructural de cada obra, al permitir un acercamiento al estilo que se interpreta y exponer las características armónicas, melódicas y técnicas que las componen. Sin más motivos que el brindar conocimiento de las obras originales que hacen parte de este estudio, en

la parte final del documento se dispone de las partituras, procurando con ello, firmeza en la sustentación de argumentos dentro del marco teórico, que soporten la viabilidad e importancia de la guitarra dentro del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, como un área de formación de músicos instrumentistas a nivel profesional.

1. RECITAL INTERPRETATIVO:

“NOBLEZA DEL SONIDO DE LA GUITARRA”

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Trasladar la música al plano académico, supone habilidad y conocimiento de estructura, forma, estilo y técnica de la música, adquirido dentro de la formación instrumental de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, que exigen el argumento de la interpretación y su respectivo discurso, las cuales son imprescindibles. A manera de superficie, la dimensión teórica-musical sustenta y argumenta las ideas que en la interpretación de la guitarra la parte técnica no provee.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo hacer para que la interiorización y buen manejo de los conceptos musicales se evidencien coherentemente en la interpretación de una obra escrita para guitarra?

1.3 JUSTIFICACIÓN

La Interpretación de la guitarra clásica, como elemento de estudio, exige el análisis de las obras a presentar en un recital, en el cual, el Licenciado en Música aplica capacidades integrales en la ejecución instrumental porque presenta conocimientos de los componentes musicales como la forma, la estructura, armonía, técnica y aspectos propios del instrumento, contemplados en sus características morfológicas. Adicional a esto, adquiere información de datos históricos que asocian el contexto cultural a la manera de hacer las cosas en cada época, lo que implica diferentes estilos, técnicas, pensamientos, modos de vida, etc., lo cual genera un discurso musical coherente y razonado, sin discriminar la subjetividad presente en el arte.

El intérprete de guitarra comunica el discurso de las obras de acuerdo al estudio y análisis que previamente realizó, en las dimensiones de práctica y teoría. El resultado de esto se evidencia en la capacidad de conmover al receptor desde el lenguaje sonoro y su expresión al presenciar el momento efímero de la música y sin ser consciente de los procesos realizados para dicho logro, siente la sensibilidad de la obra y del artista; de manera que se convierte en una manifestación con carácter y personalidad.

Este trabajo del músico es esencial teniendo en cuenta su labor como pedagogo y concertista, llevando de esta manera, este arte a la sociedad en general, como parte de la cultura donde se desarrolla su qué hacer musical.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital interpretativo basado en el análisis formal-estructural de arreglos y composiciones de guitarra clásica que abarca obras del repertorio universal de J. S. Bach, Mauro Giuliani, Heitor Villa-Lobos y Gentil Montaña y de los compositores colombianos José Revelo B. y “Maruja” Hinestrosa (arreglo para guitarra de Rolando Chamorro).

1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Interpretar este repertorio en su integridad artística y de acuerdo al requerimiento del discurso musical de las obras analizadas.

- Analizar la forma y estructura musical de cada partitura.

- Documentar aspectos históricos básicos que influenciaron el contexto de cada compositor.
- Elaborar el análisis armónico de cada obra.

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 REPERTORIO

- SUITE 3 PARA VIOLONCELLO SOLO BWV 1009. J. S. Bach
 - Prelude
 - Allemande
- VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAENDEL. Mauro Giuliani.
- PRELUDIO 2. Heitor Villa-lobos.
- 1. MAZURKA-CHORO. Heitor Villa-lobos.
- LAS TRES DE LA MAÑANA. “Maruja” Hinestroza, versión para guitarra de Rolando Chamorro.
- GUABINA VIAJERA. Gentil Montaña.
- FANTASÍA EN 6/8. José Revelo B., adaptación para guitarra de José Revelo B.

2.2 MARCO DE ANTECEDENTES

Los siguientes trabajos se han tomado en cuenta como referencia para realizar este recital interpretativo de guitarra. La organización que se ha determinado para presentar lo siguiente es desde trabajos internacionales, nacionales y locales, así:

- PARREÑO BONILLA, Dennis. 2013. Análisis interpretativo del concierto de graduación para piano. Universidad de Cuenca, el autor concluye que el análisis de la obras de un recital interpretativo brinda un criterio acertado para lograr exponer lo que el compositor pretendía expresar con su obra y, al mismo tiempo, tener el placer de formar parte de esta comunicación sublime que nos ofrece el arte musical.
- RODRIGUEZ SILVA, Henry Antonio, 2005. La música colombiana en la guitarra solista, Universidad Industrial de Santander, el autor concluye que como músico y futuro egresado de la carrera Licenciatura en Música considera un hecho inaplazable que académicamente se resalte y valore la importancia que tiene y se merece la ejecución de nuestra música colombiana.
- RODRIGUEZ RODRIGUEZ, Willka Sebastián, 2013, Recital interpretativo de guitarra con obras de los compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, León Cardona y Geyler Carabali, Universidad de Nariño, el autor concluye que se obtuvo un amplio conocimiento de los compositores que hicieron parte del recital, logrando así un lazo expresivo más consciente a la hora de interpretar las obras que fueron propuestas para el trabajo.

2.3 MARCO TEÓRICO

La guitarra se ha movido en ámbitos populares y en los últimos dos siglos (XIX-XX), ha sido incluida dentro de los académicos gracias, en mayor parte, a la labor del controvertido guitarrista español “Andrés Segovia (Jaén 1893 – Madrid 1987)”¹, el cual gestionaba la enseñanza de la guitarra dentro de los grandes conservatorios y academias musicales del mundo². “En forma paralela y contemporánea con Segovia, en América empezó a destacarse la figura también cimera del instrumentista, compositor y humanista Paraguayo *Agustín Barrios (Mangoré)*.”

Con todo y que su nombre no tuvo una difusión acorde con su talento ni con su intensa actividad como compositor y ejecutante, Mangoré está considerado como el mejor guitarrista-compositor de la primera mitad del siglo XX debido, entre otras virtudes, a su impresionante virtuosismo como intérprete.”³ Debido a los recursos polifónicos, la guitarra se ha abierto muchas puertas como acompañante a un solista, como parte de un grupo, o cumpliendo los dos papeles en ella misma, lo que se denomina guitarra solista.

2.3.1 La guitarra. “El término guitarra lo podemos encontrar en España ya en el siglo XIII en un poema anónimo del *Mester de Clerecía* y también en *El Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1330)”⁴. A continuación se cita el poema “De cómo clérigos e legos, e flayres e monjas, e dueñas, e joglares salieron a rezebir a don Amor” del libro de Juan Ruiz “El Libro de Buen amor” donde según Díaz Soto y Alcaraz Iborra aparece por primera vez el término *guitarra* en un documento:

¹ GONZALES, Héctor. 1993. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Editorial ASOCAÑA. Cali, Colombia. Pág. 46

² PEREZ PELLON, Javier. Andrés Segovia - las seis cuerdas de una guitarra [Documental]. España. Real Televisión Española. 1972. 45 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HPCXpS-yI3A>

³ GONZALES, Héctor. Op. Cit. Pág 46.

⁴ DIAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario. 2011. La Guitarra: Historia, organología y repertorio. Editorial Club Universitario. España Pág. 15

a la falta de documentación o evidencia, y ha dado lugar a la especulación sana y muchas veces bien intencionada. Es por eso que no se puede atribuir su creación a una determinada cultura o pueblo. De este modo en el año 9000 A.C. se llega a concebir de manera inconsciente un instrumento que se lo puede asociar al inicio de la guitarra llamado el Arco Musical, que consiste en el sonido que produce la cuerda de un arco al lanzar la flecha; familiar a este arco en México se encuentra el Chapareke.⁶ Dando un salto de casi 6000 años, la representación de instrumentos de cuerda se observa en “unas tablillas sumerias –en Oriente Medio- de cerca del año 3000 antes de Cristo”⁷. Esto muestra la amplitud de información que requería ser codificada y entendida para desarrollar y llegar a la Guitarra de seis cuerdas.

Avanzando en el tiempo, se encuentra una especie de laúd de mástil largo llamado *Nefar* en Egipto en el siglo XV a.C. Su morfología contenía una caja de resonancia y cuerdas atravesadas desde la caja hasta el final del brazo.⁸

Al observar la inmensidad de información sobre los orígenes de la guitarra, se vuelve en un verdadero desafío condensar los datos. Un instrumento muy cercano al término guitarra es “la *Khitara*, un instrumento griego de caja rectangular de aproximadamente el año 500 antes de Cristo.”⁹

Ignacio Ramos Altamira en su libro “*Historia de la guitarra y guitarristas españoles*” hace referencia al desarrollo del instrumento durante la edad media, debido al uso común de varios instrumentos de cuerda de tripa, palos y caparzones de animales. Según la construcción de la parte trasera de la caja recibía nombres, “se

⁶ SAMPER ARBELÁEZ, Andrés. La Guitarra: Origen, tradición y evolución / Sesión 1 [Conferencia]. Bogotá, Colombia. Banco de la República de Colombia. 6 de Junio de 2013. 1 hora con 41 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DiZ3MTQ44h8>

⁷ DIAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario. Op. Cit. Pág. 15

⁸ Basado en SAMPER ARBELÁEZ, Andrés. La Guitarra: Origen, tradición y evolución / Sesión 1 [Conferencia]. Bogotá, Colombia. Banco de la República de Colombia. 6 de Junio de 2013. 1 hora con 41 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DiZ3MTQ44h8>

⁹ DIAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario. Op. Cit. Pág. 15

suele decir que la *guitarra latina* era la que tenía el fondo plano mientras que la *guitarra morisca* lo tenía abombado y que una tenía cuerdas de tripa y la otra metálicas”¹⁰, Otros nombres también son semejantes: giterne, gitere, quinterne, gittern y ghittern¹¹, muy cercanos al término que se conoce actualmente y también en su morfología, debido a esto “la mayoría de las investigaciones sobre la cuestión indican que el primer modelo definido y generalizado de la guitarra clásica o española aparecerá en los reinos hispánicos de la Península Ibérica entre los siglos XIV y XV, y sus formas serán adoptadas seguidamente por el resto de países europeos.”¹²

Ahora bien, con la aceptación del instrumento en la edad media y el desarrollo del mismo, se llega a reconocer cuatro instrumentos con características similares como estas: mástil, caja de resonancia, cuerdas; estos siendo punteados con un plectro. Se está hablando del laúd y la vihuela que “según Ian Woodfield, aparece a mediados del siglo XV en el Reino de Aragón. Durante gran parte del siglo XVI fue el instrumento más importante en toda la Península, hasta que poco a poco fue cayendo en el olvido.”¹³ En esa época la música culta hacía uso de estos instrumentos, con el paso del tiempo se cambia el uso del plectro por los dedos como respuesta a la exigencia de obras polifónicas; dado el grado de exigencia musical la vihuela parecía no responder a tales necesidades. Aun cuando la necesidad de un instrumento como la guitarra empieza a hacerse evidente, aún no se tenía muy claro el concepto y tardaría un par de siglos más para hacer presencia.

En el siglo XVII, aparece el nombre conciso de *guitarra española*. En este periodo de tiempo España tiene una gran exportación cultural tanto en países como Italia y

¹⁰ Ibid. Pág 16

¹¹ Basado en Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. 2005 .Editorial Club Universitario. España. Pág. 11

¹² RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. 2005. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial Club Universitario. España. Pág. 11-12

¹³ DIAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario. Op. Cit. Pág. 21.

Francia, y en el nuevo continente. Por tanto, la guitarra es un instrumento que florece en manos de los españoles y con la llegada de estos al extranjero se difunde y se empieza a posicionar como el instrumento que desplaza poco a poco al laúd.

Se avecina entonces el siglo XVIII, en el cual se definiría la forma de la guitarra moderna. “Las primeras vihuelas y guitarras venían provistas de cuatro o cinco “*coros*” y órdenes; esto es, de ocho a diez cuerdas agrupadas de a dos; la tripa – material empleado en la fabricación de éstas últimas- demostró ser tan eficiente que su vigencia se extendió hasta muy entrado nuestro siglo cuando fue reemplazada por el nylon.”¹⁴ Se realizan progresos significativos en la fisionomía de la guitarra, sobre todo en las cuerdas, “en primer lugar se añadió un **sexto orden** al instrumento, -el orden grave superior- y poco después se sustituyeron los órdenes dobles por **órdenes simples** (con una sola cuerda).”¹⁵ “La aparición en 1780 de la “*Obra para guitarra de seis órdenes*” de Antonio Ballesteros y de los “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*” de Federico Moretti en 1799, permite establecer que fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando comenzó el uso común y corriente de la guitarra de seis cuerdas. En tal momento empieza a evidenciarse el papel destacado de los “Luthiers” (del inglés luth=laúd) o constructores de instrumentos finos de cuerdas en el perfeccionamiento y en el establecimiento de la forma y demás características finales, como hoy en día se conocen de la guitarra, mediando el aporte de una serie de modificaciones estructurales en el instrumento.”¹⁶

Es al Luthier español Antonio Torres (1.817-1.892) a quien se le atribuye la forma que hasta en la actualidad mantiene la guitarra, a él se le denomina “el padre de la guitarra clásica moderna”.

¹⁴ GONZALES, Héctor. Op. Cit. Pág 20.

¹⁵ RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. Op. Cit. Pág. 39-40

¹⁶ GONZÁLEZ, Héctor. Op. Cit. Pág. 44.

Después todo este gran proceso histórico se conoce la guitarra con 6 cuerdas (antes llamadas *órdenes*), en una afinación estándar, de este modo (de sonido agudo a grave): 1ª cuerda: Mi, 2ª cuerda: Si, 3ª cuerda: Sol, 4ª cuerda: Re, 5ª cuerda: La y la 6ª cuerda: Mi.

2.3.1.2 Partes de la guitarra. “La guitarra moderna deriva directamente de los diseños de Torres. Tiene una longitud total de 100 cm y seis cuerdas de 65 cm afinadas en los tonos: MI₂, LA₂, RE₃, SOL₃, SI₃, MI₄.”¹⁷ La esencia de la manufactura artesanal de la guitarra yace en las maderas que se utilizan para su elaboración teniendo en cuenta el factor acústico llamado resonancia, el cual es la capacidad de vibrar. La antigüedad como la capacidad acústica de la madera, contribuyen al instrumento, el sonido noble que se busca en la música académica, y que al lograrlo se le da el nombre al instrumento como *guitarra de concierto*. No se debe malinterpretar esto, pues la habilidad del ejecutante viene de antesala, así como la mano bien educada del lutier. “Se debe tomar consciencia que un hecho artístico se sostiene en tres fundamentos: una gran obra, un gran intérprete y un gran instrumento”¹⁸

Como en los instrumentos de cuerdas frotadas se encuentra a Stradivarius, en la guitarra, lutieres como la casa Ramírez, Smallman and sons (Construcción tipo australiano en la cual la tapa armónica incluye fibra de carbono), Hermann Hauser I, entre otros son reconocidos.

Teniendo en cuenta esto la guitarra se forma de la siguiente manera:

- **Cabeza:** También conocida como pala. Se encuentra en la parte superior de la guitarra, donde se atornilla el clavijero del cual se tensan las cuerdas

¹⁷ MERINO DE LA FUENTE, Jesús Mariano. Las Vibraciones de la música. Editorial Club Universitario. España. Pág. 172

¹⁸ SANTI, Carlos Eugenio. 2010. La interpretación en la guitarra. Una aproximación al estudio, la técnica y el fraseo. Editorial Nexo Grupo Editor. Argentina. Pág. 23.

individualmente en clavijas (actualmente elaborado en plástico) para lograr la afinación deseada.

- **Mástil:** Es la parte larga y delgada de la guitarra, se acostumbra llamarlo el brazo por su similitud con la extremidad del ser humano. Tiene diferentes formas, con el objeto de facilitar la posición de la mano izquierda de acuerdo al tamaño de esta y su desplazamiento en pro del recorrido de los acordes.

Figura 1. Formas del mástil.



No hemos mencionado el tipo D. Este en nuestro gráfico sería el de PLANO OVALADO o conocido más como el Modern Flat Oval, que se identifica su forma comparándola con un bate de baseball. De todas formas, los diseños de los perfiles han sido muy cambiante a lo largo de la historia de la Guitarra Eléctrica.

Fuente: Suarez, Lolo. Perfiles de mástiles. Disponible en:
[http://www.rosguitars.com/index .php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=104](http://www.rosguitars.com/index.php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=104)

- **Diapasón:** Esta ubicado en el mástil, es la parte donde se encuentran los trastes que se presionan con la yema de los dedos para generar las notas musicales en la guitarra. La clase de madera que generalmente se utiliza en

el diapasón son el ébano (africano) cuando son guitarras de gama alta y el palo santo como opción un poco más económica.

- **Caja de Resonancia:** Es donde el sonido se produce y obtiene el volumen de acuerdo a la fuerza con que se pulse la cuerda con los dedos de la mano derecha (en el caso de los zurdos, mano izquierda). La conforman la tapa armónica, la cual es la parte delantera que tiene un orificio circular que permite amplificar el sonido y una tapa inferior en la parte de atrás que está totalmente cerrada. A estas dos tapas las unen unos aros laterales en forma de ocho.
- **Puente:** Se encuentra pegado a la tapa armónica en la parte de abajo, está hecho de madera y se le incrusta un hueso que sirve parte que reposen las cuerdas. En la parte inferior del puente se hacen 6 orificios para amarrar las cuerdas que del otro lado están sujetas a las clavijas.

