

**RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA CON OBRAS DE LOS
PERIODOS: RENACIMIENTO, BARROCO, ROMANTICISMO Y
CONTEMPORÁNEO**

DANIEL JOEL TABORDA DUQUE

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2016**

**RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA, CON OBRAS DE LOS
PERIODOS: RENACIMIENTO, BARROCO, ROMANTICISMO Y
CONTEMPORÁNEO**

DANIEL JOEL TABORDA DUQUE

**Trabajo presentado como prerrequisito de Grado para optar al título de
Licenciado en música**

**Asesor:
Carlos Muñoz
Magister**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2016**

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

Artículo 1 del acuerdo no 324 del 1 de Octubre de 1966 emanado del consejo directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto 25 de Noviembre de 2016

AGRADECIMIENTO

Ha sido realmente grato, tener la experiencia de vivir y aprender en este camino musical, rodeado de gente maravillosa, la cual ha marcado he influenciado mi pensamiento musical.

Los agradecimientos son infinitos a Geyler Carabalí, por todo su aporte y trabajo a mi experiencia musical. Al maestro José Revelo, quien fue mi primer maestro de guitarra clásica, y a todos mis profesores sin excepción. A mis padres Daniel Taborda y Rubiela Trujillo que siempre apoyaron mi carrera y estuvieron en cada logro de mi vida. A mi hermano Esteban Taborda por su apoyo y ayuda en mis primeros años en la universidad. A mi Esposa Lorena Narváez, quien ha sido mi apoyo incondicional en estos últimos años.

“La guitarra es una pequeña orquesta, cada cuerda es un color diferente
Una voz diferente”

Andrés Segovia

RESUMEN

Este proyecto se presenta como un aporte bibliográfico a la guitarra clásica, además, contiene la presentación de un recital interpretativo en este instrumento.

El trabajo muestra la historia de la guitarra desde sus inicios, y su papel en la sociedad; así como su transformación durante los diferentes periodos de la historia musical, además, hace un análisis de la música a interpretar y toma en consideración diferentes categorías de interpretación que nos darán ideas más claras a la hora de abordar nuestra interpretación, sin dejar de lado la melodía, la armonía, el ritmo y la forma implicadas en cada obra.

El documento aporta al historial bibliográfico del mundo de la guitarra, también sirve como una guía orientadora para futuras investigaciones.

ABSTRACT

This project is presented as a bibliographic contribution to classical guitar; also it contains the presentation of an interpretative recital in this instrument.

The work shows the history of the guitar since its inception, and its role in society; and their transformation during different periods of musical history also makes an analysis of music to play, taking into consideration the history of the composer and his work. It is also considered the melody, harmony, rhythm and form involved in each work.

The document contributes to the bibliographic history of the world of the guitar, also serves as a guiding guide for future investigations.

CONTENIDO

INTRODUCCION	16
1 RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA CON OBRAS DE LOS PERIODOS: RENAIMIENTO, BARROCO, ROMANTICISMO Y CONTEMPORÁNEO	17
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	18
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	18
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	18
3. OBJETIVOS.....	19
3.1 OBJETIVO GENERAL.....	19
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
4. JUSTIFICACION.....	20
5. REPERTORIO	21
6. MARCO DE REFERENCIA.....	22
6.1 ESTADO ACTUAL DEL ARTE	22
6.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	25
6.2.1 <i>Reseña Histórica</i>	25
6.3 INTERPRETACIÓN DE LA GUITARRA CLÁSICA.....	28
6.3.1 <i>El Renacimiento:</i>	29
6.3.2 <i>El Barroco:</i>	33
6.3.3 <i>El Romanticismo:</i>	36
6.4.4 <i>Periodo Contemporáneo</i>	38
6.4 CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL.....	41
6.4.1 <i>Interpretación literal:</i>	42
6.4.2 <i>Interpretación Subjetiva:</i>	43
6.4.3 <i>Interpretación Historicista:</i>	44
6.4.4 <i>Interpretación Objetiva:</i>	44
6.4.5 <i>Interpretación Libre (la voluntad del intérprete):</i>	45
6.4.6 <i>Interpretación Adaptativa:</i>	46
7. DISEÑO METODOLOGICO.....	47
7.1 PARADIGMA:.....	47
7.2 ENFOQUE:	47
8. MATRIZ DE CATEGORIAS	46
9. ANALISIS DE LA INFORMACIÓN	48
9.1 WHAT IF A DAY - JOHN DOWLAND	48
9.1.1 <i>Aspectos Generales:</i>	48

9.1.2 Análisis Musical.	49
9.1.3 Criterio de interpretación usado en la pieza <i>What If a Day</i>	52
9.2 PAVANA MUY LLANA PARA TAÑER- DIEGO PISADOR	52
9.2.1 Aspectos Generales:.....	52
9.2.2 Análisis Musical.	52
9.1.3 Criterio de interpretación musical usado en la pieza <i>Pavana muy llana para tañer</i>	54
9.3 FUGA I POR PRIMER TONO AL AYRE ESPAÑOL - GASPAS SANZ.	54
9.3.1 Aspectos Generales:.....	54
9.3.2 Análisis musical.....	55
9.3.3 Criterio de interpretación usado en la pieza <i>Fuga I por primer Tono al Ayre Español</i>	57
9.4 PRELUDIO BWV (846) - JOHANN SEBASTIAN BACH	57
9.4.1 Aspectos Generales:.....	57
9.4.2 Análisis Musical	57
9.4.3 Criterio de Interpretación usado en el preludio BWV 846.	59
9.5 PASACALLE DE LA CABALLERÍA DE NÁPOLES - GASPAS SANZ	60
9.5.1 Aspectos Generales:.....	60
9.5.2 Análisis Musical.	60
9.5.3 Criterio de Interpretación usado en <i>Pasacalle de la Caballería de Nápoles</i>	61
9.6 CAPRICO ÁRABE - FRANCISCO TARREGA	63
9.6.1 Aspectos Generales:.....	63
9.6.2 Análisis Musical.	63
9.6.3 Criterio de interpretación musical usado en la pieza <i>Capricho Árabe</i>	67
9.7 NOCTURNO NO.1 OP 4 - JOHANN KASPAR MERTZ	68
9.7.1 Aspectos Generales:.....	68
9.7.2 Análisis Musical.	68
9.7.3 Criterio de interpretación musical usado en la obra <i>Nocturno No. 1 Op 4</i>	70
9.8 PRELUDIO NO 3 - HECTOR VILLALOBOS	71
9.8.1 Aspectos Generales:.....	71
9.8.2 Análisis Musical.	71
9.8.3 Criterio de interpretación musical usado en <i>Preludio No.3</i>	74
9.1 LA CATEDRAL – AGUSTÍN BARRIOS	75
9.9.1 Aspectos Generales:.....	75
9.9.2 Análisis Musical.	75
9.9.3 Criterios de interpretación usados en la <i>Catedral</i>	83
9.10.1 Aspectos Generales:.....	83
9.10.2 Análisis Musical.	83
9.10.3 Criterio de Interpretación musical usado en el <i>Estudio 2012</i>	85
9.11 UN DÍA DE NOVIEMBRE - LEO BROUWER	86
9.11.1 Aspectos Generales:.....	86
9.11.2 Análisis Musical.	86
9.11.3 Criterios de interpretación usados en la pieza <i>Un Día de Noviembre</i>	88
9.12 TANGO EN SKAI - ROLAND DYENS	89
9.12.1 Aspectos Generales:.....	89
9.12.2 Análisis Musical.	89