Figura 2. La Guitarra



Fuente: Casa de guitarras José Ramirez.
Disponible en: http://www.guitarrasramirez.com/index.php?seccion=guitarras&subseccion=Profesionales&subart=&lang=es&titulo=Auditorio&ver_ficha=VIEW&id_ficha=26

2.3.2 Interpretación musical. “El estudio de la interpretación musical busca precisar parámetros interpretativos, convencionalismos y desarrollos estilísticos que permitan comprender más claramente las intenciones y expectativa del compositor.”¹⁹ Los diferentes estilos de los periodos de la historia, hicieron una moda durante su tiempo, por tanto, los músicos pertenecientes a determinada etapa adquieren un manera de hacer la música que diferencia de otros teniendo en cuenta lo siguientes elementos musicales: Articulación, dinámica, agógica, timbre y ornamentación. En otras palabras es un “proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido.”²⁰

La música como arte efímero es diferente a las otras artes. Por ejemplo la pintura deja de herencia algo físico y tangible que ha durado con el paso de los años y por tanto se puede analizar la técnica del periodo en el cual fue creada; en otras palabras, existe un registro. En la música, no existe el registro de una interpretación musical sino hasta el siglo XIX, además que la tecnología aun no lo permitía, “cada ejecución de la obra es un evento único, en vista de que la reproducción exacta de todos los elementos de una ejecución es imposible, a no ser por una grabación, una interpretación puede repetirse. Además, las obras musicales por lo regular admiten una diversidad de interpretaciones, incluyendo algunas radicalmente diferentes y no por ello menos válidas.”²¹

2.3.2.1. El intérprete. En la historia de la música se encuentra al intérprete, el cual hace que la partitura tome vida en los sonidos del instrumento. Destacado por la habilidad técnica y musical para reproducir una obra creada por otro o por sí mismo, dedica su vida al estudio de repertorio seleccionado de acuerdo al recital a ejecutar. “Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de

¹⁹ LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de cultura económica. México. Pág. 782

²⁰ Ibid. Pág. 781

²¹ Ibid. Pág. 782.

aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera.”²² Los conceptos aprendidos en la carrera del músico deben permitir demostrar coherencia en las emociones que cada interpretación evoca, permitiendo un discurso musical conmovedor basado en la aplicación de los conocimientos, argumentando el estilo.

La pregunta común en esta área es “¿En qué medida o circunstancias es el intérprete musical un mero reproductor, o se eleva al nivel del artista creador?”²³. Ninguna interpretación de una obra es igual sin dejar de ser excelente, aun siendo el mismo interprete, pues influyen muchos factores como el clima, la acústica, los conocimientos que se van adquiriendo, el sonido, en el caso de los guitarristas también las uñas, y porque no decirlo el estado de ánimo del mismo músico. Cuando se inicia la ejecución se crea un espacio de tiempo, sensaciones, pensamiento, reflexión, el cual no se vuelve a repetir. Cada interpretación musical es un acto de creación, pues la obra vuelve a la vida.

El ictus que se produce en el escenario solo lo experimenta el músico intérprete, es el causante del nerviosismo o miedo escénico y el cual da ese aliento de vida a la música. Es natural tener esas sensaciones, y con la experiencia se debe llegar a dominarlas. “Hay elementos que pueden ayudar. Conocer técnicas de relajación como el Yoga, meditación, Reiki, entre otras, es positivo a la hora de un autocontrol de los nervios y el estrés. Igualmente la respiración es un punto vital en el momento de la ejecución, ya que ella nos oxigena la sangre y el cerebro,

²² Ibid. Pág. 781.

²³ HIGUERAS MUÑOZ, Francisco. 2008. Interpretación musical y creatividad del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. Pág. 13.

convirtiéndose en la fuente de energía que acompaña permanentemente.....es una fuente de vida fundamental para el desarrollo de la música”²⁴.

2.3.2.2 Interpretes de Guitarra. Al hacer un recorrido desde el siglo XX, encontramos grandes intérpretes de la guitarra que han hecho aportes significativos en la técnica del instrumento, el repertorio, la interpretación, entre otros aspectos. Se proponen los siguientes nombres teniendo en cuenta lo anterior:

- Andrés Segovia (España, 1893-1987)
- Abel Carlevaro (Uruguay, 1918-2001)
- Alirio Díaz (Venezuela, 1923-)
- Narciso Yepes (España, 1927-1997)
- Julian Bream (Gran Bretaña, 1923-)
- John Williams (Australia, 1941-)
- Pepe Romero (España, 1944-)
- Gentil Montaña (Colombia, 1942-2011)
- Paco de Lucía (España, 1947-2014)
- Ana Vidovic (Croacia, 1980-)
- Irene Gómez (Colombia)
- Carlos Santi (Argentina)
- Gustavo Niño (Colombia)
- Agustín Barrios-Mangoré (Paraguay)
- Héctor Gonzales (Colombia)
- Mauricio Cruz (Colombia)
- Clemente Díaz (Colombia)

²⁴ SANTI, Carlos Eugenio. Op. Cit. Pág. 145.

Se ha decidido nombrara a estos interpretes entro otros grandes, de los cuales, se debe decir, se lamenta no mencionarlos, haciendo la aclaración que esta lista está enfocada más hacia los intérpretes y no compositores como tal.

2.3.3 Aspectos técnicos. La técnica no es la finalidad ni “puede ser una sola cosa para todos, debe adaptarse a la particularidad de cada guitarrista.”²⁵ Es un recurso para lograr la música. Como definición de técnica, se puede decir que es, hacer más y lograr mejor resultado con el menor esfuerzo y empleo de energía. Siendo en este sentido, esfuerzo y energía, inversamente proporcionales. Esta es una definición industrial que, aplicada a la técnica de un instrumento musical, ha sido bien aceptada.

2.3.3.1 Digitación. Permite que la posición de los dedos de la mano izquierda al momento de pisar la cuerda, no produzca sonidos congestionados. Existen gran variedad de ejercicios para el desarrollo de esta técnica, sin embargo será el instrumentista quien elige su programa de estudio teniendo en cuenta sus capacidades, teniendo en cuenta que “la primera regla es no tocar dos notas consecutivas de diferente cuerda con el mismo dedo ni tampoco tocar una con cejilla y otra sin barra en la mima cuerda con el mismo dedo, porque el discurso se corta. Por sobre todo hay que tratar de evitar saltos inútiles.”²⁶

La independecia de los dedos índice, medio, anular y meñique es uno de los logros a alcanzar, esto quiere decir que cada uno se mueve sin alterar la posición de otro en la mayor medida posible. El guitarrista Denis Azagabic llama a la posición correcta de la mano izquierda la “posición paralela”.

2.3.3.2 Pulsación y el ataque. Los dedos de la mano derecha tiene esta responsabilidad. El mundo de esta mano es amplio, sin embargo se pueden

²⁵ Ibid. Pág. 25

²⁶ Ibid. Pág 81.

establecer ciertos aspectos básicos que sirven como fundamento para introducirse en esta dimensión. Uno de estos aspectos es las uñas, pues del cuidado de estas depende en un grado muy alto el sonido que se produce al pulsar la cuerda; se debe utilizar con cuidado y frecuencia la lima en un calibre 1000 preferiblemente o una lima de agua. El largo, como el ángulo en que se debe limar es individual. “La yema es el *cerebro* de la mano. El hábito más común entre algunos principiantes es tocar con las uñas y eso desaprovecha una enorme cantidad de armónicos que da la profundidad al sonido. Un buen consejo para vencer ese hábito por oposición, es recortar totalmente todas las uñas para lograr escuchar claramente el toque de yema y, después de un tiempo, dejarlas crecer naturalmente.”²⁷ En cuanto a la agilidad de los dedos, es una técnica a desarrollar y para esto se ha denominado a cada dedo con una letra de esta manera:

p: Pulgar

i: Índice

m: Medio

a: Anular

ñ: Meñique

Existen estudios dedicados a mejorar la pulsación como por ejemplo el *Estudio No. 1* del compositor brasileño Heitor Villalobos, *el estudio No. 1* de Ferdinando Carulli de su serie de 15 estudios fáciles para guitarra, así como los *20 Estudios Sencillos* del guitarrista cubano Leo Brower, entre otros.

Se debe tener dos conceptos bien claros sobre la mano derecha, el primero es la pulsación sin apoyar y el segundo es la pulsación apoyada. “Está comprobado que el toque apoyado (pulsar una cuerda descansando el dedo en la que sigue) es el que hace vibrar de mejor forma a la tapa armónica de la guitarra, porque permite una oscilación de noventa grados, de la cuerda con respecto al plano de la tapa.

²⁷ Ibid. Pág. 48.

Por lo tanto, la búsqueda de ese apoyo es fundamental para lograr un sonido con cuerpo y proyección²⁸; el uso que se de esas dos maneras de pulsación depende de las frases. Si son rápidas y en forma de arpegio, apoyar el ataque es muy difícil, pero si se trata de una escala ascendente o descendente, es muy sugerido realizarlas apoyadas. “Todo toque libre (sin apoyar), entonces, deberá tratar de imitar al toque apoyado, y una manera de hacerlo tiene que ver con la posición inclinada de los dedos, a la manera de los laudistas. Esto no implica un movimiento antinatural, sino un pequeño giro o rotación del antebrazo desde el codo, como si la palma de la mano *mirara* hacia la cara del intérprete.”²⁹

Lograr un balance entre la pulsación apoyada y sin apoyar, contribuye al equilibrio del sonido en las notas graves y agudas de la guitarra. En cuanto a los ataques, estos están relacionados con los acentos que se requieren en las frases, para lograr la articulación que se desea de la melodía.

2.3.3.3 Sonido. “Un aspecto fundamental en la formación de cualquier músico es la búsqueda de un determinado sonido, entendido éste como el encuentro personal con la obtención del mayor rendimiento del instrumental, combinado con la personalidad y la particularidad física de cada músico.”³⁰

La definición básica enseña que, sonido es un fenómeno físico, “es la percepción de nuestro cerebro de las vibraciones mecánicas que producen los cuerpos y que llegan a nuestro oído a través de un medio.”³¹ Pero al hacerlo realidad por medio de la música, encontramos que es cómo se transmite este arte, la materia prima del músico, así como el silencio.

²⁸ Ibid. Pág. 49

²⁹ Ibid. Pág. 49

³⁰ Ibid. Pág. 47.

³¹ INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍA EDUCATIVAS Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO. Sonido y Música con Ordenador. Módulo 2, El sonido y su representación. Disponible en: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/1_qu_es_el_sonido.html

“Los pintores usan colores, los poetas palabras, los músicos...*sonidos*. El oído es el único sentido que no tiene en sí mismo capacidad de exclusión. Si no quieres ver...cierra los ojos, si no quieres oler...deja de respirar, si no quieres hablar...calla, si no quieres sentir...no lo toques, pero ni aun tapándote los oídos con los dedos puedes evitar escuchar. Los sonidos fueron creados para no poder dejarlos de lado, algo importante tendrán que decirnos.”³²

El sonido tiene cuatro cualidades: Altura, intensidad, duración y timbre³³. El ruido no posee estas cuatro propiedades, sin embargo es válido para la música en determinadas obras que requieren este efecto, sobre todo en la música contemporánea como en la obra de Karlheinz Stockhausen "Helicopter String Quartet"³⁴ en el cual el sonido de los helicópteros no se puede dejar de lado.

Retomando el caso específico del sonido que produce la guitarra, en cuanto a su “extensión abarca desde el M₁₂ hasta el S₁₅. Con frecuencia, los concertistas emplean guitarras de ocho y diez cuerdas cuya finalidad es mejorar la tésitura del instrumento en el lado grave.”³⁵ Se puede hablar del timbre de un instrumento entendiendo como la característica sonora única de éste. “Es la cualidad que nos permite distinguir entre los distintos sonidos de los instrumentos o de las voces, aunque interpreten exactamente la misma melodía.”³⁶

La guitarra es favorecida en la capacidad de producir diferentes sonidos, esto se logrado cuando se toca *Sull Ponticello* (cerca del puente), *Sulla boca* (Sonido

³² GUEVARA SANÍN, Juan Sebastián. 2010. Teoría de la música. Pág. 3.

³³ Basado en INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍA EDUCATIVAS Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO. Sonido y Música con Ordenador. Módulo 2, El sonido y su representación. Disponible en: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/1_qu_es_el_sonido.html

³⁴ OSTERREICHISCHES ENSEMBLE FUR NEUE MUSIK. Karlheinz Sotckhausen “Helicopter String Quartet” [Video]. Salzburgo. 2003. 2 minutos con 17 segundos. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=13D1YY_BvWU

³⁵ MERINO DE LA FUENTE, Jesús Mariano. Op. Cit. Pág. 172.

³⁶ SONIDO Y MUSICA CON ORDENADOR. Disponible en: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html

normal, o sea en un punto medio entre el puente y el diapasón) y *Sulla tastiera* (Sonido Resonante, cerca del diapasón)³⁷. Además de esto los diferentes ángulos con que las uñas pueden atacar.

2.3.4 Periodos de la música en relación a las obras a interpretar. Las diferentes corrientes del arte europeo dieron origen a periodos de la historia occidental definidos por su técnica y estilo. Se generalizaran a continuación algunos aspectos del periodo Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo; es imperante conocer que en el nuevo continente no se desarrollaron estos periodos de manera paralela, sino que serían los compositores latinoamericanos que recibían formación en Europa que adoptaban ciertos estilos y algunas colonias provenientes del viejo mundo.

2.3.4.1 El Barroco. Se desarrolló entre los siglos XVII-XVIII (1600-1750 aproximadamente). “Algunos escritores subdividen la época barroca en tres partes: temprana, hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hasta finales del siglo XVII; y tardía, hasta las muertes de Bach y Handel.”³⁸

En general se caracteriza por la ornamentación, principalmente en el área de la arquitectura y el arte decorativo; las fachadas de las edificaciones toman relevancia y los detalles son minuciosos siendo “un producto capital del pensamiento contrarreformista: saturar las emociones del oyente con la grandeza y la magnificencia de la música de la misma forma en que las grandes catedrales de la época lo hacían con su sólida arquitectura (muchas en Italia, pero también en otras partes, como en Salzburgo y St Paul’s en Londres).”³⁹ Los países donde se desarrolló principalmente el barroco, fueron Italia, Francia y Alemania.

³⁷ NIÑO, Gustavo. Conferencia sobre interpretación de la guitarra y clase magistral. Banco de la República de Colombia. San Juan de Pasto. 21 de octubre de 2015.

³⁸ LATHAM, Alison. Op. Cit. Pág. 158.

³⁹ Ibid. Pág. 159

Este es el periodo posterior al renacimiento, donde ya entrando en materia musical las composiciones era de contexto modal, mientras que en el barroco se estableció fuertemente lo tonalidad mayor o menor junto con el desarrollo textural del contrapunto y como elemento estilístico de composición se utilizó el bajo continuo “como la voz predominante de la armonía”⁴⁰.

De los compositores referencia de esta época se encuentran: Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, George Philipp Telemann, Johan Sebastian Bach, George Frederic Häendel, Domenico Scarlatti, entre otros.

2.3.4.2 El Clasicismo. “El término *clásico* se ha aplicado, de una forma más restrictiva, a los estilos de madurez de Haydn y Mozart y, en líneas más generales, a la música que abarca desde 1720 hasta aproximadamente 1800. El término empezó a utilizar referido a la música de esta época por su analogía con el arte de los griegos y los romanos. Y, consecuentemente, alcanzó en sus mejores momentos un alto nivel de calidad debido a cualidades tales como la noble sencillez, el equilibrio, la perfección en la forma, la diversidad dentro de una unidad, la gravedad y la liberación de exceso de ornamentos y florituras.”⁴¹

Se puede concluir que este periodo que comprende desde la segunda década del siglo XVIII hasta el inicio del siglo XIX aproximadamente. La música clásica tiene como características la simetría bien estructurada de sus obras, una textura definida, un contexto tonal claramente establecido y las funciones tónica, dominante y subdominante tiene prioridad. El clasicismo es propio de la música y era un estilo nuevo, pues las otras artes se habían enfocado en volver a los modelos grecorromanos existentes, pero los registros del arte musical de esa época, como era de esperarse, parecían no existir.

⁴⁰ Ibid. Pág. 159

⁴¹ GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude V. 2001. Historia de la música Occidental. Editorial Alianza. España. Pág. 588

Las composiciones de sinfonías para una Orquesta Sinfónica que “no poseía más de treinta y cinco ejecutantes”⁴², y que había dejado de lado al clavecín dentro de su alineación y atribuido la responsabilidad de dirigir al primer violín. En cuanto a su orquestación se adjudicaba el mayor contenido musical a las cuerdas y los vientos estaban en segundo plano con la utilidad de duplicar, reforzar y proporcionar las armonías. Antes de terminar el Periodo Clásico los vientos tomaron mayor importancia y se confiaba a ellos un papel más independiente.⁴³

2.3.4.3 El Nacionalismo. “El material melódico de la Música Folclórica europea está muy relacionado con la música culta, especialmente con el movimiento conocido como Nacionalismo Musical, originado en la segunda mitad del siglo XIX, a través del cual los compositores de varias naciones europeas intentaron que su música expresara en grado sumo sus peculiares sentimientos, desafiando así el general predominio de la música germana (monopolizadora en el campo instrumental) e italiana (dominadora en la ópera); supuestamente, reaccionando también contra la aculturación francesa que impuso la huella napoleónica.”⁴⁴

Surge principalmente en los países que estaban en la periferia artística y que no habían sido protagonistas estándares como hasta entonces eran Alemania, Francia e Italia. “Los musicólogos establecen su origen en Rusia con la ópera de Glinka Una vida por el Zar (1836), surgida de los estudios de cuentos tradicionales y canciones populares; aseguran también que sus manifestaciones más representativas se dieron en ese país con el “Grupo de los Cinco” (Borodin, Balakirev, Cui, Musorgsky y Rimski-Korsakov)”⁴⁵. Consistía en hacer sobresalir las

⁴² Ibid.. Pág. 627

⁴³ Basado en Historia de la Música Occidental. GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude V. 2001. Editorial Alianza. España. Pág. 628

⁴⁴ BREA FEIJOO, José Manuel. FOLKLORE MUSICAL: De lo particular a lo universal. En : Revista de música culta FILOMUSICA. Número 86º (Diciembre de 2007); p. ISSN 1576-0464. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html>

⁴⁵ BREA FEIJOO, José Manuel. FOLKLORE MUSICAL: De lo particular a lo universal. En : Revista de música culta FILOMUSICA. Número 86º (Diciembre de 2007); p. ISSN 1576-0464. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html>

melodías, armonías y ritmos que eran propios de cada región, lo cual hoy conocemos como folclore.

En Suramérica el compositor, guitarrista y chelista Brasileño Heitor Villalobos, realizo las labores de este movimiento en su país, hizo “muchos largos viajes al interior del país que le ayudaron a profundizar su conocimiento de la música folclórica brasileña.”⁴⁶ Entendiendo así mismo el amor que tenía por su país, considerado “el músico latinoamericano más creativo de la época de los nacionalismos.”⁴⁷

2.3.4.4 Periodo Contemporáneo. Demarca el fin del nacionalismo a inicios del siglo XX, hasta el cual “los compositores permanecieron fieles al tradicional concepto tonal impuesto por los madrigalistas italianos de fines del siglo XVI”⁴⁸. En este periodo, la armonía, la melodía y el ritmo salen de sus cánones hasta entonces tradicionales exponiendo contenidos melódicos cromáticos en abundancia, saltos de intervalos que generan disonancias más acentuadas.

En el concepto armónico de la bitonalidad y la politonalidad se suma la atonalidad con Schoenberg ““padre” de la música atonal”⁴⁹, que consiste en no tener un centro tonal, y el Dodecafonismo. En la parte rítmica, la métrica es altamente explorada con el uso de polirritmia, ritmos de amalgama, las células rítmicas ya no son las convencionales, etc. “Stravinsky, Satie, Bartok, Schoenber y Hindemith, aunque siguieron bebiendo en los diferentes folklores y volvieron a la música pura de los clásicos y a las formas instrumentales de los siglos XVII y XVIII, se

⁴⁶ LATHAM, Alison. Op. Cit.. Pág. 1569

⁴⁷ RIVERO, Francisco. HEITOR VILLA-LOBOS. Disponible en: <http://francisco-lamusicamoderna.blogspot.com.co/2010/05/heitor-villa-lobos.html>

⁴⁸ DUFOURCQ, Norbert. 1995. Breve Historia de la Música. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. Pág. 197

⁴⁹ Ibid.. Pág. 197

presentaron como revolucionarios y crearon un arte inédito de los sonidos, tan alejado del romanticismo como del impresionismo.”⁵⁰

En la parte instrumental las posibilidades sonoras buscan nuevos horizontes, como percutir una guitarra, la creación de aparatos electrónicos, y el uso del ruido como parte de algunas obras. Este periodo se trata de quebrar los esquemas tradicionales y descubrir posibilidades que sean incluidas en la expresión musical. Esta música se vuelve compleja para el público y el intérprete, llegando a una afirmación exagerada por parte de Roland de Candé quien dice que “un pianista aficionado medio no puede tocar ninguna obra de Boulez o de Stockhausen, ni siquiera de Schoenberg o de Webern.”⁵¹

2.3.5 Biografías. El conocimiento de la vida del autor conlleva a una familiarización hacia el contexto socio-cultural y político en el que el compositor desarrollo su arte. En el análisis estructural e interpretativo sobresalen aspectos propios de los periodos de la historia de la música que permiten un acercamiento a la idea que se logró plasmar en la partitura y dar al intérprete una base para la ejecución de las obras. En este documento se decide resaltar aspectos básicos y generales en las biografías como se observa a continuación.

2.3.5.1 Johann Sebastian Bach. El músico alemán de quien su obra se considera la exponente del barroco y trasciende el tiempo. Nació de una familia muy reconocida de músicos en Eisenach, Turingia (Actual Alemania) en marzo de 1685. Se formó como intérprete de órgano, clavecín, violín y viola de gamba, además de ser un gran cantor y maestro de capella.

Como era de esperarse los primeros maestros fueron sus parientes más cercanos, su padre, tíos y su hermano Johann Christoph el cual lo introduce con naturaleza

⁵⁰ Ibid.. Pág 198.

⁵¹ CANDE, Roland De. 1981. INVITACIÓN A LA MÚSICA. Pequeño manual de iniciación. Editorial Aguilar. España. Pág. 216.

al órgano y a muchas partituras. “Bach trabajó dentro de la tradición alemana protestante local de fundamentos eclesiásticos, centrada en Turingia y Sajonia; su música es más cultivada, tiene un trabajo más rico y es más profunda en sus implicaciones expresivas que la de cualquiera de sus contemporáneos, además de que llevó las técnicas contrapuntísticas a un nuevo nivel.”⁵²

Vivió en ciudades diferentes como Ohrdruf, Luneburgo, Weimar, Mühlhausen, Köthen y Leipzig donde vivió los últimos años de su vida y muere en julio de 1759. El vivir en estos lugares representaba diferentes cargos en la música lo cual influenciaba en sus composiciones, de esta manera “Bach sirvió como organista en Arnstadt (1703-1707) y Muhlhausen (1707-1708); fue organista de la corte luego maestro de capilla del duque de Weimar (1708-1717); director musical en la corte de un príncipe de Cothen (1717-1723) y, finalmente, maestro de capilla de la escuela de Santo Tomás y director musical en Leipzig (1723-1750).”⁵³

2.3.5.2 Mauro Giuliani. Guitarrista, violinista y violonchelista italiano del periodo clásico. Nace en Bisceglie el 27 de julio de 1781 y su fallecimiento fue en Nápoles el 8 de mayo de 1829. En su juventud viaja a Viena, donde es reconocido por su talento y virtuosismo. “De 1806 a 1819 enseñó y tocó la guitarra en Viena, después de lo cual emprendió giras por el extranjero. Como guitarrista más destacado de su tiempo, compuso también abundante música para el instrumento.”⁵⁴ En “1808 Giuliani toca frente a Ludwig Van Beethoven”⁵⁵ con quien tendría una buena relación Además “trabó amistad con todas las figuras prominentes en el campo musical de esa ciudad y disfrutó de considerables éxitos, pero en el año 1819 tuvo que regresar a su país natal, ya que, según se cuenta, sus cuentas bancarias estaban en números rojos.”⁵⁶

⁵² LATHAM, Alison. Op. Cit.. Pág. 161

⁵³ GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude V.. Op. Cit.. Pág. 535

⁵⁴ LATHAM, ALISON. Op. Cit. Pág. 657.

⁵⁵ GONZALES, Héctor. Op. Cit. Pág. 52

⁵⁶ VAN DEN HOOGEN, Eckhardt. 2004. El ABC de la Música Clásica. Editorial Taurus. México. Pág. 110

Entre sus composiciones se encuentran 150 obras para guitarra, incluyendo conciertos y algunas sonatas. De esta manera “enriquece con muchas páginas la literatura para su instrumento y estimula la difusión en la vida pública y privada (haciendo frecuente el hábito de realizar un acompañamiento de guitarra para los *chorlieder* para voces masculinas o mixtas...)”⁵⁷

2.3.5.3 Heitor Villa-Lobos. Compositor brasileño, guitarrista y violonchelista. Nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887 y a la edad de 73 años fallece en su ciudad natal el 17 de noviembre de 1959. Profundizó su interés en el estudio de la música tradicional de su país, convirtiéndose en el mayor exponente en ésta área. Aun así, la música académica nunca fue dejada de lado por el compositor. También realizó estudios musicales en París gracias a la influencia en el gobierno brasileño de Artur Rubenstein con quien sostenía una amistad.

Entre sus obras más notables destacan las cuatro suites épicas orquestales y corales desarrolladas a partir de su partitura cinematográfica *Descobrimento do Brazil* (1937), 17 cuartetos de cuerdas y la serie variada y contrastante de 16 *Chôros*, nombre de uno de los géneros folclóricos brasileños que el compositor interpretara con las orquestas callejeras de su juventud. Obras igualmente variadas fueron sus *Bachianas brasileiras*, en las que logró una síntesis evocadora del lenguaje bachiano y la música folclórica brasileña. Partituras con instrumentaciones que van desde un dúo de vientos de madera (no. 6) o un ensamble de soprano y violonchelos (no. 5), hasta la orquesta completa (nos. 2, 3, 7 y 8), las *Bachianas* están entre las obras más representativas del estilo exuberante y exquisito de Villa-Lobos.⁵⁸

En la parte guitarrística ha aportado al repertorio el “Concierto para guitarra y orquesta” de 1951, los “Doce estudios para guitarra” escritos entre 1924 y 1929

⁵⁷ BENEDETTO, Renato Di. 1999. Historia de la Música *a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología*. El Siglo XIX Primera Parte. Editorial Turner Libros S.A. Italia. Pág. 46

⁵⁸ LATHAM, Alison. Op. cit. Pág. 1570

para el guitarrista español Andrés Segovia y los “Cinco Preludios”. Todo este trabajo ha sido considerado uno de los aportes más significativos al repertorio del instrumento en nuestro siglo.⁵⁹

2.3.5.8 Rolando Efraín Chamorro Jiménez. Nace en el municipio de Ricaurte en el departamento de Nariño, Colombia “el 27 de junio de 1964, hijo de Julio Chamorro y Elvia Jiménez”⁶⁰. Durante su infancia y juventud tuvo gran interés en la música, aprendiendo de manera autodidacta la guitarra y el requinto. En la etapa de formación profesional, en la ciudad de Bogotá, estudio Educación Física sin dar término a la carrera al querer tomar la formación superior en música. Es así como en el año 1986 ingresa a la Academia Luis A. Calvo en la ciudad de Bogotá donde conoció a Gentil Montaña, convirtiéndose en su estudiante, alcanzando un alto nivel técnico y conocimientos de la música colombiana de los Andes y de las costas.

Posteriormente ingresa a la Universidad Javeriana donde obtuvo el título de Maestro en Música y Guitarra en el año 1998. “Fue alumno de Guillermo Gaviria, Alejandro Zuleta y Sonia Díaz, entre otros destacadas docentes”⁶¹. Ha sido profesor de la Universidad Javeriana, “Academia Superior de Artes de Bogotá, en la fundación Nueva Cultura y en la Academia Luis A. Calvo”⁶². Actualmente es profesor de Guitarra de la Universidad de Nariño.

⁵⁹ Basado en GONZALES, Héctor. 1993. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Editorial ASOCAÑA. Cali, Colombia. Pág. 87

⁶⁰ BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro. 2014. Compositores Nariñenses de la Zona Andina. Incidencias y Declive de la Música Tradicional 1918-1950. Editorial Universitaria – Universidad de Nariño. Pág. 277.

⁶¹ Ibid.. Pág. 278.

⁶² Ibid.. Pág. 278.

2.3.5.9 “Maruja” Hinestrosa de Rosero. María de la Cruz Hinestrosa Eraso nace en San Juan de Pasto el 16 de noviembre de 1914⁶³, Nariño. Según el doctor en musicología Luis Gabriel Meza Martínez, en su libro “Maruja Hinestrosa: La identidad Nariñense a través de su piano”, la formación musical de la compositora fue guiada por la profesora Bautista (monja de origen alemán) dentro de un colegio religioso de la ciudad, el cual puede ser el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús o el Liceo La Merced Maridíaz. Esto sucedía durante la década del año 1920 con el interés y apoyo de sus padres, Julia y Roberto⁶⁴.

Sus composiciones muestran el interés de Maruja Hinestrosa en la música tradicional de su país y región conjunto a los conocimientos musicales clásicos, el resultado es una lista de bambucos, pasillos, valeses, y boleros. Dentro de su obra destaca el pasillo que tituló “El Cafetero”, “el cual se constituyó en el himno de los productores del grano, que los identificó en el ámbito nacional e internacional”⁶⁵. El vals “Las tres de la mañana” recoge fama tras la grabación que realiza el trío Martino y que se difunde por los medios de comunicación de la época. Hinestrosa muere en el año 2002, dejando un patrimonio musical invaluable.

2.3.5.10 Gentil Montaña. Su nombre completo es Julio Gentil Albarracin Montaña. “Nació en Purificación, Tolima, en 1942. A los 8 años empezó a estudiar violín en el Conservatorio de Ibagué, pero cuatro años más tarde se decidió por la guitarra, instrumento que lo llevó a tocar en las salas más importantes del mundo.”⁶⁶

⁶³ SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Disponible en: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=219>

⁶⁴ Basado en MESA MARTINEZ, Luis Gabriel. 2014. "Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano". Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Colección Sol de los Pastos. San Juan de Pasto. Pág. 19.

⁶⁵ EL TIEMPO. Murió la compositora de “el Cafetero”. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1364453>

⁶⁶ SEMANA. ¿Quién era el maestro Gentil Montaña? Disponible en: <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3>

Se puede considerar el compositor de Música Colombiana para guitarra más importante e influyente de la segunda mitad del siglo XX e inicio del XXI. Entre sus obras “se destacan la Suites Colombianas: N°1: Danza, Canción, Guabina y Pasillo. N°2: Pasillo, Guabina, Bambuco y Porro N°3: Pasillo, Guabina, Danza, Bambuco N°4: Pasillo, Danza, Bambuco, Porro. Doce Estudios de Pasillo, sonata Canto al Amor para dos guitarras, preludio para un tema distante, tres Fantasías (arregladas para orquesta por el maestro Fernando León).”⁶⁷ El maestro Montaña muere a sus 68 años en la ciudad de Bogotá, el 27 de agosto del 2011.

2.3.5.11 José Revelo Burbano. Nació en Ipiales el 3 de septiembre de 1958, Nariño. Estudió guitarra desde muy joven. Fue alumno particular del profesor León Cardona García con quien estudia armonía, arreglos y guitarra. Es Maestro en Guitarra de la Universidad de Antioquia bajo la cátedra del Maestro Darío Betancourt, Medellín 1994 cabe resaltar su habilidad como contrabajista. En el año 2007 estudia el Postgrado en Composición musical y Tecnología Contemporáneas de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona-España⁶⁸.

“Desde hace bastantes años se ha dado a conocer como compositor y ha cosechado abundantes distinciones en diversos festivales y concursos, así: en el Festival Mono Núñez obtuvo los primeros puestos en composición de obra inédita con sus obras *Colombia mía*, *Fantasía en 6/8* y *Mestizajes* (bambucos) en 1991, 1993 y 1997, en su orden; en el Encuentro Nacional de Tríos de Popayán ocupó el primer puesto con sus obras *Mitología* y *Eco milenario* (bambucos), esta última declarada fuera de concurso.”⁶⁹

⁶⁷ EL COLOMBIANO. Falleció el prodigioso guitarrista Gentil Montaña. Disponible en: http://www.elcolombiano.com/gentil_montana_guitarrista_colombiano_fallecio_en_bogota-AAEC_147474

⁶⁸ REVELO BURBANO, José Azael. Música de Colombia. Compositores Nariñenses, Arreglos para Banda Sinfónica. Editorial Centro de Impresiones de la Universidad de Nariño.

⁶⁹ URIBE ESPITIA, Jaime. 2010. Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y recomendaciones interpretativas. Trabajo de Maestría. Universidad EAFIT. Medellín. Pág. 25

En la actualidad es profesor de instrumentos de cuerda en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Con sus compañeros Jaime Uribe y John Jaime Villegas conforma el grupo *Seresta*, de amplio repertorio e invitado permanente a diferentes salas de concierto en el país; este grupo ha grabado hasta el presente tres discos compactos y fue nominado al Grammy Latino 2001 en la categoría “Mejor Álbum Folclórico” en la ciudad de Los Ángeles, estado de California en Estados Unidos.

3. ANALISIS ESTRUCTURAL.

Para la interpretación de obras en cualquier instrumento, se requiere un estudio o se lo puede llamar análisis, para entender su forma, modulaciones, progresiones armónicas y aspectos de agógica que contribuyen al conocimiento musical del intérprete, y dan un acercamiento a lo implícito de los símbolos musicales. El tratamiento que se dará al análisis será: primero, un acercamiento sencillo a la biografía de la obra. Segundo, la ficha técnica, donde se anotan aspectos generales, y tercero, el análisis de forma, estructura y armonía.

3.1 SUITE No.3 FOR VIOLONCELLO SOLO BWV 1009. PRELUDE, ALLEMANDE.

Las Suites para Violonchelo Solo del compositor J. S. Bach, son consideradas esenciales dentro del repertorio de los chelistas por su dificultad técnica e interpretativa. “La primera edición de estas suites data de 1825, impresa en la casa Pobst de Viena con el engañoso título de “6 sonatas o estudios para chelo sólo”. En las Suites, Bach se introdujo en un terreno desconocido para él mismo y para la música. Es posible que Bach quisiera descubrir el potencial de la técnica del violonchelo mucho menos desarrollado que la del violín, de ahí la creciente dificultad que plantea cada Suite.”⁷⁰ Son una serie de seis suites (su número de catálogo corresponde entre BWV 1007 a BWV 1012) de las cuales se desconoce su fecha de composición así como el manuscrito original.

Estas obras han sido interpretadas por grandes maestros como Mstislav Leopoldovitch Rostropovich, Mischa Maisky, Yo Yo Ma entre otros. En la guitarra, la interpretación de la obra de Bach es un desafío en la búsqueda del sonido equilibrado y con intensidad, y el fraseo que caracteriza al compositor.

⁷⁰ Las Seis Suites para violonchelo solo de J. S. Bach. Disponible en :<http://literaturaviolonchelo.blogspot.com.co/2010/11/las-seis-suites-para-violonchelo-solo.html>

La tonalidad original es Do mayor, mientras que en la versión para guitarra de la compañía musical Zen-On, la tonalidad es La mayor, en cierto modo perdiendo mucho de su verdadero significado, tal como hacer una traducción de un idioma a otro, pueden encontrarse con palabras que, no existen en el uno o en el otro y se deben utilizar similitudes. Es así como elementos propios del cello, no pueden ser plasmados completamente en la guitarra; esto no quiere decir que la interpretación en la guitarra de esta obra sea inválido, sino que requiere un trabajo minucioso de técnica y fraseo.

3.1.1 Prelude. Caracterizado por el uso de la semicorchea en la melodía de una manera consecutiva, y por ser del periodo barroco, las frases no están necesariamente ligadas a la simetría.