9.12.3 Criterios de interpretación musical usados en Tango en Skai.....	91
9.13 SUNDAY MORNING OVERCAST - ANDREW YORK.	92
9.13.1 Aspectos Generales:.....	92
9.13.2 Análisis Musical.	92
9.13.3 Criterios de interpretación usados en la pieza Sunday Morning Overcast.	95
9.14 THE ROSE IN THE GARDEN. (LA ROSA EN EL JARDÍN) - CARLO DOMINICONI.	95
9.14.1 Aspectos Generales:.....	95
9.14.2 Análisis Musical.	96
9.14.3 Criterio de interpretación usado en la pieza The Rose in the Garden.....	98
10. CONCLUSIONES.	99
11. BIBLIOGRAFIA	100

LISTA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1 MUJER GRIEGA TOCANDO LIRA.....	26
ILUSTRACIÓN 2 GUITARRA RENACENTISTA DE CUATRO ORDENES	31
ILUSTRACIÓN 3 VIHUELA DEL RENACIMIENTO	32
ILUSTRACIÓN 4 GUITARRA BARROCA	34
ILUSTRACIÓN 5 GUITARRA DEL ROMANTICISMO	38
ILUSTRACIÓN 6 GUITARRA ACTUAL	38

LISTA DE GRÁFICAS

GRÁFICA 1	50
GRÁFICA 2.....	50
GRÁFICA 3	50
GRÁFICA 4	51
GRÁFICA 5	51
GRÁFICA 6	51
GRÁFICA 7	53
GRÁFICA 8	53
GRÁFICA 9	53
GRÁFICA 10	53
GRÁFICA 11	55
GRÁFICA 12	56
GRÁFICA 13	56
GRÁFICA 14	56
GRÁFICA 15	56
GRÁFICA 16	58
GRÁFICA 17	58
GRÁFICA 18	59
GRÁFICA 19	59
GRÁFICA 20	61
GRÁFICA 21	64
GRÁFICA 22	65
GRÁFICA 23	65
GRÁFICA 24	66
GRÁFICA 25	66
GRÁFICA 26	66
GRÁFICA 27	67
GRÁFICA 28	67
GRÁFICA 29	69
GRÁFICA 30	70
GRÁFICA 31	72
GRÁFICA 32	72
GRÁFICA 33	73
GRÁFICA 34	73
GRÁFICA 35	74
GRÁFICA 36	76
GRÁFICA 37	76
GRÁFICA 38	77

GRÁFICA 39	77
GRÁFICA 40	78
GRÁFICA 41	78
GRÁFICA 42	79
GRÁFICA 43	79
GRÁFICA 44	80
GRÁFICA 45	81
GRÁFICA 46	81
GRÁFICA 47	82
GRÁFICA 48	82
GRÁFICA 49	84
GRÁFICA 50	84
GRÁFICA 51	85
GRÁFICA 52	87
GRÁFICA 53	87
GRÁFICA 54	88
GRÁFICA 55	90
GRÁFICA 56	90
GRÁFICA 57	90
GRÁFICA 58	91
GRÁFICA 59	93
GRÁFICA 60	93
GRÁFICA 61	94
GRÁFICA 62	94
GRÁFICA 63	96
GRÁFICA 64	96
GRÁFICA 65	97
GRÁFICA 66	98
GRÁFICA 67	98

LISTA DE TABLAS

ESQUEMA FORMAL 1	62
ESQUEMA FORMAL 2	63
ESQUEMA FORMAL 3	69
ESQUEMA FORMAL 4	71
ESQUEMA FORMAL 5	86
ESQUEMA FORMAL 6	92

LISTA DE ANEXOS

Partituras

- ❖ ANEXO A What if a Day - John Dowland
- ❖ ANEXO B Pavana Muy Llana Para Tañer - Diego Pisador
- ❖ ANEXO C Fuga I Por Primer Tono al Ayre Español – Gaspar Sanz
- ❖ ANEXO D Pasacalle de la Cavalleria de Nápoles – Gaspar Sanz
- ❖ ANEXO E Preludio BWV 846 - Johann Sebastian Bach
- ❖ ANEXO F Capricho Árabe – Francisco Tarrega
- ❖ ANEXO G Nocturno No 1 Op. 4 - Johann Kaspar Mertz
- ❖ ANEXO H Preludio No. 3 – Hector Villalobos
- ❖ ANEXO I La Catedral - Agustín Barrios
- ❖ ANEXO J Estudio 2012 - Geyler Carabalí
- ❖ ANEXO K Un Día de Noviembre- Leo Brouwer
- ❖ ANEXO L Tango en Skai - Roland Dyens
- ❖ ANEXO M Sunday Morning Overcast - Andrew York
- ❖ ANEXO N The Rose in The Garden - Carlo Dominiconi

INTRODUCCION

El presente trabajo da a conocer muchos de los principales aspectos relacionados con la interpretación, análisis y ejecución de la guitarra clásica. Se desarrolla con base en obras musicales escritas para instrumentos de cuerda pulsada de distintos periodos de la historia musical (laúd, vihuela, guitarra), entre los compositores de dichos periodos podemos mencionar a John Dowland, Diego pisador, en el Renacimiento; Johan Sebastián Bach, Gaspar Sanz en el Barroco; Francisco Tarrega, Johann Kaspar Mertz, en el Romanticismo y en el periodo Contemporáneo, compositores como Hector Villalobos, Leo Brouwer, Andrew York, Roland Dyens, Carlo Dominiconi, Geyler Carabalí.

De otra parte, en este trabajo, se hace el análisis y el estudio técnico que ayuda a comprender el discurso musical en la guitarra, desde una perspectiva crítica y profunda, fomentando la ejecución instrumental, combinando la interpretación y la técnica requerida para abordar la música adecuadamente.

También da a conocer varios periodos de la historia de la música dentro del *corpus* de la guitarra clásica, y los conceptos de forma y estilo con ellos relacionados.