TABLA 1. Bach Prelude.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|--------------------------|
| MOVIMIENTO | Preludio |
| COMPOSITOR | Johann Sebastian Bach |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Zen-On Guitar Library |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocido |
| TONALIDAD AXIAL | La mayor (para guitarra) |
| SIGNATURA | Tres por cuatro |
| FORMA | Binaria Compuesta |
| TEXTURA | Homofónica/Polifónica |

TABLA 2. CUADRO DE LA FORMA, Bach Prelude.

| PARTE | SECCIÓN A | TRANSICIÓN | SECCIÓN B | SECCIÓN A' |
|--------|-----------|------------|-----------|------------|
| No. | cc.1-15 | cc.15-26 | cc.27-60 | cc.61-88 |
| Compás | | | | |

SECCIÓN A.

Entre los cc.1-7 se encuentra la primera parte que se divide en tres de esta manera: En el c.1-2 se inicia con la escala diatónica descendente de La mayor acentuando las cuatro últimas notas del tema, el cual se muestra como introducción y con dinámica fuerte. Desde el c.2 hasta el c.4 se expone la primera secuencia de notas que se repite entre los cc.4-7, transportadas una octava arriba y resuelve la frase. El acompañamiento del bajo es sencillo con una blanca en el primer pulso y negra en el tercero, se sugiere la articulación legato. Esta parte termina en el primer pulso del c.7 a tempo (esto quiere decir bajo y melodía se pulsán simultáneos) haciendo una elisión a la siguiente parte.

Figura 3. Preludio Bach CC.1-7

Elisión: Final parte 1-inicio parte 2

La segunda parte de esta sección comprende los cc.7-13 que se dividen en tres semi-frases entre los cc.7-9,9-11,11-13 y la amplificación entre los cc.13-15. La articulación se caracteriza por iniciar la primera nota sin legato cada dos compases. En el tercer pulso se observa contrapunto de segunda especie (dos contra uno). Se observa la misma estructura entre los cc.7-12. A partir del c.13 inicia la amplificación del periodo (se debe tener en cuenta que el c.13 es final de frase e inicio de amplificación del periodo, convirtiéndose en elisión) hasta el c.15. El contenido rítmico utiliza semicorcheas en escalas ascendentes y descendentes alternando el tercer pulso con saltos de intervalos de tercera (tercera menor en los cc.7, 8, 11, 12; tercera mayor en los cc.9, 10) y cuarta. Es importante tener en cuenta los silencios del bajo, pues eso al fraseo de la melodía

Figura 4. Preludio Bach cc.7-15

The image shows a musical score for the second part of a section (measures 7-15). It consists of three systems of music. The first system (measures 7-12) is annotated with 'Escala' and 'Salto de tercera y cuarta'. The second system (measures 13-15) is annotated with 'Amplificación'. Chord symbols B7, C#m, A, B7, E, C#4, C#2, E, F#, and C#6 are placed above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass line has rests in measures 7, 8, 11, and 12.

La parte siguiente es una transición que conduce hacia la sección B. Se divide en dos partes entre los cc.15-19 y cc.19-26.

La primera se caracteriza por iniciar con arpeggio en el pulso uno y los dos restantes en escala ascendente finalizando con salto de tercera descendente. El c.18 es la resolución de la frase formando un enlace que conducen a los siguiente compases.

Figura 5. Preludio Bach cc.15-19

Entre los cc.19-26 se trabaja sobre arpeggios y con el bajo en la nota Do# en la quinta cuerda de la guitarra, funcionando como pedal. La melodía de esta parte termina propiamente en el c.27 en la nota La, que pertenece a la sección B, por tanto es una elisión*.

Figura 6. Preludio Bach cc.19-27

* Se refiere a la situación articulativa en que un solo compás puede servir tanto de compás de conclusión (a menudo sólo parte del compás) de una frase como de compás inicial de la frase siguiente.

SECCIÓN B.

Comprende los cc.27-61. La primera parte entre cc.27-34 es una región de arpeggios que resuelve con la amplificación de la última frase en los cc.33-34 para dar apertura al puente que enlaza el periodo mixolidio (véase Fig.9, 10.) de esta sección B.

Figura 7. Preludio Bach cc.24-37

Figure 7 shows the musical score for the first part of the Prelude, measures 27-34. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are arpeggiated chords: F#m, E, E7, and A7. A bracket labeled "Amplificación" spans measures 33 and 34. The score includes dynamic markings like "p" and "pp".

El enlace de dos compases (cc.35-36) contiene una nota que se debe resaltar indicada en la partitura, además es la única nota que no es legato en la frase. Esto termina en el primer do sostenido del c.37, pues es donde termina la semi-frase.

Figura 8. Preludio Bach cc.35-36

Figure 8 shows the musical score for measures 35-36. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are arpeggiated chords: E7, D, and A. The notes are marked with "legato" above them. A bracket labeled "Fin de semi-frase" spans measures 35 and 36. The score includes dynamic markings like "p" and "pp".

La siguiente parte (cc.37-44) hace la apertura, propiamente dicha, al periodo mixolidio. Consta en los dos primeros pulsos de cada compás de arpeggio y el tercer pulso concluye con escala, este modelo es la constante de esta región. Se deben resaltar los acentos que se sugiere en la melodía, los cuales se encuentran a tiempo y contratiempo.

Figura 9. Preludio Bach cc.37-44

A partir del c.45 se expone el periodo mixolidio que termina con el bajo mi en la sexta cuerda del c.61 (elisión a re-exposición de sección A). En la guitarra esta parte se hace técnicamente sencilla, pues no hay mayor dificultad en los saltos de la sexta cuerda a la segunda y primera, que es una de las opciones donde se puede pulsar estos compases; mientras en el cello hacer ese salto de nota con el arco supone un desafío técnico. Sobresale a primera vista la nota pedal en el bajo, lo cual es una constante de cada compás marcando cada pulso.

Figura 10. Preludio Bach cc.45-61

45 E7 A A E Bm E

Nota pedal

49 E F#m A D D E G#⁰ C#m

53 D F#m Bm E7 A

57 E7 Am A9 (4aum)

61 E

Final sección B

RE-EXPOSICIÓN SECCIÓN A.

Se puede dividir en cuatro partes según el contenido melódico y la coda que comienza en el c.71. Entre los cc.61-67 la melodía combina escalas con arpeggios cada dos compases. En la voz del bajo se deja sonar una blanca seguida de dos corcheas y el siguiente compás blanca y negra (esta combinación se repite cada

dos compases) se recomienda tener cuidado con este pasaje, pues las dos voces deben sonar simultaneas.

La línea del bajo es propia de esta versión para guitarra, y se sugiere articular legato. Esta frase termina en el primer pulso del compás 67, tocando la nota sol sostenido (tercera cuerda de la guitarra) en la melodía y el bajo en la nota mi (sexta cuerda cuerda). Los compases 66 y 67 son elisión de la siguiente parte.

Figura 11. Preludio Bach cc.61-67

The image displays two systems of musical notation for a guitar piece. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a sequence of chords: E, F#7, Bm, and E7. The lower staff is in bass clef. Annotations include 'Escala' (Scale) in a circle and 'Arpeggio' in a box. A note '3' is written above the first measure of the upper staff. A circled section of the upper staff contains the notes G, A, B, C, D, E, F#, G, with a '3' above the G. Below the first system, the text 'Este diseño se repite cada dos compases' is written. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. It features chords A and B7. Similar annotations for 'Escala' and 'Arpeggio' are present, along with a '3' above the first measure of the upper staff.

Los cc.66-71 exponen armónicamente interdominantes para reposar en la tónica axial La mayor en el c.71 generando el final de la frase llegando con un poco de rubato y en dinámica fuerte. El diseño melódico esta presentado en arpeggios en los diferentes acordes de la progresión.

Figura 12. Preludio Bach cc.66-71

LA CODA.

Comprende los cc.71-88. Se puede dividir en dos partes por sus características. La primera parte (cc.71-78) utiliza el contenido de la sección A, iniciando con una escala ascendente de La mayor (como en el c.2) y los compases siguientes presentan arpeggio en el primer pulso y escala en los otros dos pulsos.

Figura 13. Preludio Bach cc.71-77

La última parte, entre los cc.77-88, tiene como característica los silencios de los cc.77, 79, 80 en los pulsos dos y tres, generando espacio para la resonancia del instrumento. El c.78 reitera el tema de la introducción, terminando la escala con un ritardando y en dinámica fuerte. Desde el cc.82-85 se utiliza el mismo diseño melódico finalizando en el c.86 con trino. La obra termina re-exponiendo el motivo generado (cc.1-2) en los cc.87-88 con acentos en dinámica fuerte. Para el acode final se sugiere tocar el bajo de primero y las notas restantes después de una breve respiración como si fuera el eco de la primer nota.

Figura 14. Preludio Bach cc.77-88

77 E7 A/C# C° E7 A E7

82 A A7 D

85 G#° E7 A A

rit.

Apoyatura Trino

Esta melodía reemplaza el silencio característico de la anterior frase

Motivo generador

3.1.2 Allemande. En español Alemanda. Su nombre indica que es una danza de origen alemán. Se caracteriza por las frases largas, con figuración muy reducida cada cuatro compases. Además las entradas de anacrusa son una constante.

TABLA 3. Bach Allemande.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|--------------------------|
| MOVIMIENTO | Alemanda (Danza) |
| COMPOSITOR | Johann Sebastian Bach |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Zen-On Guitar Library |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocido |
| TONALIDAD AXIAL | La mayor (para guitarra) |
| SIGNATURA | Cuatro por cuatro |
| FORMA | Binaria Insipiente |
| TEXTURA | Polifónica |

TABLA 4. CUADRO DE LA FORMA, Bach Allemande.

| PARTE | SECCIÓN A | SECCIÓN B |
|------------|-----------|-----------|
| No. Compás | cc.1-12 | cc.13-24 |

SECCIÓN A.

Se divide en tres frases, de esta manera la primera frase se expone entre los cc.1-4. La melodía inicia en anacrusa y el c.1 es introducción. En el c.2 la voz del bajo se sugiere articular legato. En el c.4 el bajo debe respetar su figura de duración para no entorpecer la melodía.

Figura 15. Allemande Bach cc.1-4

The musical score for the first four measures of the Allemande by Bach is shown. The melody line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line is in bass clef. The melody starts with an anacrusis (marked with a 'y') and is followed by measures 1, 2, 3, and 4. Chords are indicated above and below the staff. A circled area highlights the first measure, and another circled area highlights the end of the first phrase. An arrow points to the start of the next phrase with the text 'Inicio de siguiente frase'.

La segunda frase comprende los cc.5-9 con ante-compás. Se debe tener en cuenta el trino que resuelve al acorde Sol sostenido menor del c.5. El c.6 expone un ascenso por terceras con el bajo en contratiempo generando el efecto de sincopa, convirtiéndose en enlace a la siguiente frase. El pasaje que inicia en el tercer pulso del c.7 hasta finalizar la frase requiere atención técnica debido a los saltos de posición y las escalas que presenta.

Figura 16. Allemande Bach cc.3-9

La tercer parte (cc.9-12) presenta una clara tensión en la interdominante (si siete: B7) para concluir en semicadencia auténtica. La primera semi-frase utiliza bordaduras para desencadenar una serie de escalas.

Figura 17. Allemande Bach cc.9-12

The image shows a musical score for the Allemande by J.S. Bach, measures 9-12. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are: 9: F#4, A4, B4, C5; 10: B4, A4, G4, F#4; 11: E4, D4, C4, B3; 12: A3, G3, F#3, E3. The score is annotated with several elements:
- Above measure 9: Chords F#m and B7.
- Above measure 10: Chords E and B.
- Above measure 11: Chords A and B7.
- Above measure 12: Chords E and B7.
- A large oval labeled "Bordaduras en la melodía" (Melodic ornaments) encompasses measures 9 and 10.
- A box labeled "Escala" (Scale) is placed under the notes of measure 11.
- Another box labeled "Escala" is placed under the notes of measure 12.
- A bracket labeled "Semicadencia" (Semibreve) spans measures 11 and 12.
- The letter "A" is written above measure 11, and "B7" is written above measure 12.

SECCIÓN B.

Una característica de las Allemande es la simetría entre las secciones, por tanto, esta sección se divide en tres frases a semejanza de la sección A. Desde la perspectiva rítmica, su contenido es similar al de la primera sección sin generar cambios drásticos ni texturas diferentes.

La primera frase (cc.13-17) entra en anacrusa y el c.13 es diseñado como la introducción pero esta vez no en La mayor sino en Mi mayor (dominante), de la misma manera que en la anterior sección se sugiere mantener el tempo estable y no hacer rubato ni rallentando. El contenido melódico se basa en escalas ascendentes y descendentes.

En el c.16 parece el fin de la frase, con un do sostenido en la quinta cuerda en el tercer pulso, sin embargo, se realiza una extensión hasta el c.17, para hacer la

cadencia. El acorde que aparece en el tercer pulso del c.17 se recomienda abrirlo haciendo énfasis en la voz superior, que se ubica en la primer cuerda.

Figura 18. Allemande Bach cc.13-17

The image shows three systems of musical notation for the Allemande by Bach, measures 13-17. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords are written above the staff. The first system (measures 13-14) has a circled section labeled "Diseño de la introducción" and chords E, F#m, G#0, C#7, F#m. The second system (measures 15-16) has chords D, Bm, C#7, F#m, Bm, G#0, C#7. The third system (measures 17-18) has chords F#m, G#0, C#, F#m, with a circled section labeled "Acorde abierto" and "Fin de frase".

Entre los cc.18-22 con ante-compás se expone la segunda frase; el motivo característico es de galopa* y se lo identifica desde el inicio.

* Célula rítmica conformada por una nota larga y dos cortas (generalmente corchea seguida de dos semicorcheas). Cabe resaltar que este término se utiliza cuando un caballo corre, y se utiliza en la música debido al parecido rítmico.

El c.20 muestra escalas como contraste, sin embargo el c.21 retoma el motivo generador para finalizar.

Se debe tener en cuenta que en el periodo barroco y especialmente en Bach, la forma de la música aún no se regía (aunque si se tenía en cuenta) por cánones como el iniciar y finalizar una frase en la barra de compás de una manera rígida. Es por eso que se encuentran frases que terminan en el segundo o tercer pulso, sin ser causa de la perdida de simetría, permitiendo así un fraseo más libre.

Figura 19. Allemande Bach cc.18-22

17

F#m A7 tr D F#7

Motivo generador

19

Bm E7 F#m E D E Bm

Contraste al motivo generador

21

C#m E7 D C#m E F#m

Final de frase retoma motivo generador

La última frase utiliza el motivo generador (galopa) de manera insistente para finalizar la obra. La progresión armónica termina en tónica axial (La mayor) con una cadencia auténtica.

Figura 20. Allemande Bach cc.22-24

A7 Bm F#m E7 E7 A F#m E7 A E A

Cadencia auténtica

Galopa

3.2 VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HANDEL.

Obra de carácter tonal basada en “El Herrero Armonioso (The harmonious blacksmith)” de Handel, la cual pertenece a la suite no.5 de piezas para clave HWV 430. Giuliani se basa en el Aire y variaciones que es el cuarto movimiento de dicha composición barroca.

Sobre el nombre atribuido a esta pieza, no se ha logrado establecer su origen, pues el compositor no fue quien lo designo. El mito de aire romántico fue contado por Richard Clark (1780-1856) quien en su época fue considerado erudito; decía en su libro “Reminiscences of Handel, His Grace the Duke of Chandos, Powells the Harpers, the Harmonious Blacksmith”... (Londres, 1836) que Handel en un día de verano salió a pasear y en su caminar llegó la lluvia muy fuertemente lo cual hizo que buscara refugio, fue entonces que entro en casa del herrero Powells quien cantaba dicha melodía. Handel encantado llega a su casa y al sentarse en el clave, da forma a la obra. Todo esto como ha quedado dicho, no es verificable, pero la fama creada a la obra, le crea simpatía.

TABLA 5. Variaciones.

| FICHA TÉCNICA | |
|----------------------|-----------------------|
| GENERO | Clásico |
| COMPOSITOR | Mauro Giuliani |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocido |
| TONALIDAD AXIAL | A (La mayor) |
| METRICA | 2/4 |
| FORMA | Tema y Variación |
| TEXTURA | Homofónica/Polifónica |

TABLA 6. CUADRO DE LA FORMA, Variaciones.

| TEMA/ VARIACION (V.) | TEMA | V. 1 | V. 2 | V. 2 | V. 3 | V. 4 | V. 5 | V. 6 |
|-------------------------|--------------|------|------|------|------|------|---------------|------|
| TONALIDAD | A (La Mayor) | A | A | A | A | A | Am (La menor) | A |

3.2.1 Tema (Theme). Forma Binaria. Se compone de dos partes, en cada parte se observa simetría (característico del periodo clásico). En general toda la obra tiene barra de repetición después de los primeros 8 compases de cada variación, estos conforman la primera parte (esto quiere decir un periodo) y la segunda la conforma dos periodos, o sea 16 compases, con excepción de la variación V y VI donde se presenta amplificación del periodo.

1) Inicio en dinámica piano, en la tonalidad axial La mayor (A). La melodía se encuentra en la posición melódica del acorde y en la frase antecedente la voz de registro medio se mantiene en la nota *mi*, siendo solo las voces extremas quienes se mueven.

En el c.4 hay una elisión de las frases e inicia la consecuyente. La dominante auxiliar (Si con séptima menor) resuelve a la dominante en el c.7 para terminar el c.8 en semicadencia. La armonía se mueve entre Tónica-Dominante-Tónica.

Figura 21. Variaciones-Tema cc.1-8

Andantino
Theme 2/4

A E A E A F#m/A E F#m B7 E

p

Frase antecedente

Frase Consecuyente

Semicadencia

2) La melodía continua en la voz superior y en la armonía se incluye la subdominante Re mayor (IV). Ornamentos como las apoyaturas aparecen en el c.14, 18, 19, 21, 22; además de notas de paso en el c.15 y anticipación en el penúltimo compás. El periodo antecedente termina en semicadencia, pero a diferencia de la parte 1 llega haciendo la progresión V-I-V7. El periodo consecutivo inicia en tónica A y se incluye el acorde Si disminuido con bajo en re (ii°6) en el c.20 como función de subdominante. Esta parte 2 termina en cadencia auténtica I-V-I en los cc.23-24.

Figura 22. Variaciones-Tema cc.9-24

The image shows two systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system consists of two measures. The first measure is highlighted with a yellow box and labeled 'Frase antecedente'. Above it are the chord symbols A, D, A, A. The second measure is highlighted with a red box and labeled 'Apoyaturas F. Consecuente'. Above it are the chord symbols D, A, E7, A, E. The second system also consists of two measures. The first measure is highlighted with a yellow box and labeled 'Frase antecedente'. Above it are the chord symbols A, Bm, A, A, B°, A. The second measure is highlighted with a red box and labeled 'Frase consecuente'. Above it are the chord symbols A, E7, A, E, A. An arrow labeled 'Anticipación' points to the final note of the second measure.

3.2.2 Variación I. Forma Binaria.

1) Inicia con dinámica mezzoforte. En la frase antecedente, la melodía mantiene idéntico el tema, pero el acompañamiento tiene variación rítmica con arpeggio. De igual manera se presenta la elisión en el segundo pulso del c.4. Para la frase consecuente la melodía tiene variación rítmica utilizando arpeggios y apoyaturas. Termina con dominante auxiliar de la dominante para finalizar en semicadencia.

Figura 23. Variaciones-Variación I cc.1-8

The image shows two systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system consists of two measures. The first measure is highlighted with a yellow box and labeled 'Variación del bajo'. Above it are the chord symbols A, D, A, A. The second measure is highlighted with a red box and labeled 'Variación de la melodía'. Above it are the chord symbols D, A, E7, A, E. The second system consists of two measures. The first measure is highlighted with a red box and labeled 'Semicadencia'. Above it are the chord symbols A, E7, A, E, A. An arrow labeled 'Semicadencia' points to the final note of the second measure.

2) Presenta variación de la melodía con acompañamiento en arpeggio. Como característica de esta parte, incluye en el c.10 el acorde Si sostenido disminuido ($B\#^{\circ}$) como dominante séptimo (VII°) del acorde Do sostenido menor ($C\#m$), sin embargo no resuelve a $C\#m$ sino a La mayor con bajo en do sostenido ($A/C\#$) como tónica en primera inversión; esto se repite en el c.12. Termina en cadencia auténtica.

Figura 24. Variaciones-Variación I cc.9-24

3.2.3 Variación II. Forma Binaria.

1) La variación rítmica de la melodía es bastante notoria, ahora el tresillo de corchea se destaca. El inicio indica dinámica piano, las primeras 6 notas de la

melodía se sugiere que suenen un poco estacato cambiando el color del sonido, o sea pulsando cerca al puente o cerca al diapason; en el c.2 se observa como dinámica un esforzando al llegar al acorde dominante Mi mayor con séptima menor.

Los cc.5-6 son de interés técnico pues se debe articular bien las dos voces y mantener el balance del sonido, especialmente en la melodía. Aparece el cromatismo como apoyatura; esta sección termina en semicadencia haciendo la progresión V/V-V.

Figura 25. Variaciones-Variación II cc.1-8

2) La dinámica inicia mezzoforte, mientras que el ritmo de la melodía se mantiene; en la primera frase la voz del bajo responde a la melodía, los c.10, 12 son evidencia de esta técnica, es conveniente que a voz superior no pierda la articulación. El inicio del segundo periodo contrasta con dinámica piano y termina en cadencia autentica.

Figura 26. Variaciones-Variación II cc.9-25

3.2.4 Variación III. Forma Binaria.

1) Variación rítmica de la melodía en semicorcheas. Uso de ligados descendentes y ascendentes, que marcan la dificultad técnica de no perder el balance del sonido.

El inicio mezzoforte del bajo no debe opacar la melodía, además se debe tener en cuenta el esforzando del c.2, 4; la primera repetición termina en tónica y en el segundo pulso dominante. Esta sección termina en tónica, aunque cabe notar que el último acorde, en caso de ser Do sostenido menor (C#m) no tendría tercera y si fuese La mayor (A), no tiene fundamental; por lo tanto genera inestabilidad.

Figura 27. Variaciones-Variación III cc.1-9

2) Esta variación en general es de alto nivel técnico, y en esta sección la melodía continua es semicorcheas. Tiene indicadores agógicos como *slargandosi* (ampliar el pulso levemente) y *a tempo*. En los cc.15-17 el contenido melódico es denso, pues la ornamentación contiene bordaduras, arpeggios y notas de paso, además de la articulación con ligaduras y estacatos.

Figura 28. Variaciones-Variación III cc.10-26

3.2.5 Variación IV. Forma Binaria.

1) Esta variación es una de las más complejas en la parte técnica. La melodía se encuentra en el bajo y son notas muy cortas, o sea semicorcheas combinadas con su respectivo silencio. Esto hace que cada nota debe ser cortada, bien sea con la mano derecha o izquierda, de acuerdo a las posibilidades del intérprete. No está demás decir, que el acompañamiento en las voces superiores no debe ser mayor en volumen que el bajo. La variación en el ritmo tiene siempre la figuración silencio de semicorchea, dos semicorcheas y silencio de semicorchea por cada pulso, por lo cual se tiende a pensar que son estacato, pues la diferencia es mínima.

Figura 29. Variaciones-Variación IV cc.1-9

2) La melodía ahora se encuentra en la voz superior y el acompañamiento con la misma figuración a excepción de los c.16, 24 en donde las corcheas hacen en la melodía el desenlace de la frase para lograr que la cadencia sea evidente. Destaca de esta variación el bajo de la primera frase, que siempre es la nota La en la quinta cuerda. El primer periodo termina en semicadencia y el segundo en cadencia auténtica. Se deben tener en cuenta las indicaciones dinámicas del c.14 en mezzoforte y el piano en el c.19.

Figura 30. Variaciones-Variación IV cc.10-17

El segundo periodo tiene la melodía nuevamente en el bajo teniendo en cuenta la recomendación de cortar la nota, pues son semicorcheas.

Termina en cadencia autentica.

Figura 31. Variaciones-Variación IV cc.18-26

3.2.6 Variación V. Esta es la variación más contrastante de las otras. En primer lugar se tiene el cambio modal de tonalidad *La mayor* (A) a *La menor* (Am); así como la indicación “Minore sostenuto” para lo cual la palabra *soberbio* lo describe cercanamente. La forma es binaria.

1) Inicio con dinámica piano. La melodía en los dos primeros compases se encuentra a contratiempo y debe resaltar muy claramente, para los c.3, 4 pasa a estar a tiempo en pulsos de corchea. Para el c.5 se recomienda resaltar las tres semicorcheas del segundo pulso. En el c.6 modula por dominante a Mi menor (Em); esta parte termina en cadencia autentica pero en región armónica de Mi menor (Em).

Figura 32. Variaciones-Variación V cc.1-9

The musical score for Variation V, measures 1-9, is presented in two staves. The first staff shows measures 1-4 with a melody in the treble clef. The second staff shows measures 5-9 with a melody in the bass clef. The score includes various chords and dynamics.

Chords indicated above the staff:

- Am
- E
- Am
- E
- F/A
- B7
- C/E
- F#°
- B
- Em
- Em

Dynamics and markings:

- Minore sostenuto
- p
- cresc.
- mf

2) En los primeros cuatro compases se debe prestar especial atención a las dinámicas que se encuentran, pues inicia en mezzoforte y crece hasta llegar a un esforzando para disminuir; lo mismo pasa en los cc.3-4. En el c.7 el slargandosi debe ser sutil y no marcar gran diferencia. En el c.4 modula a Mi menor (Em), tonalidad en la que termina en cadencia autentica. La melodía se encuentra en el bajo a excepción de los últimos dos compases.

Figura 33. Variaciones-Variación V cc.10-17

El siguiente periodo regresa a La menor (Am) y la melodía en la voz superior es evidente para resaltarla, en la medida de lo posible pulsando con apoyo. Al inicio de la segunda casilla, se encuentra una escala cromática, y después de un compás la misma escala una octava abajo. Los últimos 4 compases están tónica La menor (Am).

Figura 34. Variaciones-Variación V cc.18-33

3.2.7 Variación VI. Forma Binaria.

1) Aunque la figuración es rápida (semicorcheas), no se recomienda afanarse en el tempo, pues la técnica requerida para interpretarla es de muy alto nivel. La melodía se la puede destacar con pulsación apoyada estando ésta en la voz superior. La nota *Mi* que se repite en los primeros cuatro compases, se lo puede tocar con el índice sin apoyar, para que no tenga mucha presencia. Para la frase consecuente, la melodía no siempre se la va a poder apoyar, por lo tanto, se debe cuidar el sonido para que no pierda el color y volumen. Termina en semicadencia y en el ritornelo se debe tener en cuenta el salto de casilla para finalizar.

Figura 35. Variaciones-Variación VI cc.1-9

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 9. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth notes, often beamed in pairs. The bass line consists of chords and single notes. A red annotation 'Pulsar Apoyado E' with an arrow points to the first measure. Another red annotation 'A 1/2 II - E' is located above the second system. Chord symbols are written in red above the staff: A, B#0, C#m, F#m, B, E, and E. The piece ends with a first and second ending.

2) En la parte técnica el contenido es el mismo, en lo correspondiente a pulsar apoyando y la función del índice de la mano derecha. Se debe tener en cuenta el color con el cual se quiere sonar, pues debe existir cierto contraste con la primera parte. Tener en cuenta las apoyaturas y notas de paso del c.17 como enlace del siguiente periodo y el bajo que solo suena en el primer pulso.

Figura 36. Variaciones-Variación VI cc.10-17

Para iniciar el segundo periodo lo hace con un arpeggio en A, seguido de la dominante E y regresando a tónica A. Luego hace una escala donde las últimas dos semicorcheas de cada pulso tienen indicación staccato, lo cual demuestra que es un pasaje para estudio técnico e interpretativo para lograr el silencio entre notas tan cortas, esta aclaración también aplica para el compás antes de la primera casilla aunque no sea una escala.

En la segunda casilla encontramos el finale que inicia en A y se debe tener en cuenta la acciaccatura, luego viene un E, vuelve a un A, otra vez E para iniciar una progresión diferente que enmarcara el fin. La progresión en el último sistema inicia en A, luego el bajo forma un F#m que solamente es extensión de tónica, pasa a un Bm con bajo re, sigue dominante E, en el antepenúltimo y penúltimo compás hacen la preparación para una cadencia autentica perfecta así A-E-A-E-A.

El final de esta variación que a la vez el de la obra, tiene énfasis heroico en los últimos dos compases haciendo un forte y posterior a este un fortísimo en la tónica A separados por un silencio de negra. Se debe considerar que el sonido no llegue a ser agresivo por la fuerza.

Figura 37. Variaciones-Variación VI cc.18-36

3.3 PRELUDIO 3 en “La menor” de Heitor Villa-Lobos.

Esta obra es la tercera de cinco preludios compuestos por Heitor Villa-Lobos en el año 1940. En esta época de su vida vivía en Brasil y ya habían transcurrido aproximadamente 10 años desde que regreso de Francia-París (País por el cual fue becado para estudiar música durante los años 1923-1930). Es un preludio que requiere gran sensibilidad en el pulso, pues en la primera parte cambia constantemente de signatura. Para la segunda parte la idea melódica se expresa muy dramáticamente con descensos cromáticos y resoluciones en acordes que pueden ser arpegiados.

TABLA 7. Prelude 3, Villa-Lobos

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|-----------------------|
| MOVIMIENTO | Preludio |
| COMPOSITOR | Heitor Villa-Lobos |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Heitor Villa-Lobos |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1940 |
| TONALIDAD AXIAL | La menor (Am) |
| SIGNATURA | Heterometría |
| FORMA | Binaria |
| TEXTURA | Homofónica/Polifónica |

TABLA 8. CUADRO DE LA FORMA, Prelude Villa-Lobos.

| PARTE | SECCIÓN | SECCIÓN |
|---------------|---------|----------|
| | A | B |
| No. De compas | Cc.1-22 | cc.22-38 |

SECCIÓN A. Entre los cc.1-10 en la estructura rítmica se presenta heterometría*, lo cual es la característica de esta parte. La propuesta melódica se muestra con ascensos diatónicos, ornamentados con apoyaturas, y arpeggios que se extienden dos octavas resolviendo en acordes disonantes.

Se observa polifonía en el c.1 y c.6 con contrapunto de dos contra uno, el bajo asciende en corcheas pulsando las cuerdas de la guitarra al aire, por lo cual se

* La signatura (Métrica) no es regular. En el caso del Preludio 3 de Villa-Lobos se observa como el compás uno inicia e 2/4, el compás tres cambia a 3/4 y el compás seis cambia a 2/4.

debe tener prudencia para que estos no empañen la voz superior con armónicos residuales no planeados.

El manejo del pulso es muy importante, pues se observan rallentandos, ritardandos, indicaciones de *a tempo* y calderones, además de escalas donde la dificultad técnica es alta, pues trascienden las tres octavas con saltos largos de posiciones y por tanto no se debe apresurar en la digitación.

Figura 38. Preludio 3 Villa-Lobos cc.1-10

The image shows a musical score for the first ten measures of Villa-Lobos' Preludio 3. The score is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. Key annotations include 'Andante', 'mf', 'rall.', 'a tempo', 'Cmaj7', 'Arpeggio sobre Cmaj7', 'F4+(7)', 'E7', 'F#', 'A9', 'rit. F#°', and 'Am7(5b)'. A red arrow labeled 'HETEROMETRÍA' points to a measure where the tempo changes from 'rall.' to 'a tempo'. Another red arrow points to a circled arpeggio figure.

Los cc.9-12 la frase se conforma por medio de armonía en bloque, teniendo en cuenta que todos los acordes son disonantes y moviendo la misma forma del acorde en diferentes trastes, siendo el uso de este recurso guitarrístico una característica del compositor. El c.13 sirve como enlace para la siguiente frase de carácter melódico.

Figura 39. Preludio 3 Villa-Lobos cc.9-13

Para dar un contraste a los primeros 12 compases que son muy densos, debido al uso de armonía en bloque, en los cc.14-15 se expone una idea melódica muy clara en la voz superior, y la respuesta a estos dos compases es los cc.16-17 que reincide con acordes.

Figura 40. Preludio 3 Villa-Lobos cc.14-17

El c.18 es un enlace para la última frase de la sección A, en este compás se realiza una arpeggio a 3 octavas sobre el acorde de Sol mayor con séptima menor; además que se cambia nuevamente la signatura a tres por cuatro. En el c.19 se

expone nuevamente armonía en bloque y la signatura cambia a cuatro por cuatro, en los cc.20-21 son de carácter cadente, como estos dos compases son idénticos, se debe buscar contraste en el color y dinámica, además la melodía es muy clara en la voz superior. El c.22 es el prelude de la sección B, su característica es que tranquiliza toda la obra que hasta aquí se ha desarrollado, la melodía debe ser marcato y se debe tener en cuenta la dinámica y la agógica.

Figura 41. Preludio 3 Villa-Lobos cc.18-22

SECCIÓN B. Se divide en dos partes grandes la primera entre los cc.23-29, y la segunda entre los cc.30-38. Las indicaciones *Molto Adagio* e (*dolorido*) y *espressivo*, muestran claramente el carácter de interpretación dramático de esta sección. Las dos partes son iguales en contenido pero con terminación diferente.

La idea melódica principal se muestra en 3 grupos de cuatro semicorcheas resolviendo a un acorde en el cuarto pulso de cada compás, teniendo en cuenta que la melodía se encuentra en la voz superior.

Figura 42. Preludio 3 Villa-Lobos cc.23-24

Molto adagio e (dolorido)

f *espressivo*

Tres grupos de semicorcheas

Resuelve hacia un acorde

La misma estructura

El final de la primera parte es un enlace que conduce a la segunda parte, la melodía se muestra en la voz superior y en el c.29 se observa la misma intención de c.22 para re-exponer la idea principal.

Figura 43. Preludio 3 Villa-Lobos cc.28-29

Frase Final de la parte 1º

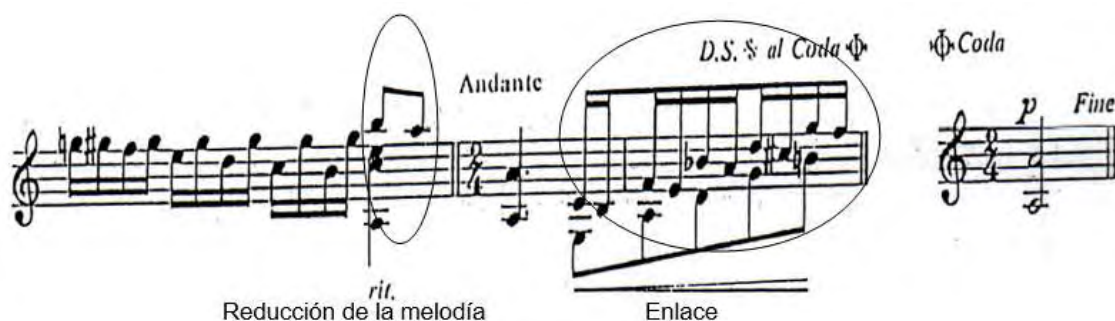
f *espressivo*

Enlace

rull.

El final de la segunda parte reduce la melodía en el cuarto pulso del c.35, provocando la sensación de cadencia para lograr el final. Los cc.36-37 son enlace para repetir la obra desde el signo que se encuentra en el c.2. El c.38 es el final, con dinámica piano y se sugiere un poco de vibrato en la voz superior.

Figura 44. Preludio 3 Villa-Lobos cc.35-37



3.4 MAZURKA-CHORO de la Suite Populaire Brésilienne.

Esta obra es la primera danza de las cinco que componen la Suite Popular Brasileira del compositor-guitarrista Heitor Villa-Lobos. Su nombre y carácter derivan de la música tradicional de Polonia la cual está implícita en la obra de F. Chopin, quien es un referente en el área de piano clásico. Desde la parte interpretativa el uso del rubato es frecuente y debe contrastar con frases que respeten el pulso para lograr viabilidad del discurso musical.