**1 RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA CON OBRAS DE LOS
PERIODOS: RENAIIMIENTO, BARROCO, ROMANTICISMO Y
CONTEMPORÁNEO**

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Descripción del problema

No hay suficientes investigaciones que aporten a los estudiantes de guitarra clásica los aspectos fundamentales para la ejecución instrumental de los diferentes periodos, donde se haga énfasis en estilo, forma, armonía, melodía, ritmo de manera integral.

De las obras escritas para este instrumento es muy poco el material histórico sobre los hechos que ocurrieron durante su composición, también es importante conocer la historia de cada pieza y de su compositor, durante el proceso de montaje, dado a que esto dará más significado a la interpretación de la obra.

Además tenemos que tener en cuenta todas las características (técnica instrumental, análisis musical, análisis formal, categorías de interpretación) que permitan acceder a una interpretación apropiada.

De esta manera, este trabajo presenta hechos históricos y análisis musical, desde el renacimiento hasta la postrimería del siglo XX, elementos de gran importancia para comprender las obras a interpretar.

2.2 Formulación del problema

¿Cuáles son las características de los elementos que permiten acceder a una interpretación apropiada de las obras escritas o adoptadas para guitarra, de diferentes periodos?

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo General.

Realizar un recital interpretativo con obras de los periodos: renacimiento, barroco, romántico y contemporáneo, en el cual se apliquen los elementos apropiados para una interpretación más cercana a la época y al compositor.

3.2 Objetivos Específicos

- Analizar las piezas:
What if a Day – John Dowland
Pavana muy llana para Tañer – Diego Pisador
Fuga I Por Primer Tono al Ayre Español – Gaspar Sanz
Pasacalle de la Caballería de Nápoles – Gaspar Sanz
Preludio BWV 846 – Johann Sebastian Bach
Capricho Árabe – Francisco Tarrega
Nocturno No 1 Op 4 – Johann Kaspar Mertz
Preludio No 3 – Hector Villalobos
La Catedral – Agustín Barrios
Estudio 2012 – Geyler Carabalí
Un Día de Noviembre – Leo Brouwer
Tango en Skai – Roland Dyens
Sunday Morning Overcast – Andrew York
The Rose in the Garden – Carlo Dominiconi
en su rigor interpretativo.
- Llegar a las conclusiones emergentes de la investigación.

4. JUSTIFICACION

Este proyecto de grado surge de un estudio teórico-conceptual, que aborda temas interpretativos y de análisis musical de obras para guitarra clásica, las cuales incluyen diferentes periodos de la historia de la música.

La importancia de este trabajo radica en aportar al material bibliográfico existente, y como consulta para cubrir necesidad interpretativa en los estudiantes de guitarra clásica.

La interpretación de las obras, de forma adecuada, por parte del intérprete; permite que se cultive y transmita un conocimiento y herencia musical de calidad, tanto a la generación presente como a las futuras.

5. REPERTORIO

- ❖ What if a Day – John Dowland
- ❖ Pavana muy llana para Tañer – Diego Pisador
- ❖ Fuga I Por Primer Tono al Ayre Español – Gaspar Sanz
- ❖ Pasacalle de la Caballería de Nápoles – Gaspar Sanz
- ❖ Preludio BWV 846 – Johann Sebastian Bach
- ❖ Capricho Árabe – Francisco Tarrega
- ❖ Nocturno No 1 Op 4 – Johann Kaspar Mertz
- ❖ Preludio No 3 – Hector Villalobos
- ❖ La Catedral – Agustín Barrios
- ❖ Estudio 2012 – Geyler Carabalí
- ❖ Un Día de Noviembre – Leo Brouwer
- ❖ Tango en Skai – Roland Dyens
- ❖ Sunday Morning Overcast – Andrew York
- ❖ The Rose in the Garden – Carlo Dominiconi

6. MARCO DE REFERENCIA

6.1 Estado Actual Del Arte

Hoy en día la Guitarra clásica es uno de los instrumentos que goza de popularidad a nivel mundial en conservatorios, escuelas de música y salas de conciertos. La cantidad de repertorio que se ha escrito muestra de manera clara su trayectoria y evolución constante, en la cual, la interpretación y la técnica han desempeñado un riguroso papel en el largo camino de la historia guitarrística.

En el libro, “Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles”, nos dice: “A finales del siglo XVIII, en definitiva la guitarra dispuso de unas condiciones técnicas más propicias, para la ejecución instrumental y de unas facultades artísticas mucho mayores que finalmente captaron la atención de los círculos musicales académicos. Aunque la guitarra seguirá cumpliendo su función de entretenimiento, acompañando nuevas danzas y canciones de moda, los músicos empezaran a concebir para el instrumento un papel más ambicioso, defendiendo su valor como instrumento clásico de concierto, equiparándolo a otros como el piano y el violín”¹.

Fue un proceso lento de muchos años de cambios que la hicieron renovar continuamente para llegar a donde hoy la encontramos, siendo un instrumento muy interpretado en muchos tipos de música popular, además de escucharse en grandes salas de concierto en el mundo, siendo aceptada por público de toda clase y nivel social.

A medida que el tiempo ha pasado, la guitarra se ha ido transformando y con ello también las técnicas para interpretarla, debido a que con el paso del tiempo la

¹ Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles Altamira Ignacio Pág. 42

música escrita para este instrumento se ha hecho más exigente. El autor Jose Ismael Mora, expone en su trabajo, *Acercamiento a la Música Universal A través de la Guitarra Clásica*, lo siguiente: *“La técnica y la interpretación son dos palabras claves en cualquier instrumentista, sobre todo en lo guitarrístico propiamente dicho, pues de alguna manera estos dos aspectos tienen un origen histórico determinante reflejado en armonías que se convierten en características esenciales de un periodo en la historia de la música universal.”*² 2012.

De acuerdo a esta apreciación, la interpretación contiene entonces una carga histórica que debe ser leída de manera cuidadosa, para hacerse manifiesta a la hora de abordar una interpretación musical , es por eso que la técnica para la guitarra clásica ha tenido procesos evolutivos que van a la par con la historia de la música.

La Guitarra en Latinoamérica mezcla lo tradicional de cada región con la influencia de la música culta Europea, aquello deja huella en la historia dejando tras de sí música, compositores e intérpretes, de gran talla que aunque pase el tiempo permanecen hoy vigentes.

En el libro *"500 Años de Guitarra Iberoamericana"*, Héctor González, habla del importante papel que ha tenido Latinoamérica en el desarrollo interpretativo de la guitarra: *"En el contorno de la actividad interpretativa, Iberoamérica ha venido desempeñando, en este siglo, un papel más importante que el desempeñado por otras regiones. Son varias las figuras de relieve que nuestro continente ha dado a conocer en las últimas décadas"*³

La guitarra de concierto ha encontrado en Latinoamérica una corriente fundamental para su desarrollo interpretativo y compositivo, especialmente durante el siglo XX,

² *Acercamiento a la Música Universal a través de la Guitarra Clásica* Mora José Ismael 2012 Pag.14

³ *500 Años de Guitarra Iberoamericana* Gonzales Héctor 1993

donde surgieron figuras importantes para la guitarra como Alirio Díaz, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Heitor Villalobos, Alberto Ginastera, Manuel M. Ponce, Ernesto Cordero, entre otros.