TABLA 9. CUADRO DE LA FORMA, Mazurka.

| PARTE | SECCIÓN A | SECCIÓN B | SECCIÓN A | SECCIÓN C | SECCIÓN A | CODA |
|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------------|
| No. Compás | cc.1-9 | cc.10-19 | cc.20-27 | cc.28-44 | cc.45-53 | cc.54- 65 |

TABLA 10. Mazurka.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|-------------------------|
| GENERO | Mazurka |
| COMPOSITOR | Heitor Villa-Lobos |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Heitor Villa-Lobos |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1908-1912 ⁷¹ |
| TONALIDAD AXIAL | La menor (Am) |
| SIGNATURA | Tres por cuatro |
| FORMA | Rondó ABACA |
| TEXTURA | Homofónica/Polifónica |

SECCIÓN A. La exposición del tema inicia con ante-compás, la melodía está claramente definida en la voz superior. Se compone de dos frases, entre los cc.1-4 la primera y entre los cc.5-8 la segunda frase con barra de repetición y salto de casillas al c.9.

Figura 45. Mazurka-Choro cc.1-9

⁷¹ MARIZ, Vasco. HEITOR VILLA-LOBOS. EL NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO. Editorial Siglo veintiuno de Colombia, Ltda. 1987. Bogotá, Colombia. Pág. 125

SECCIÓN B. El plan melódico de esta sección contiene mayor movimiento, y la participación de las voces intermedias se evidencia con insistencia. El uso de los portamentos* en los cc.11, 12 se intercala entre la melodía y la voz intermedia. La primera frase de los cc.10-13 expone el tema y la respuesta a esta se la encuentra en los cc.14-17 con barra de repetición y salto de dos casillas. El primer final (c.17) es de índole conexivo para retomar el tema de esta sección y el segundo final es de carácter cadente y funciona como descanso para retomar la sección A.

Figura 46. Mazurka-Choro cc.10-17

SECCIÓN C. La propuesta estructural compositor lleva a esta sección de dos periodos simétricos, siendo la de mayor duración. El contraste se enmarca en el cambio a modo mayor (La mayor), las figuras rítmicas de la melodía tienen cercana relación con el tema de la sección A. En el primer periodo la melodía se conduce en la voz superior, tiene como característica la exageración en los portamentos de los cc.28-29, cc.32-33.

* Portamento es la transición de un sonido a otro. En el caso de la guitarra se debe deslizar por el diapasón la primera nota hasta llegar a la siguiente.

Figura 47. Mazurka-Choro cc.28-35

El segundo periodo re-expone el tema principal de esta sección y con la conducción correspondiente llega a la cadencia que cierra el periodo. Se debe tener en cuenta el ritardando del c.40 y el contraste en el pulso del c.41 que es a tempo.

Figura 48. Mazurka-Choro cc.36-44

LA CODA. De carácter fuerte tanto en el plano dinámico como rítmico (tresillos de corchea). El bajo marca cada primer tiempo de compás, la melodía se encuentra en la voz superior y la voz intermedia realiza arpeggios. El pulso se recomienda sea

constante excepto en el c.62 que indica *rallentando** para llegar al final sin perder la conexión rítmica.

Figura 49. Mazurka-Choro cc.54-65

The musical score for Mazurka-Choro, measures 54-65, is presented on three staves. The top staff, labeled 'Melodía', features a melodic line with a circled 'a tempo (Final)' marking. The middle staff continues the melodic development. The bottom staff provides the harmonic accompaniment, starting with a circled 'mf' dynamic, followed by a 'rall.' (rallentando) section, and ending with a 'ff' (fortissimo) section. Specific annotations include '8 harm.' (8th harmonic), 'Arpeggio de Em' (arpeggio of E minor), and 'Am' (A minor chord).

3.5 LAS TRES DE LA MAÑANA de “Maruja” Hinestrosa**.

Es un vals tipo vienes, agregando carácter de la música de Chopin, con mucho carácter y partes melódicas líricas. Con el paso del tiempo la obra de Maruja Hinestrosa ha ido tomando importancia, tal es el caso como el musicólogo Luis Gabriel Mesa Martínez quien dedica un libro al trabajo de la compositora llamado “Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano”.

* Disminuir el tempo con sutileza.

** En el ANEXO F se encuentra la partitura para piano (esta obra es original para piano) del pianista Luis Gabriel Mesa Martínez.

Se puede decir que esta obra se ha difundido dentro del ámbito de la música popular debido a la demora del interés en la academia, sin embargo su estructura, forma e interpretación musical encajan dentro de las altas exigencias de la música clásica. Sus progresiones armónicas se desarrollan en el marco tonal.

Esta obra es original para piano, el maestro Rolando Chamorro ha realizado el arreglo para guitarra teniendo en cuenta algunas versiones que él asegura escucho en vivo. La forma de esta obra consta de dos partes A (cc.1-43) y B (cc.44-101), los enlaces se los determinará en el análisis y de igual manera las repeticiones.

TABLA 11. Las Tres de la Mañana.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|---|
| GENERO | Vals |
| COMPOSITOR | Maruja Hinestrosa |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Rolando Chamorro |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1944 ⁷² |
| TONALIDAD AXIAL | Re menor |
| SIGNATURA | Tres por cuatro y cuatro por cuatro (Heterometria) |
| FORMA | Binaria Simple |
| TEXTURA | Homofónica, Polifónica. |

⁷² Basado en Mesa Martínez, Luis Gabriel. "Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano". Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Colección Sol de los Pastos. San Juan de Pasto, 2014.

TABLA 12. CUADRO DE LA FORMA. Las Tres de la Mañana.

| PARTE | SECCIÓN A | SECCIÓN B |
|---------------|-----------|-----------|
| No. Compás | CC.1-43 | CC.44-101 |

SECCIÓN A. El plan armónico del compositor es iniciar en la tonalidad de Re menor. La introducción se encuentra entre los cc.1-9, la cual servirá como enlace al conectar secciones o periodos, la signatura presenta heterometría en los cc.5-6 únicamente.

La melodía se encuentra en la voz superior, se debe tener en cuenta los cc.5-6 debido al uso de acordes disminuidos en las cuatro inversiones, para lo cual se indica la melodía en la siguiente figura:

Figura 50. Las tres de la mañana cc.1-9

The musical score for measures 1-9 of 'Las tres de la mañana' is presented in three staves. The first staff shows measures 1-4 with chords Gm, E°, and Dm. The second staff shows measures 5-6 with chords D° and C#°. The third staff shows measures 7-9 with a Dm chord. A circled section of the melody in measure 7 is labeled 'Arpeggio sobre Re menor'.

El primer periodo entre cc-10-17 expone la el tema principal en la tonalidad axial re menor, la primera frase se resuelve a tónica y la segunda frase a subdominante por medio de una dominante auxiliar. La melodía se encuentra en la voz superior, la partitura no sugiere la articulación por tanto se deduce por de acuerdo a la forma de la obra agregando ligaduras de frase, teniendo en cuenta los antecompases como en el c.11-12

Figura 51. Las tres de la mañana cc.10-17

El segundo periodo responde al tema generador con el mismo contenido pero sobre el acorde subdominante Sol menor, y termina en semicadencia en el primer pulso del c.26 en calderón. En el c.18 aparece un acciaccatura característica de la música tradicional del sur-occidente de Colombia de donde la compositora procede.

Figura 52. Las tres de la mañana cc.18-26

El siguiente periodo de esta sección, entre cc.26-33 re-expone el tema principal una octava abajo en relación con los cc.10-13. El movimiento armónico de la primera frase inicia y termina en tónica, mientras que la segunda frase inicia en tónica pero termina en subdominante. El contenido es igual al de los cc.10-17.

Figura 53. Las tres de la mañana cc.26-33

The image shows a musical score for 'Las tres de la mañana' measures 26-33. It consists of two staves. The first staff is the melody, starting with a bracket labeled 'Inicio del periodo' and 'Dm' above it. The second staff is the accompaniment, with a bracket labeled 'Contenido idéntico a cc.10-17' and 'D7(9b) Gm' below it. Chords are indicated above the notes: Dm, A, and Dm in the first staff; and D7(9b) and Gm in the second staff.

La última parte de esta sección contiene básicamente un periodo cc.34-43, pero la primera frase es simétrica y la segunda tiene un desfase de dos compases que se puede considerar una amplificación de la frase.

Se lo puede entender mejor si se observa los cc.38, 41-43 que sería la frase sin amplificación. El tempo debe mantenerse estable para lograr la transición conveniente. Se debe considerar dar respiración a la frase, al iniciar el c.34 con el armónico natural de la tercera cuerda en el traste 12 El final del c.37 sirve como enlace para la para los siguientes compases.

Figura 54. Las tres de la mañana cc.34-43

SECCIÓN B. Se observa el cambio modal a Re mayor como uso técnica de composición para contrastar con la anterior sección. El primer periodo, entre cc.44-51, expone la melodía en la voz superior de tal manera que se logre el *legato* en la articulación del sonido. El c.47 forma parte de la primera frase, pero teniendo mayor importancia como enlace, pues la melodía propiamente llega hasta el c.46. La segunda frase tiene igual contenido que la antecedente, y el c.51 también es una conexión para el siguiente periodo.

Figura 55. Las tres de la mañana cc.44-51

Entre los cc.52-59 se repite el contenido de los cc.44-51, con la diferencia en el último compás, esto quiere decir que el c.51 conecta a la tonalidad de Re mayor, y el c.59 conecta a Re menor.

Figura 56. Las tres de la mañana, cambio modal

51

La apoyatura conduce a Re mayor

59 Cambio Modal

La apoyatura conduce a Re menor

El siguiente periodo, entre cc.60-67 hace contraste desde la armonía al realizar cambio modal. La melodía en la primera frase, hace nota el tema del anterior periodo, mientras que la segunda frase el arpeggio del acompañamiento se suprime, con la finalidad de resaltar la melodía.

Figura 57. Las tres de la mañana cc.60-67

60

Dm Gm9 A7 A

La misma frase en tonalidad menor

64

E° A7 Dm

Melodía sin arpeggio

Enlace

La siguiente parte es una sumatoria de tres frases distribuidas de esta manera:

Frase 1 cc.68-70

Frase 2 cc.71-73

Frase 3 cc.74-76

La melodía en las tres frases contiene el mismo esquema rítmico, y la progresión armónica se repite. Los compases finales de la primera y segunda frase (c.70, 73), contienen la melodía con el acompañamiento de arpeggio, por tanto se debe tener en cuenta que se entienda la voz superior permitiendo que el *legato* sea la manera de articulación. Los contrastes de colores son muy importantes para diferenciar los inicios de cada frase intercambiando la pulsación cerca del puente, del diapasón o en los lugares intermedios. La dinámica puede generar tensiones en los compases de dominante (c.69, 72, 75) para llegar a los reposos de tónica (c.70, 73, 76). En el c.76 el bajo realiza un enlace con el inicio de la siguiente parte.

Figura 58. Las tres de la mañana cc.68-77

The musical score for 'Las tres de la mañana' (measures 68-77) is presented in three systems, each illustrating a phrase. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The chord progression for all phrases is E° (measure 1), A7 (measure 2), and Dm (measure 3).
- **Phrase 1 (measures 68-70):** The melody starts on a quarter note in measure 68, followed by eighth notes in measure 69, and ends with a quarter note in measure 70. The accompaniment consists of arpeggiated chords. The final measure (70) features a melodic line with an arpeggiated accompaniment.
- **Phrase 2 (measures 71-73):** The melody starts on a quarter note in measure 71, followed by eighth notes in measure 72, and ends with a quarter note in measure 73. Similar to the first phrase, the final measure (73) has a melodic line with an arpeggiated accompaniment.
- **Phrase 3 (measures 74-76):** The melody starts on a quarter note in measure 74, followed by eighth notes in measure 75, and ends with a quarter note in measure 76. The final measure (76) is annotated with 'Final de frase' and 'Pertenece a siguiente frase'. Below the staff, an 'Enlace' (link) is shown, consisting of a bass line that carries over from the end of measure 76 into the beginning of the next section.

Entre los cc.77-82 se muestra la frase que el compositor utiliza para unir las partes, ya se ha observado entre los cc.4-9 y cc.38-43.

Figura 59. Las tres de la mañana cc.77-82

The musical score for measures 77-82 shows a melodic line in treble clef. Measure 77 begins with a Dm chord and a melodic phrase. Measure 78 has a D° chord. Measure 79 has a C#° chord. Measure 80 starts with a Dm chord and a melodic phrase.

El periodo entre los cc.83-90 retoma la tonalidad mayor. La melodía se encuentra en la voz del tenor, el acompañamiento de la primera frase se basa en acordes en figura de negra y para la segunda frase se contrasta con arpeggios. El c.90 funciona como enlace para el siguiente periodo.

Figura 60. Las tres de la mañana cc.83-90

The musical score for measures 83-90 shows a melodic line in treble clef. Measure 83 starts with a D chord and a melodic phrase. Measure 84 has an F#m7 chord. Measure 85 has an Em7 chord. Measure 86 has an A7 chord. Measure 87 has a D chord. Measure 88 has a D chord. Measure 89 has a D chord. Measure 90 is an 'Enlace' (link) chord.

Primera frase con armonía en bloque

Frase con arpeggio

Enlace

Entre los cc.91-98 se expone el mismo contenido del anterior periodo, por tanto se sugiere cambiar el color del sonido de las frases. En el c.98 las barras de repetición indican regresar al c.60 hasta el c.82, para lo cual se salta hasta el c.99 donde se encuentra el final de la obra. Entre los cc.99-101 se quiere presentar la descripción del repique de las campanas de iglesia, entre el bajo y el tenor se observa una octava sobre la nota Re, y entre el tenor y la voz soprano se utiliza el intervalo de quinta justa. Por sugerencia del Maestro Chamorro esta parte se puede hacer con armónicos naturales del traste 12. Por ser un acorde sin tercera no se lo puede definir.

Figura 61. Final Las Tres de la Mañana.



3.6 GUABINA VIAJERA.

Obra con ritmo Colombiano la cual el compositor/guitarrista Gentil Montaña difundió. Actualmente este tipo de repertorio ha sido aceptado en la música académica por muchos guitarristas clásicos. La Guabina Viajera pertenece a la Suite No.2 en Mi menor del maestro Gentil, los movimientos en orden son los siguientes:

- 1) “El Margariteño” (Pasillo).
- 2) Guabina Viajera (Guabina).
- 3) Bambuco.
- 4) Porro.

TABLA 13. Guabina Viajera.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|-------------------------------------|
| GENERO/RITMO | Música Colombiana/Guabina |
| COMPOSITOR | Gentil Montaña |
| ARREGLO PARA GUITARRA | Gentil Montaña |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Finalizada en 1981 aproximadamente. |
| TONALIDAD AXIAL | Mi mayor (E) |
| SIGNATURA | Tres por cuatro |
| FORMA | Forma Binaria |
| TEXTURA | Homofónica/Polifónica |

La forma de esta obra se divide en 4 partes, con modulaciones a Em, F# y B.

TABLA 14. CUADRO DE LA FORMA. Guabina Viajera.

| PARTE | PARTE 1 | PARTE 2 | PARTE 3 | PARTE 4 |
|---------------|---------|---------|---------|---------|
| No. de Compás | 1 - 16 | 17 - 33 | 34 - 53 | 54 - 72 |
| TONALIDAD | E | Em | E | E |

PARTE 1. El tema de la obra que se desarrollara, se expone en la voz superior, iniciando con dinámica mezzo forte. Para la interpretación se sugiere que la pulsación sea cercana a al diapasón, pues así se quiere lograr un sonido dulce (en contraste con el c.8, para el cual la partitura indica “brillante”). En el c.4 llega con dinámica piano y cejilla en cuarto traste. En el c.7 hace un interdominante V/V y resuelve a V (c.8), siendo una semicadencia que lleva otra vez al tema principal que se repite igual (c.9), a excepción de la adhesión de una bordadura superior diatónica, ornamento que aparece en el c.10.

Figura 62. Guabina Viajera cc.1-8.

En lo correspondiente a la progresión armónica de los siguientes 8 compases (cc.9-16), es idéntica; la indicación del c.9 “brillante”, realza la importancia del contraste tímbrico con respecto al sonido inicial de la obra, para lograr tal efecto, se recomienda tocar en el medio de la boca de la guitarra utilizando las uñas en mayor medida que la yema de los dedos. Esta parte concluye en el c.16 en semicadencia, teniendo en cuenta las notas de paso que hacen las voces inferiores para llegar al acorde en segunda inversión (B7/F#).

Figura 63. Guabina Viajera cc.9-16

Parte 2. El c.17 indica el un cambio modal en la tonalidad, ahora será Mi menor (Em). Esta parte inicia con dinámica fuerte y el timbre del sonido pide la obra que sea “metálico”, de tal manera que se debe pulsar cercano al puente de la guitarra. En el c.20 aparece en el bajo nuevamente el pizzicato. Para el c.21 se indica que la dinámica es piano y el timbre del sonido contrasta con la anterior frase, pues dice “dulcemente”.

Figura 64. Guabina Viajera cc.17-24

Para las siguientes dos frases, el recurso técnico del contraste sigue imperando, del cc.25-28 será “Metálico cerca del puente”, mientras que para los cc.29-32 (solo primer pulso del c.32) será “contrastante sobre la boca con dulzura”. Ocurre igual en los c.32 (dos últimos pulsos) y c.33.

Figura 65. Guabina Viajera cc.25-28.

25

Em D D Em

f metálico cerca del puente

Se debe notar claramente los contrastes de timbre. La armonía permanece igual para que sea la cualidad del sonido donde recaiga la atención, con la excepción de los dos últimos compases que hay nuevamente cambio a modo mayor.

Figura 66. Guabina Viajera cc.29-32

Em D D E9

contraste sobre la boca con dulzura

metálico cerca del puente con las uñas

contraste sobre la boca con la yema del pulgar

Parte 3. Regresa al modo mayor para hacer el tema principal una quinta abajo, y la armonía toma mayor complejidad. En la melodía se sugiere que la articulación se legato y en los saltos de posición que sean largos, rallentar muy poco y respirar para que el movimiento del brazo no sea torpe y se llegue con exactitud para no bloquear la idea del discurso musical. La frase termina en el c.45 con un enlace en la voz intermedia que conecta la siguiente frase.

Figura 67. Guabina Viajera, cambio a modo mayor

Modo Mayor

E9 B

Variación del tema

36

A E E E⁹/G F[#]m7 B A

Variación del tema

espressivo

45

Voz intermedia como enlace a siguiente frase

Las últimas dos frases de esta parte 3, inician con escala en la melodía. En el c.50 comienza desde la nota *la* en la primera cuerda hasta llegar a un *do sostenido* y termina en el c.51 en la nota *re* de la tercera cuerda-traste 7. En la voz superior se identifica el tema de manera similar en estas dos frases. La otra escala está en c.54 que es el inicio de la segunda frase, contrasta fuertemente con la primera, el compositor indica dinámica piano, mientras que en la anterior frase era un esforzando. Se podría decir que en las dos frases la melodía similar, pues solo esta transportada. El último pulso del c.53 es enlace que conecta la siguiente parte.

Figura 68. Guabina Viajera cc.46-53.

Parte 4. Se divide en dos secciones, la primera entre cc.58-61 y la segunda entre cc.62-72. Se las identifica porque en el inicio son similares en el plano armónico y melódico. Las dos inician con ante-compás.

El motivo generador se expone al inicio de la primera frase en el c.54 en el acorde de Do mayor, y se reitera al comenzar la segunda frase c.58 en el acorde Fa sostenido menor con séptima menor, para la primera vez se sugiere rallentar un poco para hacer notar el cambio armónico y de frase. La dinámica propuesta por el compositor inicia piano con la anotación *misterioso*, para lo cual se puede tocar cerca del mástil y con la yema de los dedos, teniendo en mente la diferencia entre dulce y misterioso, pues técnicamente son semejantes; se mantiene así durante la frase antecedente. Para el c.58 el *forte* marca contraste, pero al tercer pulso del c.59, la dinámica vuelve a ser *piano* para generar antesala a la siguiente sección. En el c.61, se resuelve llegando al acorde Mi mayor con séptima mayor, el cual

sustenta el reposo de la frase; el tercer pulso de este compás pertenece a la frase antecedente de la siguiente sección.

Como en toda la obra, el manejo de los timbres, dinámicas y articulaciones enriquecen la interpretación, que es densa en el juego de colores del sonido, los cuales son una exploración en la guitarra.

Figura 69. Guabina Viajera cc.53-61.

La penúltima frase inicia con ante-compás y retoma el motivo para darle carácter más conclusivo. En el c.64 empieza a exponer un cambio en la melodía, que conecta con la última frase, siendo este anunciado por un cromatismo del bajo en el último pulso del c.65

Figura 70. Guabina Viajera cc.61-65.

Chords: C, C, F#m5b(7), C7, E9

Annotations: Motivo, Cambio de resolución en la melodía, Cromatismo

La última frase inicia con variación del motivo, y la progresión armónica establece de manera concisa la tonalidad de Mi mayor (E). En el c.68 los armónicos establecen el retorno al c.34; para este propósito se sugiere mantener el tempo. La segunda casilla lleva a repetir toda la obra; para finalizar el salto del signo O lleva a la cadencia final en el c.72 con la progresión I-VI-I donde se sugiere rallentar la frase, también se debe tener en cuenta el salto de posición de Do con séptima menor en el tercer traste hasta el séptimo traste donde finaliza en el acorde Mi mayor con séptima mayor y novena.

Figura 71. Guabina Viajera cc.66-72.

Chords: B7/F#, A, E, C#m, B7, E, E, E9, C7, Emaj7(9)

Annotations: Variación del motivo, al Final, pizz, rall., Rallentando y salto de posición

3.7 FANTASÍA EN 6/8.

Obra de gran aceptación del compositor Nariñense José Revelo Burbano, siendo interpretada en diferentes versiones por agrupaciones como “Grupo Seresta”, “Ensamble Cruzao”, “Guafa Trio”, “Cuarteto de Clarinetes de Caracas” entre otros. Ganadora del Festival Mono Núñez en el año 1993 como mejor composición de obra inédita instrumental. Compuesta durante la estancia del maestro Revelo en Medellín-Colombia, siendo el motivo de su permanencia en dicha ciudad el trabajo en co-discos habiendo terminado sus estudios de música en la Universidad de Antioquia.

TABLA 15. Fantasía en 6/8.

| FICHA TÉCNICA | |
|-----------------------|--|
| GENERO/SUBGENERO | Música Andina Colombiana/Bambuco |
| COMPOSITOR | José Revelo Burbano |
| ARREGLO PARA GUITARRA | José Revelo Burbano |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1992 |
| TONALIDAD AXIAL | Mi menor |
| SIGNATURA | Tres por cuatro (3/4), Seis por ocho (6/8) |
| FORMA | Binaria |
| TEXTURA | Homofónica |

La obra se compone de Introducción, sección A y sección B. Al final de la sección B encontramos puntos de repetición que llevan a la sección A para repetir la obra. La articulación está implícita, por tanto será ambigua de acuerdo a cada instrumentista.

TABLA 16. CUADRO DE LA FORMA. Fantasía en 6/8.

| PARTE | INTRODUCCIÓN | SECCIÓN A | SECCIÓN B | SECCIÓN A | SECCIÓN B | CODA |
|---------------|--------------|------------|------------|----------------|------------|------------|
| No. De COMPÁS | cc.1 - 12 | cc.13 - 61 | cc.62 - 89 | c.89, cc.14-61 | cc.62 - 88 | cc.89 - 97 |

INTRODUCCIÓN. En esta versión para guitarra, aparece la Introducción como ajena al tema principal de la obra, pues no muestra el aire de bambuco. Sin embargo, la armonía guarda cierta relación por la tonalidad.

El diseño melódico expuesto, utiliza la escala pentatónica de Mi menor y como recurso técnico propio del instrumento, los armónicos naturales de los trastes 7 y 12. La heterometría presentada en la signatura es seis por ocho (6/8) y tres por cuatro (3/4); no está de más decir que en el Allegro (c.13) la obra se define en seis por ocho. Las dos frases iniciales son similares en ritmo y la signatura pero con cambio en los intervalos de la melodía. La tercera frase (cc.9-12) presenta variación y no hay heterometría.

Figura 72. Fantasía en 6/8: Introducción.

Moderato

12 12 7 7 Heterometría 12 12 7 7 12

signatura cambio de signatura cambio de signatura

12 12 7 7 12 12 7 7 12

G D D A G D E G D D A G

Variación de la melodía

12 12 7 12 12 7 7 12

E B G B G D A D G D

Final con armónicos en el traste doce en el acorde Mi menor

SECCIÓN A. El plan armónico del compositor en esta obra es ii-V-I, iniciando en la tonalidad de Mi menor con posteriores modulaciones a Do mayor (c.17), Si bemol mayor (c.22), La bemol mayor (c.27) y Sol mayor (c.28))

El tema es enunciado en el c.13 con la escala melódica de Mi menor y un salto de tercera menor. En la figura 73, la melodía se muestra en círculos verdes. Los inicios de la segunda y tercer frase son muy similares en figuración rítmica y estructura melódica, de esta manera: primer grado-nota paso-arpeggio (c.18, c.22). El bajo tiene la característica rítmica del bambuco y la melodía se encuentra en la voz superior, sin embargo se debe tener en cuenta q notas hacen parte del acompañamiento, debido que en la partitura no se ha hecho la debida discriminación.

Figura 73. Fantasía 6/8 cc.13-25.

Figura 73. Fantasía 6/8 cc.13-25.

13 **Allegro** *mf* **ii7sus4(b5)** **Iib9(11+)** **im7**

Modulacion por Nota común (re)

17 **i7/Em7** **ii (Dm)** **iii6 (Em/G)** **I9 (C)**

Similitud al iniciar frase

21 **ii (Cm)** **V7 (F7)** **I7 (9) (Bbmaj7 (9))** *p*

25 **Bbmaj7**

La frase de cc.26-31 marca contraste en preparación para exponer la parte A', con este propósito se utiliza armonía en bloque (cc.26-27) con la melodía en la voz superior; en el c.28 el bajo reitera el bambuco. Para finalizar la frase, se presenta un arpeggio en el acorde de Sol mayor con séptima mayor y novena (cc.29-31). Sin embargo, le melodía llega hasta el primer pulso del compás 30, siendo a la vez, enlace a la siguiente parte.

Figura 74. Fantasía 6/8 cc.26-32

The musical score for Figure 74 is presented in two staves. The first staff shows a sequence of chords: Gm6, Abmaj7, and Gmaj7. A red oval encloses the first two measures, labeled 'Armonía en bloque'. The second staff begins with a measure marked '29' and the chord Gmaj7(9). This is followed by a section labeled 'Arpeggios' and 'ENLACE' enclosed in a black box. The final measure of this section is highlighted with a yellow box and labeled 'A''.

SECCIÓN A'. Un salto de intervalo de octava en los cc.31-32, anuncia el tema principal, al cual se llega sin ser precedido de una escala melódica como en los cc.13-14.

Figura 75. Fantasía 6/8 cc.32-33.

The musical score for Figure 75 shows a sequence of chords: F#0 and B7. A red oval encloses the first two measures, labeled 'Salto de octava'. The second measure is marked '32'. The final measure is highlighted with a yellow box and labeled 'Tema Principal'. The dynamic marking 'mf' is present below the first measure.

En los cc.34-38 se presenta la variación del tema, para cual la armonía cambia. El bajo continua marcando el aire de bambuco, mientras que en la melodía el motivo es así: silencio de corchea-negra (nota real)-tres corcheas (arpeggio), seguido de negra con puntillo (nota real)-tres corcheas (arpeggio).

Figura 76. Fantasía 6/8: Variación del Tema.

La siguiente frase es anunciada por la escala melódica de Am (c.39), y para llegar a la melodía en el c.40, realiza un salto de tercera menor. En los cc.39-47 se repiten los motivos de la variación anterior (figura x. Variación del tema), en dos tonalidades diferentes, que son La menor, Sol mayor y regresa a Mi menor. En el c.47 aparece una elisión para re-exponer el contenido de la variación de los cc.32-37 en los cc.47-60 y presentar la sección B.

Figura 77. Fantasía 6/8 cc.39-47.

En los cc.47-60 se retoma todo el contenido del cc.13-44, y se la expone otra vez de manera idéntica. Sin embargo para evitar la monotonía en la interpretación de la guitarra se puede explorar con cambios tímbricos.

Otro aspecto importante es la diferencia entre el c.45 y c.61, pues los dos son de enlace, pero en el c.45 se vuelve a la tonalidad menor con carácter de final, mientras que el c.61 va a la sección B en tonalidad Mayor la cual es el inicio, no el final. Parece un aspecto relevante, pero en este caso, una sola nota cambia el camino armónico.

Figura 78. Fantasía 6/8 cc.45, cc.61.



SECCION B. El contraste de esta sección se basa en el cambio de tonalidad a modo mayor (Mi mayor) en dinámica fuerte. El contenido melódico de las frases conlleva al éxtasis de la obra en el c.73, 81. La base rítmica del bambuco la hace el bajo, teniendo presente los silencios, lo cuales son esenciales en esta voz para evidenciar el aire popular, además se sugiere tocar con la yema del pulgar para conseguir un sonido con profundidad.

Es una sección de alta exigencia técnica, donde se requiere precisión en los cambios de posición como en los cc.72-74 (se recomienda su estudio con metrónomo a la mitad de tempo en que se considera ejecutar), conjunto a esto el equilibrio que se debe lograr en el sonido genera dificultad en el ataque, el cual debe lograr balance. Las dinámicas se sugieren cambiar cuando existe una

repetición de frase, sin perder la intensidad con la que se pretende mantener la obra.

En los cc.67, 71 se presentan escalas descendentes bien articuladas. Resalta los cromatismos del c.71 como anuncio de la modulación a Si menor (Bm), pero que al siguiente compás regresa a la tonalidad de Mi mayor.

Figura 79. Fantasía 6/8: Cambio modal.

The musical score is divided into four systems, each with specific annotations:

- System 1:** Labeled "Cambio modal". It shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is circled and labeled "Emaj7". The second measure is labeled "F#m7". The dynamic marking *mf* is present.
- System 2:** Labeled "Cambio de distribución". It starts at measure 65. The first measure is labeled "B7 (b5)". The second measure is circled and labeled "Emaj7". The third measure is labeled "D#°". The dynamic marking *f* is present.
- System 3:** Labeled "Dominante aux.". It starts at measure 69. The first measure is labeled "G#7(6b)". The second measure is labeled "C#m7". The third measure is labeled "Bm7".
- System 4:** Labeled "Éxtasis". It starts at measure 73. The first measure is circled and labeled "E7(9)". The second measure is labeled "Amaj7". The dynamic marking *mf* is present.

Del cc.75-80, sirven como puente para reiterar el éxtasis de la obra, esta vez en el segundo pulso del c.81 resolviendo con una escala descendente, desde un do

sostenido en la primera cuerda, hasta un sol sostenido que pertenece al c.82 mientras que en el c.74 el descenso melódico se lo expone sin preparación.

Los cc.83-87 repiten el contenido de los cc.75-79, pero la resolución es el cambio modal a Mi menor del c.88, que sirve como enlace utilizando como recurso el arpeggio del acorde para anunciar la repetición del tema principal en el c.89. Se sugiere rallentar este final de frase debido a la dificultad técnica presentada y el equilibrio que debe tener las notas graves y agudas, también se puede respirar en los primeros pulsos del c.88 y c.89, para que el fraseo tenga la articulación bien definida.

Figura 80. Fantasía 6/8 cc.75-89.

The figure displays a musical score in 6/8 time, divided into four systems. The first system (measures 75-78) features chords D7, C°, G#m7, E°/G, A#°, and F#m7. The second system (measures 79-82) includes chords B7, E6 (maj7), Bm7, Emaj7 (9), and Amaj7. The third system (measures 83-86) is a repetition of the first system. The fourth system (measures 87-89) includes chords Bsus4(7) and Em. Annotations include: 'Reiteración del éxtasis' pointing to the end of measure 82; 'Descenso melódico' pointing to the end of measure 82; 'Estas dos frases exponen el mismo contenido' with arrows pointing from measure 75 to 82 and 83 to 86; 'Enlace al tema principal' pointing to the start of measure 88; 'Repetición del tema principal.' pointing to the start of measure 89; and 'Elisión: Final de frase e inicio de enlace' pointing to the transition between measures 87 and 88.

LA CODA. El tema principal se re-expone entre los cc.89-93. Para hacer el contraste final, el compositor utilizo armonía en bloque en los cc.94-95, entendiendo que la melodía se encuentra en la voz superior; además se utiliza la misma progresión que en los cc.13-16.

Las octavas del c.96 sobre el arpeggio de Mi menor, se recomienda pulsarlas con articulación marcato, teniendo en cuenta que la subdivisión para marcar este compás no es negra con puntillo, sino la figura negra, por tanto, tiene tres pulsos. Se genera el final con una cadencia autentica de segundo aspecto (cc.94-97). Termina en el acorde Mi menor con armónicos en el traste 12 en el c.97.

Figura 81. Fantasía 6/8: Coda.

The musical score for the Coda of Fantasía 6/8 consists of two staves. The first staff, starting at measure 89, shows the melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. Chords are indicated above the staff: Em at measure 89, F#º at measure 90, F4-(7) at measure 91, and Em7 at measure 92. A bracket labeled 'Tema Principal' spans measures 90-93. The second staff, starting at measure 93, shows the harmonic accompaniment. Chords are indicated above the staff: Em7 at measure 93, F#º at measure 94, F4-(7) at measure 95, and Bsus4(7) at measure 96. A box labeled 'marcato' covers measures 94-95. The piece concludes in measure 97 with an Em chord and natural harmonics at the 12th fret.

4. CONCLUSIONES

- La Interpretación integral de obras para guitarra, debe incluir el conocimiento de teoría de la música dentro de los aspectos de estructura, forma, estilo, historia del arte y técnica guitarrística que se adquiere por medio del estudio consciente durante la carrera de Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño, permitiendo argumentar en el plano académico un Recital Interpretativo.

- Las obras para guitarra de música académica y colombiana, requieren virtuosismo técnico y conocimiento musical amplio por parte del intérprete quien al momento de hacer su performace es creador de la música que reposa en el papel.

- La aprensión de la historia de la guitarra por medio de la documentación en libros especializados, clarifica el entendimiento de las características morfológicas que este instrumento posee en el siglo XXI.

- El análisis musical de cada obra conlleva un acercamiento a la interpretación que el compositor espera de su creación, resolviendo complejidades técnicas y teóricas que permiten entender en gran medida el discurso y musicalidad de cada una de las partes que las conforman.