En el siglo XX la guitarra consigue la maduración como instrumento, se empiezan explorar, toda una serie de posibilidades sonoras, que buscan innovar y que llevan a la guitarra a un protagonismo único.

En España durante las primeras décadas de este siglo, empieza a surgir la idea de una guitarra estilizada extraída del entorno popular, reconocida como instrumento clásico, además la necesidad de unir la música moderna con las tradiciones populares y la música antigua, lo que permitió identificar algunas de las manifestaciones de la música culta y popular.

La recuperación histórica del pasado musical español estaba en la práctica desarrollándose a través de la recuperación del repertorio de vihuela y guitarra barroca, asociada al discurso sobre la guitarra como instrumento clásico.⁴

Los primeros grandes compositores de la época fueron Isaac Albéniz y Enrique Granados quienes basan su obra en las raíces nacionales sobre todo en la música popular andaluza, posteriormente grandes compositores como Joaquín Turina, Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo compusieron gran cantidad de repertorio para guitarra solista.

El empleo de otras técnicas a la hora de componer e interpretar música para guitarra se hizo presente durante el siglo XX, recursos como : “cejilla que se pone con el pulgar de la mano izquierda para buscar mayor extensión y que procede de la

⁴ Cubismo Neoclasicismo y el Renacimiento de la Guitarra Española a principios del siglo XX
Michael Christoforidis, Ruth Piquer Sanclemente, ROSETA / Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, nº 6, junio / 2011 Pág. 10

técnica del violoncello; pizzicati restallados (creación de Bela Bartok), que Leo Brouwer lleva a la guitarra para producir un doble sonido percutivo (ejemplo: La espiral Eterna); glissando tipo blues que producen una indeterminación de cuartos de tono y evaden la ley tonal; percusión con ambas manos en las cuerdas, empleado sobre todo en pasajes aleatorios; uso de las afinaciones no tradicionales del instrumento como primera a re, tercera a fa y quinta a sol. Sexta a mi^b y a re, es de uso frecuente. No obstante, este sistema de scordatura no se emplea siempre”.⁵

Por otra parte están los cambios morfológicos, en los que se plantea la transformación de las estructuras compositivas: hay que componer para la guitarra como si fuera una orquesta. En tanto la música orquestal tiene colores y articulaciones guitarrísticas. Ósea, orquesta como guitarra, guitarra como orquesta.⁶

6.2 Marco Teórico Conceptual

6.2.1 Reseña Histórica: Actualmente la guitarra se ha convertido en uno de los instrumentos más comunes en la música popular, pero también se ha catalogado como un instrumento de concierto por sus grandes cualidades tímbricas y su creciente repertorio. Aunque ha tenido una evolución lenta, por lo menos en su primera etapa, la guitarra ha tomado su lugar como un instrumento de concierto, especialmente durante siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI.

Es incierto el sitio y fecha donde se originó la guitarra, uno de los motivos ha sido que a través del tiempo han existido varios instrumentos musicales denominados con ese nombre o con otros nombres parecidos.⁷ Existen básicamente dos teorías distintas y contradictorias sobre el origen del instrumento, la primera de ellas,

⁵ http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm

⁶ http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm

⁷ **500 años de Guitarra Iberoamericana González Hector 1993.**

sostiene que la guitarra española desciende de la cítara la cual llegó al territorio español aproximadamente en el siglo IV d.C. La segunda teoría sostiene que desciende de un instrumento musical llamado "*ud árabe*" que llegó a España con los *moros* en el siglo VIII. Probablemente sus raíces etimológicas se dan en la Grecia antigua, donde existía la cítara, época remota en el Asia menor donde griegos y romanos le conocieron bajo el nombre de *kinor*.⁸



Ilustración 1 Mujer Griega Tocando Lira

<https://musica13.wordpress.com/page/15/>

Los árabes introdujeron el instrumento en España, probablemente en el curso del siglo IX, y de allí se extendió por el resto de Europa. Después, tradujeron el vocablo griego *qitara* o *Kuitra* para señalar con ello instrumentos de cuerda relacionados con el arpa o con la guitarra.⁹

⁸ *Ibíd.* Pág. 17

⁹ *Ibíd.* Pág. 17

Desde el siglo XII, se empieza a hacer una distinción entre la guitarra *mora* y la guitarra *latina*, esto llevo a que la vihuela se convierta en un instrumento aristocrático, mientras tanto la guitarra subsistió, como instrumento popular hasta fines del siglo XVI, cuando empieza a registrar cierto esplendor hasta establecerse en las salas de concierto.

Desde el momento en que la guitarra fue introducida en España, hace siglos, ha mantenido una gran acogida popular que la ha conservado vigente durante más de 500 años. Poco a poco, se fue constituyendo en uno de los instrumentos para los cuales se escribiría música pura, pensada de acuerdo a sus posibilidades y limitaciones. Junto a la vihuela acompañó indistintamente los cantos poéticos de los juglares, siendo aceptada por el pueblo y por las cortes.¹⁰

Durante el renacimiento, la guitarra fue tomada con gran interés, sobre todo en España donde se escribieron varios libros sobre vihuela y guitarra.

El primer tratado de vihuela “Libro de música de Vihuela de mano intitulado *El maestro*” se publicó hacia el año 1536 en Valencia, su autor fue el reconocido compositor Luys Milán; después de este, siguieron diversas impresiones de libros para vihuela, que contenían acompañamientos para canciones populares de la época, en forma parecida como lo hacen los cancioneros de la actualidad, en algunos casos incluían una sección especificada para guitarra. Después con el ocaso de la vihuela, la guitarra tomo un lugar importante, con la aparición de la guitarra de cinco órdenes que subsistió hasta la primera mitad del siglo XVIII, cuando se la modifica en el modelo actual.¹¹

Durante los siglos XIX y XX se escribió mucha música para el instrumento, compositores como Mauro Giuliani, Francisco Tarrega, Agustín Barrios dejaron muy

¹⁰ **Ibíd. Pág. 29**

¹¹ **Ibíd. Pág. 32**

buena música escrita para guitarra que hoy se interpreta en salas de conciertos de todo el mundo.