BIBLIOGRAFÍA

- BREA FEIJOO, José Manuel. FOLKLORE MUSICAL: De lo particular a lo universal. En : Revista de música culta FILOMUSICA. Número 86º (Diciembre de 2007); p. ISSN 1576-0464. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html>
- BENEDETTO, Renato Di. 1999. Historia de la Música *a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología*. El Siglo XIX Primera Parte. Editorial Turner Libros S.A. Italia. 247 Págs.
- BASTIDAD ESPAÑA, José Menandro. 2014. COMPOSITORES NARIÑENSES DE LA ZONA ANDINA, incidencias y declive de la música tradicional. Editorial Universitaria – Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. 323 Págs.
- CANDE, Roland De. INVITACIÓN A LA MÚSICA. Pequeño manual de iniciación. Editorial Aguilar. España. 1981. 302 Págs.
- DIAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario. 2011. La Guitarra: Historia, organología y repertorio. Editorial Club Universitario. España. 209 Págs.
- DUFOURCQ, Norbert. Breve Historia de la Música. 1995. Fondo de Cultura Económica de México. México. 240 Págs.
- EL COLOMBIANO. Falleció el prodigioso guitarrista Gentil Montaña. Disponible en: http://www.elcolombiano.com/gentil_montana_guitarrista_colombiano_fallecio_en_bogota-AAEC_147474

- EL TIEMPO. Murió la compositora de “el Cafetero”. Disponible en: <http://www.eltiempo.com /archivo/documento/MAM-1364453>
- GONZÁLEZ, Héctor. 1993. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Editorial ASOCAÑA. Cali, Colombia. 101 págs.
- GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude V. 2001. Historia de la música Occidental. Editorial Alianza. España. 1001 Págs.
- GUEVARA SANÍN, Juan Sebastián. 2010. Teoría de la música. Editorial Independiente. 53 págs.
- HIGUERAS MUÑOZ, Francisco. 2008. Interpretación musical y creatividad del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Rey Juan Carlos. 435 págs.
- INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍA EDUCATIVAS Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO. Sonido y Música con Ordenador. Módulo 2, El sonido y su representación. Disponible en: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60 /cd/02_elsonido/1_qu_es_el_sonido.html
- Las Seis Suites para violonchelo solo de J. S. Bach. Disponible en: <http://literaturaviolonchelo .blogspot.com.co/2010/11/las-seis-suites-para-violonchelo-solo.html>
- LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de cultura económica. 1684 págs.

- MARIZ, Vasco. HEITOR VILLA-LOBOS. EL NACIONALISMO MUSICAL BRASILEÑO. Editorial Siglo veintiuno de Colombia, Ltda. 1987. Bogotá, Colombia. 133 Págs.
- MESA MARTINEZ, Luis Gabriel. 2014. "Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano". Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Colección Sol de los Pastos. San Juan de Pasto. 215 Págs.
- MERINO DE LA FUENTE, Jesús Mariano. Las Vibraciones de la música. Editorial Club Universitario. España. 409 Págs.
- NIÑO, Gustavo. Conferencia sobre interpretación de la guitarra y clase magistral. Banco de la República de Colombia. San Juan de Pasto. 21 de octubre de 2015
- OSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK. Karlheinz Sotckhausen "Helicopter String Quartet" [Video]. Salzburgo. 2003. 2 minutos con 17 segundos. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=13D1YY_BvWU
- PEREZ PELLON, Javier. Andrés Segovia - las seis cuerdas de una guitarra [Documental]. España. Real Televisión Española. 1972. 45 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HPCXpS-yl3A>
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. 2005. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. España. Editorial Club Universitario. 220 págs.
- REVELO BURBANO, José. 2012. León Cardona García: Su aporte a la música de la zona Andina colombiana. Artículo. Medellín. Universidad EAFIT. 33 págs.

- RIVERO, Francisco. HEITOR VILLA-LOBOS. Disponible en: <http://francisco-lamusicamoderna.blogspot.com.co/2010/05/heitor-villa-lobos.html>
- RUIZ, Juan. Libro de Buen Amor. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/r/Ruiz,%20Juan%20-%20Libro%20de%20Buen%20Amor.pdf
- SAMPER ARBELÁEZ, Andrés. La Guitarra: Origen, tradición y evolución / Sesión 1 [Conferencia]. Bogotá, Colombia. Banco de la República de Colombia. 6 de Junio de 2013. 1 hora con 41 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DiZ3MTQ44h8>
- SANTI, Carlos Eugenio. 2010. La interpretación en la guitarra. Una aproximación al estudio, la técnica y el fraseo. Editorial Nexa Grupo Editor. Argentina. 146 Págs.
- SEMANA. ¿Quién era el maestro Gentil Montaña? Disponible en: <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3>
- SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Disponible en: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=219>
- SUAREZ, Lolo. Perfiles de mástiles. Disponible en: http://www.rosguitars.com/index.php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=104

- URIBE ESPITIA, Jaime. 2010. Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y recomendaciones interpretativas. Trabajo de Maestría. Universidad EAFIT. Medellín. 108 págs.
- VAN DEN HOOGEN, Eckhardt. 2004. El ABC de la Música Clásica. México. Editorial Taurus. 423 págs.

ANEXOS

Anexo A. Suite No.3 for violoncello Solo BWV 1009: PRELUDE, ALLEMANDE.

SUITE NO.3 FOR VIOLONCELLO SOLO
無伴奏チェロ組曲第3番

Prelude

J.S. Bach (BWV 1009)
阿基保 1 4 6 曲

The image shows a page of musical notation for the Prelude of Suite No. 3 for Cello Solo by J.S. Bach. The score is written on six staves. The title is "SUITE NO.3 FOR VIOLONCELLO SOLO" and "無伴奏チェロ組曲第3番". The piece is titled "Prelude" and is by J.S. Bach (BWV 1009). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece is in G major and 3/4 time. The score is divided into measures, with some measures containing multiple slurs. The piece ends with a final cadence.

C.1

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes. A 'C.1' label is positioned above the staff.

Musical staff 2: Continuation of the musical piece from staff 1, featuring similar melodic and bass line patterns.

Musical staff 3: Continuation of the musical piece from staff 1, featuring similar melodic and bass line patterns.

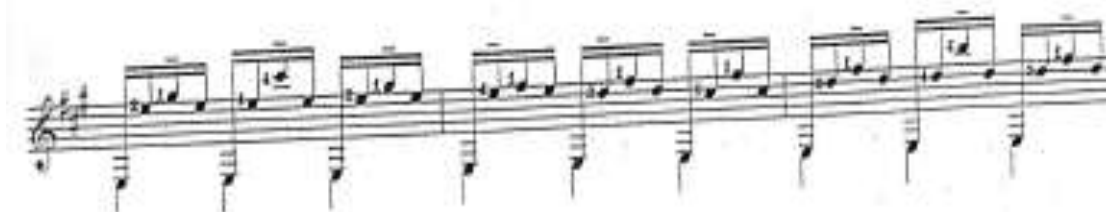
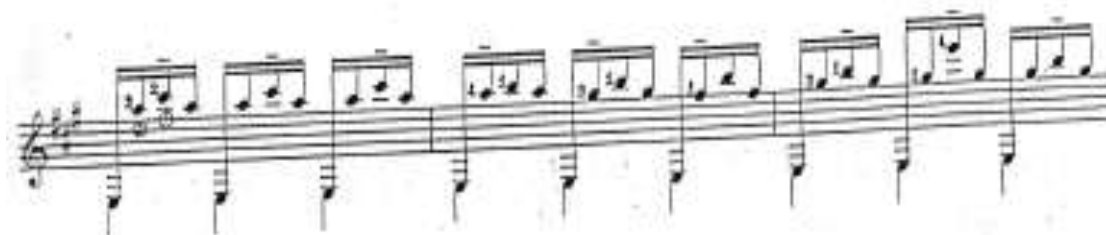
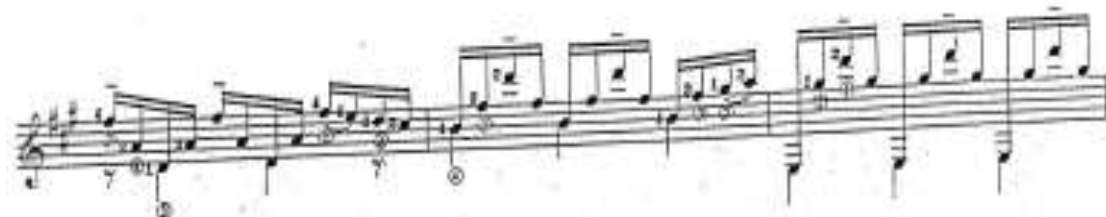
C.3

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes. A 'C.3' label is positioned above the staff.

Musical staff 5: Continuation of the musical piece from staff 4, featuring similar melodic and bass line patterns.

Musical staff 6: Continuation of the musical piece from staff 4, featuring similar melodic and bass line patterns.

Musical staff 7: Continuation of the musical piece from staff 4, featuring similar melodic and bass line patterns.



Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Includes dynamic markings *p* and *pp*, and a fingering sequence $3\ 5\ 7\ 5\ 3$ above a note.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*. Includes a *rit.* marking at the end of the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Features a more rhythmic accompaniment with chords and slurs. Includes a *rit.* marking.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the accompaniment with chords and slurs.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the accompaniment with chords and slurs.

Allemande

The image displays a musical score for a piece titled "Allemande". The score is written on six staves, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** A circled number "1313" above the final measure.
- Staff 2:** A circled number "131" above the final measure.
- Staff 3:** Chord markings "C7.....C4" and "C4" above the first and second measures, respectively. A circled number "131" is above the second measure.
- Staff 4:** Chord markings "C9", "C7", and "C2" above the first, second, and fifth measures, respectively.
- Staff 5:** A circled number "131" above the second measure.
- Staff 6:** A circled number "131" above the second measure.

First musical staff, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass line is composed of quarter notes. A fermata is placed over a note in the melody.

Second musical staff, continuing the melody and bass line. It features similar rhythmic patterns and a fermata over a note in the melody.

Third musical staff, continuing the piece. A fermata is placed over a note in the melody. The bass line continues with quarter notes.

Fourth musical staff, continuing the melody and bass line. The bass line includes some chords and rests.

Fifth musical staff, continuing the melody and bass line. The bass line consists of quarter notes.

Sixth musical staff, concluding the piece. It features a final cadence with a fermata over the final notes of the melody and bass line.

Anexo B. Variations On A Theme Of G. F. Handel.

Variations On A Theme Of G. F. Handel

Op. 107

This famous Handel theme with accompanying variations was published in 1720 as the concluding movement of a suite. It became known as the *Harmonious Blacksmith*, though this title first appeared nearly a hundred years after the original publication, and its origin is still unknown.

The variations in this setting do not follow those of Handel and are Giuliani's own composition.

[1] In a number of places Giuliani appears to have written sustained notes which may not have been truly intended. In this case if the E is to sustain an alternative fingering would be:—



[2] See note 1. To sustain the bass A would require over-complex fingering, which I feel was probably not the intention.

[3] It is obviously impossible both to slur the bass A to the C# and to sustain it. I have given priority to the slur.

Giuliani's tempo marking is $\text{♩} = 58$.

Muzio Giuliani
(1781-1829)

Andantino

Theme $\text{♩} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ $\text{♩} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff is the 'Theme', starting with a piano (p) dynamic. It features a melody in the treble clef and a bass line with figured bass notation. The second and third staves are variations of the theme, maintaining the same melodic line but with different harmonic accompaniment and rhythmic patterns. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Variation I

Musical score for Variation I, consisting of four staves of music. The notation includes treble clef, key signature of two sharps, and 3/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. Dynamic markings include *mf* and *p*. Rehearsal marks are labeled with "N II" and dotted lines.

Variation II

Musical score for Variation II, consisting of four staves of music. The notation includes treble clef, key signature of two sharps, and 3/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. Rehearsal marks are labeled with "N II" and dotted lines.

Variation III

Variation IV

Musical notation for the first system of Variation IV, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is marked with "K II" and a dotted line above it. The bass line consists of eighth-note chords. The dynamic marking "pp" is present at the beginning.

Musical notation for the second system of Variation IV. The melody is marked with "II" and "IV" above it, with a dotted line. It includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff. The dynamic marking "cresc." is present at the beginning.

Musical notation for the third system of Variation IV. The melody is marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4 above it. The dynamic marking "mf" is present at the beginning.

Musical notation for the fourth system of Variation IV. The melody is marked with "K II" and a dotted line above it. The dynamic marking "mf" is present at the beginning.

Musical notation for the fifth system of Variation IV. The melody is marked with "K II" and a dotted line above it. The dynamic marking "p" is present at the beginning.

Musical notation for the sixth system of Variation IV. The melody is marked with "K II" and a dotted line above it. It includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff.

Variation V

1

Misore sostenuto

p

mf *cresc.*

mf *f*

fp *(alargandosi)*

a tempo

mf

mf

diminuendo

ritard.

Variation VI

Musical score for Variation VI, featuring a single melodic line with a piano accompaniment of chords. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and various performance instructions like "Finale" and "rit.". The notation includes treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The score is divided into several systems, each with a measure rest (M II) and a repeat sign. The first system starts with *mf*. The second system includes first and second endings. The third system continues the melodic line. The fourth system includes a measure rest (M II) and a repeat sign. The fifth system includes a measure rest (M II) and a repeat sign. The sixth system includes a measure rest (M II) and a repeat sign. The seventh system is marked "Finale" and includes a measure rest (M II) and a repeat sign. The eighth system includes a measure rest (M II) and a repeat sign. The score concludes with a double bar line and the dynamic markings *f* and *ff*.

roll.

Molto adagio e (dolcissimo)

f espressivo

f all. a tempo

rit. Andante *p* Fine D.S. al Coda Coda

Anexo D. Suite Popular Brasileña: 1. Marzuka, de Heitor Villa-Lobos.

18

à Maria Teresa Trevan
1. Mazurka—Chôro

Heitor Villa-Lobos

mf

1. 2.

1. 2.

Meno

mf

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with slurs, and the bass line features chords with stems pointing downwards.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Continues the melodic and harmonic patterns from the first staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Includes tempo markings *rit.* and *a tempo*. Features first and second endings, with the second ending marked *harm. 5*.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Starts with the tempo marking *Tempo primo*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Includes first and second endings, with the second ending marked *f*.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Features a rapid sixteenth-note melodic line. Includes the tempo marking *a tempo (Flaut)*.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Continues the rapid sixteenth-note melodic line.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. Includes the tempo marking *rall.* and dynamic markings *mf* and *ff*. Features a section with *8 harm.* markings.

Anexo E. Las Tres de la Mañana de "Maruja" Hineirosa.

Las Tres de la Mañana

(Vals)

Maruja Hineirosa de Rosero
Arreglo: Rolando Chamorro

Guitar

The image shows a handwritten guitar score for the piece "Las Tres de la Mañana" by Maruja Hineirosa de Rosero, arranged by Rolando Chamorro. The score is written on eight staves of music, each starting with a measure number (1, 7, 12, 18, 24, 30, 35). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The score includes various guitar-specific notations such as chords (e.g., A, D, G, Am, Gm, Dm, Am12), accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on a white background.

Las Tres de la Mañana

A musical score for the piece "Las Tres de la Mañana". The score is written on ten staves, each beginning with a measure number: 19, 21, 26, 31, 36, 41, 47, 53, 59, and 65. The notation includes a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. There are handwritten annotations in blue ink: "Duet" above the first staff, a circled "C" above the second staff, and a boxed "B" above the second staff. A section starting at measure 41 is marked with a large "A". The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Las Tres de la Mañana

3

The image displays a musical score for the piece "Las Tres de la Mañana". The score is written on five staves, each beginning with a measure number: 78, 80, 86, 92, and 98. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff (78) shows a melodic line with a complex rhythm. The second staff (80) continues the melody with some grace notes. The third staff (86) features a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth staff (92) continues with similar eighth-note figures. The fifth staff (98) concludes the piece with a few final notes and rests. The score is presented in a clear, black-and-white format.

ANEXO F. Las Tres de la Mañana de "Maruja Hinestrosa. Versión para piano de Luis Gabriel Mesa Martinez.

LUIS GABRIEL MESA MARTINEZ

Las Tres de la Mañana

Valsecito Criollo

Allegretto $\text{♩} = 120$

Piano

7

13

19

25

1.

Allegretto

30

2.

mp

36

p.

cantabile

41

p.

mf

47

p.

54

p.

60

p.

66

dolce

71

76

mp

82

mf

88

93

f

98

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 66. The first system (measures 66-70) features a melodic line in the right hand with slurs and a 'dolce' dynamic marking. The second system (measures 71-75) continues the melodic development. The third system (measures 76-81) includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The fourth system (measures 82-87) features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The fifth system (measures 88-92) continues the piece. The sixth system (measures 93-98) concludes with a 'f' (forte) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Anexo G. Suite No. 2 en Mi menor: II. Guabina Viajera , de Gentil Montaña.

Allegretto Affettuoso

II

Carinhoso
con las
acordes
y cadencia

Guabina Viajera

4-100

mf

cresc.

ritardando

f ritardando

pizz.

pizz.

© 1974 G.M. Montaña

CIII

p dolcemente

CIV

f

evolución casual
del punto.

construye sobre la base
que el futuro.

CV

evolución casual del
punto con los otros

construye sobre la base
que el futuro del pasado

CVI

mf

p

CVII

mf

mf

CVIII

mf

mf

Cl

CV

CII

p

cresc.

p

ritard.

CV

CVII

CV

CVI

p

f

p

CII

f

CIX

CVII

p

cresc.

1

2

f

rit.

Final

Anexo H. Fantasía en 6/8 de José Revelo Burbano.

Fantasia en 6/8

Bambuco

Obra ganadora Festival Marco Núñez 1993, Colombia.

Solo para Guitarra

José Revelo Burbano

Moderato

12 12 7 7 12 12 7 12 12 7 7 12

B G G D G D A B G G D B

12 12 7 7 12 12 7 12 12 7 7 12

G D D A G D E G D D A G

12 12 7 12 12 7 7 12 12 12 12 12

E B G B G D A D G D

Allegro

12

mf

17

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

21

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

25

f

29

mf

33

f

37

f

41

f

45

mf

49

Musical staff 49: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melody of eighth and sixteenth notes and a bass line of chords. A fermata is placed over the final chord of the staff.

53

Musical staff 53: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. A fermata is placed over the final chord of the staff.

57

Musical staff 57: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line.

61

Musical staff 61: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. A dynamic marking *mf* is present below the staff.

65

Musical staff 65: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line.

69

Musical staff 69: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line.

75

Musical staff 75: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords. A *mf* dynamic marking is present below the staff.

76

Musical staff 76: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords.

77

Musical staff 77: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords.

78

Musical staff 78: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords. A *mf* dynamic marking is present below the staff.

79

Musical staff 79: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords.

80

Musical staff 80: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of two flats. The staff contains a melody of eighth and quarter notes and a bass line of chords. The final measure features a circled chord.