6.3 Interpretación de la Guitarra Clásica.

Desde que la guitarra apareció en la escena musical, se ha mantenido vigente porque además de ser un instrumento muy aceptado, se adaptó a las diferentes épocas en las que coexistió con otros instrumentos parecidos y más aceptados que la misma guitarra. Sobrevivió el paso del tiempo transformándose debido a las necesidades interpretativas que surgían de cada momento histórico en el que se encontraba, fueron cambios en el número de cuerdas, en el cuerpo y en la forma de tocar de los diferentes intérpretes, lo que dio como resultado el instrumento tal como lo conocemos hoy en día.

Fue un proceso de muchos años en el cual se vio reflejada la labor de intérpretes compositores y constructores de instrumentos que tuvieron un papel fundamental en el desarrollo estético, sonoro, expresivo y musical de la guitarra que ya desde el siglo XVI, evidencio dos formas de tocar la guitarra que subsisten hasta hoy en día.

Hablamos del estilo rasgueado, ideal para acompañar el canto o la melodía producida por otro instrumento, y el estilo punteado, es más complejo pero permite desarrollar posibilidades interpretativas como instrumento solista.¹²

En el siglo XIX, la música pasa por un momento de cambios radicales y la guitarra no está exenta de ello, es durante ese periodo conocido como Romanticismo en el cual el instrumento tiene cambios determinantes física y musicalmente.

¹² Ibíd. Pág. 29

6.3.1 El Renacimiento: Se puede decir que es el intervalo de tiempo que transcurre entre el siglo XV y XVI, donde se pretendió romper con un pasado que se quería dejar atrás en Europa, es el inicio de una era moderna; la edad de los descubrimientos, una época en la que nace una visión nueva del mundo en el que el pensamiento se basa en el arte, búsqueda y experimentación, tiempo en el cual la descripción realista de la naturaleza y del hombre es la meta principal de los artistas de este momento que marco la historia de la humanidad.

En la estética renacentista, se establecen ciertos patrones de belleza, planteados desde el equilibrio, armonía, proporción, perfección, y orden, condiciones que llevaron a que se empezara a evidenciar similitud en la producción artística a medida que el tiempo transcurría en este momento de la historia.

Durante este periodo nos encontramos con sucesos que cambiaron el curso de la historia para siempre, el descubrimiento de América, la caída del imperio Romano de oriente que hizo que muchos bizantinos migraran a Italia, las ideas de Erasmo y Lutero, el origen del protestantismo, la creación de la imprenta de tipos móviles, invento que facilito la difusión de nuevas ideas políticas y religiosas por todo el continente europeo, además favoreció la impresión de muchos de los tratados para Vihuela, Laúd y Guitarra que se escribieron durante este periodo.

La guitarra renacentista nace en España a finales del siglo XV y se desarrolla durante todo el siglo XVI. El Siglo de Oro Español y siglo de grandes descubrimientos científicos y geográficos.¹³

¹³ Temas Para La Educación Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza No 6 de Enero de 2010 – RECORRIDO PEDAGÓGICO A TRAVÉS DE LA GUITARRA RENACENTISTA Francisco Javier Ruz Mata pág.6

La guitarrilla como se le conocía, fue un instrumento musical creado para el pueblo, Para gente normal: “...*que como barbero templo*¹⁴...”, gente de la calle y del día a día. Se usaba para acompañar a la voz y recordar en cualquier momento y con acordes sencillos, cualquier sentimiento humano, de alegría o tristeza. Podía ser una herramienta más de la casa: “*En mi aposento una guitarrilla tomo...*”, del zurrón del viandante, o de cualquier músico o escudero, siempre ahí, a cualquier hora y a Disposición del que se atreviera a acariciarla: “...*y como bárbaro toco.*”, para alegrar, para añorar, para recordar.¹⁵

Buscar hacia atrás en la historia, los antecesores de la guitarra antes del siglo XVI, es complicado porque ya no quedan instrumentos originales, además se dispone solo de algunas iconografías y restos arqueológicos en bajo – relieves antiguos, de los cuales ya quedan muy pocos y están esparcidos alrededor del mundo, aunque también podemos saber de la existencia de la guitarra a través de diversas narraciones literarias.¹⁶

Durante esta época la guitarra fue un instrumento muy popular al ser utilizada por todas clases sociales para acompañar el canto y danzas, se tienen referencias de libros en los cuales se utilizaba la tablatura como sistema de notación musical para la vihuela el laúd y la guitarra. La guitarra de la época consistía en cuatro órdenes de cuerdas el primero sencillo y los demás dobles que podían estar afinados al unisonó u octavadas, solo se diferenciaba de la vihuela en que tenía un menor número de órdenes, aunque la vihuela y la guitarra fueran similares la vihuela se prestaba más para la música solista, debido a esto, los dos instrumentos se diferenciaban en cuanto al tipo de música al que estaban destinados, la primera se tocaba punteada e intervenía en el género polifónico, la segunda se solía rasguear y se utilizaba en

¹⁴ “En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco”. Don Luis de Gongora y Argote. (1561-1627)

¹⁵ *Ibíd.* Pág.2

¹⁶ ARRIAGA Gerardo Música y Educación Vol. 1 No 2, La Guitarra de Cuatro Ordenes en el siglo XVI. Convivencia de inclusión en los programas actuales de los conservatorios. España 1988 pág. 370.

un tipo de música de acompañamiento por acordes que se le solía llamar música golpeada.

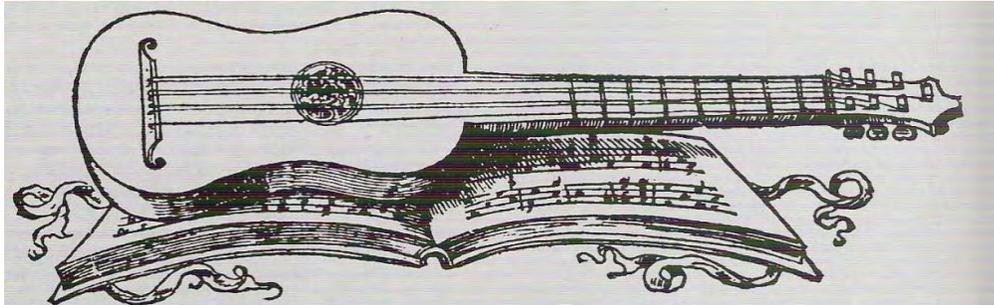


Ilustración 2 Guitarra renacentista de Cuatro Ordenes

<http://www.historicalsoundscapes.com/recursos/17/guitarra-renacentista.jpg>

Aunque en España durante el siglo XVI la guitarra fue relegada al uso popular y opacada por la vihuela, en países como Inglaterra, Francia, Italia el instrumento fue adoptado y utilizado por músicos cortesanos desde principios del siglo XVI, sin embargo siempre se mantuvo en segundo lugar después del laúd; quien tenía el papel principal entre los músicos de instrumentos de cuerda pulsada de aquella época, sería Alonso Mudarra y la publicación que hizo en Sevilla en el año 1546 “*tres libros de música en cifras para vihuela*” que contendría, al final del libro primero cuatro fantasías, una pavana y una romanesca para guitarra de cuatro órdenes, además el autor Ignacio Altamira en su libro nos dice “entre 1551 y 1555 se pusieron a la venta en París nueve libros con tablaturas para guitarra, compuestos por los laudistas Adrien Leroy,(4) Guillaume de Morlays(3),Gregor Brayssing(1) y Simón Gorlier(1), en los que se incluían principalmente Fantasías, danzas, (gallardas, pавanas, alemandas...) y acompañamiento de salmos y canciones un repertorio como vemos, similar al de la vihuela”¹⁷

¹⁷ Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles Altamira Ignacio Pág.27



Ilustración 3 Vihuela del Renacimiento

<http://www.rtve.es/fotogalerias/musica-renacentista-museo-nacional-del-renacimiento/119276/luth-miniature/5/>

En cuanto a la afinación en aquella época la vihuela y la guitarra no tenían una forma estándar de afinar las cuerdas, el músico templaba las cuerdas de acuerdo a ciertos factores como la naturaleza, resistencia y longitud de sus cuerdas, se disponía de una serie de intervalos formados por las cuerdas, y era de suma importancia tenerlos en cuenta, pues sobre estos descansaba todo el sistema de notación del renacimiento que utilizaban los instrumentos de cuerda pulsada.¹⁸

Durante esta época existieron dos tipos de templar las cuerdas de la guitarra uno de ellos era el temple viejo que consistía en utilizar intervalos de quinta justa, tercera mayor y cuarta justa, y el temple nuevo que tomaba intervalos de cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa, para mediados del siglo XVI ya no se usaba el temple viejo la mayoría de obras se escribieron para el temple nuevo.

¹⁸ <http://www.laguitarra-blog.com/2011/03/16/la-guitarra-renacentista/>

6.3.2 El Barroco: Periodo de la historia de la Cultura occidental que surge en Roma durante el siglo XVII (1600- 1750), en el que se hicieron avances en diferentes campos del arte como la literatura, la escultura, la arquitectura, la danza, abarca desde el nacimiento de la ópera, hasta la mitad del siglo XVIII, donde se instauró el sistema tonal en el arte musical y que dominó la creación en el viejo continente cuyo influjo se propago por todo el hemisferio occidental.

Al estilo barroco se le dio el sentido de recargado, desmesurado e irracional, porque fue una época en la que la sociedad miraba con gracia todo tipo de lujos y placeres extravagantes.

Musicalmente hablando, se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el monumental desarrollo de la armonía tonal, que diferencia la música de este periodo profundamente de los anteriores.¹⁹

Convivieron el contrapunto y la homofonía que fueron de uso frecuente durante todo este periodo, además se hacen más frecuentes las prácticas profanas e instrumentales, mientras los compositores se desarrollaron en el canto litúrgico como el profano.²⁰

Favorecida por su desenvolvimiento como acompañante de danzas y canciones la guitarra se convertirá en un instrumento común en los círculos musicales europeos, su popularidad lograra el interés por el estudio del instrumento, lo que significara que su técnica empiece a progresar.

¹⁹ Atlas de la música, Tomo 1 p.45 y Tomo 2 p. 300

²⁰ Romano Ana María, Banco de la Republica, 40 años sala de conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango – Historia de la Música – La Tonalidad, Bogotá, 2007

En España e Italia existieron grandes guitarristas, pero será en Italia donde tendrá lugar la mayor actividad guitarrística de la época y donde se formaran artistas de la talla de Gaspar Sanz.

El autor Ignacio Altamira menciona en su libro Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles *“En Italia, país en el que la guitarra española convivía con la chitarra battente, el número de guitarristas fue extraordinario durante el siglo XVII, y entre ellos al margen de la mencionada importancia musical de la obra de Girolamo Montesardo y Paolo Foscarini, destacaron excelentes intérpretes como Giovanni Colonna, Lelio Colista y las figuras de la prestigiosa escuela de Bolonia como Giovanni Granatta, Ludovico Roncalli, Domenico Pellegrini y Ángelo Michele Bartolotti, todos ellos autores de importantes tratados y obras para guitarra, pero entre los guitarristas italianos del Barroco, el más reconocido fue sin duda **FRANCESCO CORBETTA** (1615 – 1681), considerado por el propio Gaspar Sanz en su Instrucción de Música para guitarra como el “mejor de todos los guitarristas”.*

La guitarra renacentista a finales del siglo XVI, se convierte en la llamada guitarra española de 5 órdenes, esta nueva guitarra perduro más de dos siglos y se le conoció como la llamada guitarra barroca, fue fruto de los distintos cambios que sufrió durante esa época en España.



<http://instrumentosantiguos.es/wp-content/uploads/2015/05/guitarra-copia.gif>

Ilustración 4 Guitarra Barroca

De esta forma, a mediados del siglo XVI, Fray Juan Bermudo nos relata en su obra “Declaración de instrumentos musicales” que: “la guitarra y la vihuela de mano eran prácticamente idénticas, diferenciándose sólo en su tamaño, afinación y en el número de cuerdas” y escribe: “*Si se quiere convertir una vihuela en guitarra, bastaba quitarle a aquella los órdenes extremos más graves*”. También uno de los primeros que comenzó a realizar dichos cambios, fue el vihuelista Fuenllana.

Ya en su libro “*Orphenica Lyra*” nos habla de una Vihuela de cinco órdenes (para diferenciarla de aquella de seis que era lo habitual) y que en realidad se estaba refiriendo a una posible Guitarra renacentista a la que ya se le podría añadir un orden más.²¹

El estilo normal de hacer música en este periodo con la guitarra era el rasgado, se tocaba de esta manera para iniciar y acompañar la voz, marcando el ritmo con acordes sencillos.

Con ella se había forjado y establecido un estilo habitual de tañerla, que conformó un sistema pedagógico de enseñanza y que constituyó la forma al ESTILO RASGUEADO. Su técnica y buen tañer quedó patente en las enseñanzas recibidas y transmitidas de padres a hijos y entre aficionados.²²

El estilo rasgueado fue predominante durante la primera etapa del barroco aunque hubieron algunos autores que editaron métodos y tratados con escritura al estilo punteado durante los primeros años del siglo XVII, este estilo estuvo marcado por la tradición renacentista, heredada de los vihuelistas, de los intérpretes del laúd, en el sentido de explotar las posibilidades contrapuntísticas con la guitarra.

Sin embargo a pesar de que la guitarra había estado moviéndose en los ambientes aristocráticos europeos durante este periodo, no fue suficiente para que el

²¹ Revista Musical para profesionales de la Enseñanza- Federación de enseñanza de Andalucía- Marzo 2010

²² IBID pág. 3

instrumento fuera aceptado en la música de cámara y concierto debido a que los músicos académicos de aquella época la consideraban como un instrumento acompañante de danzas cortesanas que no tenía categoría frente a la música académica de aquella época.

En algunos países que tuvieron el influjo de la música Italiana hizo que muchos artistas y gente de la elite prefirieran instrumentos como el clave, el violín o la viola, Mientras la guitarra era despreciada y se la denominó como “*instrumento de barberos*” pues en la época era habitual que los barberos tuvieran guitarras en sus locales para que los clientes se entretuvieran mientras aguardaban su turno o para que los propios barberos las tocaran mientras esperaban la llegada de los clientes.²³ Debido a esto a la guitarra no se la tomó muy en serio en este periodo quedando relegada al papel de acompañante de canciones populares, y para amenizar veladas cortesanas y burguesas.

6.3.3 El Romanticismo: El romanticismo surge en el siglo XIX (1800- 1890), como un movimiento cultural y político totalmente revolucionario que dejaría su huella hasta nuestros días, nace como repercusión de los movimientos sociales que habían ocurrido en el siglo inmediatamente anterior en Europa, tales como la revolución industrial inglesa que desarrolla una clase burguesa y sienta las bases del liberalismo, la revolución francesa (1789) que proclama los principios de libertad, igualdad y fraternidad.

Es la época más brillante de la historia de la música, por primera vez este arte brilla por encima del resto de las artes donde se considera la música el lenguaje del espíritu frente a la razón, nos encontramos con una nueva sociedad, surgida de la Revolución Francesa, que exalta la libertad del ser humano por encima de todas las cosas.

²³ Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles Altamira Ignacio Pág. 35

El movimiento nacionalista surge en la última época del Romanticismo y con él se refuerza la idea de individualidad.

El principio en el cual se basa el movimiento romántico es la búsqueda de la exaltación de las pasiones. Es una época en la cual se busca con ansia la libertad, los artistas se independizan de los mecenas y comienzan a crear música buscando nuevas formas. Los artistas van a ser considerados genios creadores y son considerados como tales por la gente.

La guitarra romántica asimila la herencia que dejó el clasicismo, y de eso nace un nuevo estilo acorde a este nuevo momento en la historia, no siendo fácil debido a la competencia con el piano y los gustos de la burguesía, pero los compositores lograron alcanzar un alto grado de calidad artística en sus obras, compositores como Francisco Tarrega, Napoleón Coste, Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, Johan Kaspar Mertz, han dejado una obra extensa para el instrumento, que es interpretada actualmente en conservatorios y salas de concierto a nivel mundial.

Es durante el romanticismo donde la estructura de la guitarra cambia radicalmente debido a la competencia con instrumentos como el piano, los luthiers buscaban algo nuevo en la guitarra por eso experimentaban añadiendo cuerdas, otros tipos de clavijeros, trastes ajustables etc. Fue el lutier español Antonio Torres Jurado quien refinó los soportes estructurales en la guitarra, incluyendo 7 varas extendidas bajo la tapa armónica, también aumentó el tamaño de la caja de resonancia y el ancho del mástil lo cual mejoró la capacidad sonora y la respuesta en los bajos, esos fueron los cambios que dejaron la estética de la guitarra como la conocemos en la actualidad.



Ilustración 5 Guitarra del Romanticismo

<http://instrumentosantiguos.es/wp-content/uploads/2015/06/Antonio-Comuni-1832-e1434071212103-1024x538.gif>

6.4.4 Periodo Contemporáneo: El siglo XX trae consigo innumerables sucesos que cambiarían el curso de la música para siempre; guerras, revoluciones sociales, descubrimientos científicos, avances tecnológicos; el transporte y la comunicación en este siglo dan la clara idea de que el mundo es un lugar pequeño, se vive de forma acelerada y es natural que las artes tengan una evolución apresurada.

El siglo XX empieza para la guitarra con buena cara después del legado que dejara el guitarrista español Francisco Tarrega a finales del siglo XIX, en esta nueva época se renueva el interés por el instrumento, aparece el compositor no guitarrista que, lejos de encerrarse en los criterios puramente instrumentales, se encuentra con una guitarra que está en una fase de gran madurez y que, por lo tanto, le permite desarrollar su línea estética y formal, hecho que consigue replantear la técnica en la guitarra y esto trae consigo la inclusión de la guitarra en eventos musicales no específicamente guitarrísticos.

En este cambio tuvo que ver la figura de Andrés Segovia quien se propuso sin ningún prejuicio reformar y ampliar el repertorio a través del acercamiento a los compositores de su época, Segovia influyo en la técnica, el repertorio y le dio una gran imagen al instrumento a nivel mundial.



<http://www.guitarsite.com/files/GregSmallman.jpg>

La guitarra fue llevada a terreno orquestal y muchos compositores escribieron grandes conciertos para guitarra y orquesta como es el caso de Héctor Villalobos y su “*concierto para guitarra y pequeña orquesta*”, que fue escrito para Segovia y fue presentado por el mismo en 1956, Joaquín Rodrigo, presentó el *Concierto de Aranjuez*, el cual tuvo un éxito enorme y se convirtió en una de las obras más emblemáticas, escritas para la guitarra durante este periodo, , Mario Castelnuovo Tedesco, escribió dos conciertos para guitarra solista y su “concierto para dos guitarras” op. 201, Manuel Ponce escribió “concierto del sur para guitarra y orquesta” en 1941, en estas obras de gran calidad musical se muestra toda una gama de posibilidades sonoras y elementos del romanticismo, del folklore y del neoclasicismo, de esta manera la guitarra se fue convirtiendo en un instrumento habitual en las salas de conciertos de todo el mundo.

La gran variedad de estilos de tipo folclórico, sobre todo en Sudamérica hizo que muchos compositores escribieran piezas inspirados en danzas y formas tradicionales de cada región como es el caso de Agustín Barrios, Villa lobos, Manuel María Ponce.

Durante la segunda mitad del siglo XX, surgieron muchos intérpretes y compositores que han logrado mantener vigente la popularidad del instrumento en todo el mundo, como es el caso del australiano John Williams, el inglés Juliam

Bream, el español Narciso Yepes, el cubano Leo Brouwer el francés Roland Dyens o el italiano Carlo Dominiconi, quienes han revitalizado el repertorio guitarrístico con sus interpretaciones y composiciones que abarcan música de periodos anteriores y el acontecer actual de la música en el instrumento.

Los compositores de la segunda mitad del siglo XX buscan profundizar en las posibilidades tímbricas y sonoras de la guitarra creando piezas donde se usan nuevas formas de escribir música y se toman elementos de una vasta diversidad estética y musical.

El compositor cubano Leo Brouwer es sin duda alguna una de las figuras más representativas de la guitarra durante la segunda mitad del siglo XX su obra consta de más de sesenta obras además de escribir música para películas, entre sus obras más destacadas tenemos Danza Característica (1957), Los estudios Sencillos (I – X) (1960), el Elogio de la Danza (1964), Canticum (1968), La Espiral Eterna (1961) Parábola (1974) El Decameron Negro (1981), El Concierto de Helsinki entre otras piezas que han marcado el acontecer guitarrístico de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

También encontramos guitarristas compositores como es el caso de Roland Dyens, Guitarrista y compositor Francés, además de tener destreza como arreglista y artista improvisador y ha introducido nuevas técnicas guitarrísticas, además de dejar un gran número de obras para guitarra Libra Sonatina, Tango en Skai, Valse en Skai,Concerto Metis,(solo guitar and string orchestra).

Carlo Dominiconi guitarrista y compositor Italiano que ha escrito cinco conciertos para guitarra y orquesta, “*Variations on a Turkish Folk Song*” Op. 15, “Konyunbaba” Op.19 “Sinbad” Op.49.

El repertorio guitarrístico está en continua renovación, conviviendo en los programas con el inmenso patrimonio histórico, que, además, hoy día se interpreta en copias fidedignas de los instrumentos originales y con las técnicas de interpretación de cada época. La guitarra es, por tanto, un instrumento con una larga historia, pero muy vivo y aún tiene muchas cosas que decir a quien quiera escucharla.

6.4 Criterios de Interpretación Musical.

Durante los últimos años, el acontecer interpretativo de la música académica, ha dejado al descubierto el hecho de cómo interpretar una obra musical; los intérpretes actualmente se basan en diferentes datos para abordar el diverso repertorio musical existente, tanto en la guitarra como en otros instrumentos.

Teniendo en cuenta lo anterior podemos encontrarnos con una cantidad de información, además de elementos, que tenemos que tomar en consideración para que la interpretación no sea de carácter improvisado sin conocimiento alguno de la música a interpretar, sino que tenga argumentación desde una serie de criterios que ayuden a tomar una decisión con pleno conocimiento.²⁴

José Carlos Carmona en su libro "*Criterios de interpretación musical*", expone un modelo sistematizado en seis categorías sobre la interpretación musical, que permita a intérpretes y público en general valorar sobre cuál puede ser de elección a la hora de interpretar determinada pieza musical.

Estos criterios hacen parte de una propuesta que hace Carmona , para una buena interpretación de cualquier obra musical, el conocimiento de cada uno de ellos nos dará elementos para un acercamiento a una reconstrucción que sea lo más

²⁴ EL DEBATE EN TORNO AL CANTO TRADUCIDO - ANÁLISIS DE CRITERIOS INTERPRETATIVOS Y SU APLICACIÓN PRÁCTICA: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello - TESIS DOCTORAL Roció de Frutos Domínguez Pág. 310

acertada al momento de llevar a cabo una interpretación musical, aunque también debemos tener en consideración que el concepto de interpretación se basa en un criterio que me define si está bien o mal, en este sentido el concepto de interpretación va más allá de un mero estilismo en la ejecución instrumental, y es cuestión del interprete si toma la decisión de valerse de este tipo de categorización para su trabajo de ejecución instrumental, por lo tanto en este proyecto se toman los conceptos de Carmona como una muestra de los trabajos actuales que dan conceptos acerca del tema.

La autora Rocío Frutos De Domínguez en su tesis doctoral *“El Debate en Torno al Canto Traducido Análisis de criterios Interpretativos y su Aplicación Práctica”* hace referencia a la aplicación de los criterios de interpretación musical de José Carlos Carmona, en este caso sobre la traducción de obras cantadas y nos dice: *“Carmona propone un modelo de análisis basado en la libertad en la elección del criterio o criterios de interpretación, que este autor sistematiza en seis categorías. Esta libertad tan sólo se vería limitada por el compromiso ético de adoptar la decisión tras un proceso de estudio y reflexión sobre las diferentes alternativas. La falta de dogmas en lo referente al arte y su interpretación que sostiene este autor le llevan a su defensa de una actitud de tolerancia hacia las diferentes opciones interpretativas posibles, con el único compromiso auto-impuesto del esfuerzo por fundamentar las decisiones en un proceso analítico de cada uno de los criterios de interpretación posibles”*.²⁵

6.4.1 Interpretación literal: El inicio de toda obra escrita está constituido por un elemento literal que es la partitura escrita y podemos decir que alude a La totalidad de aquellos significados, que pueden ser vinculados, según el lenguaje musical general a una anotación o pasaje musical, marca el límite de la interpretación. Lo que no se ajusta con lo escrito es decir, lo que no es compatible con el sentido literal posible- no participa de la autoridad de lo compuesto por el compositor.

²⁵ Ibíd. Pág. 310

El sentido propio de los signos musicales-Este criterio interpretativo pretende fijar el sentido o posibles sentidos de cada signo presente en la obra escrita (en nuestro caso, signos musicales, pero también lingüísticos y acotaciones dramáticas) y su coordinación o sentido dentro de la estructura formal de la obra. Se podría decir, por tanto, que sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante.²⁶

6.4.2 Interpretación Subjetiva: Se trata de la manera en que el intérprete busca conocer cuál fue la intención verdadera que motivo al compositor a crear la pieza musical, el intérprete busca conocer cuál era el propósito concreto del autor para mirar desde el punto de vista del compositor y adentrarse dentro de la obra musical. Este criterio presenta una serie de problemas como nos dice Roció Frutos de Domínguez *“Los problemas de orden práctico que suscita este criterio subjetivista son evidentes y se agudizan cuanto más alejada en el tiempo esté la figura del compositor.”*²⁷

A esto mismo hace referencia José Carlos Carmona: *“Este subjetivismo sin embargo, viene tropezando ya de antiguo con algunos graves inconvenientes de orden práctico, ya que cuando lo que debe ser interpretado son obras muy antiguas, mantenidas en vigor por una larga tradición, la voluntad del originario compositor pierde parte de su interés por que ya no está circunscrito su sentido al entorno estético e histórico que le correspondía (lo que fuera una danza de baile, por ejemplo, adquiere toda una nueva significación -y por tanto sentido- cuando se ejecuta en una sala de concierto para ser solamente oída)”*²⁸.

²⁶ EL DEBATE EN TORNO AL CANTO TRADUCIDO - ANÁLISIS DE CRITERIOS INTERPRETATIVOS Y SU APLICACIÓN PRÁCTICA: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello - TESIS DOCTORAL Roció de Frutos Domínguez Pág. 311

²⁷ Ibíd. Pág. 312

²⁸ <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html> 2011

Cabe resaltar que el intérprete es el que decide qué tipo de criterio y de elementos usar a la hora de abordar una obra musical, teniendo en consideración la época en la que fue escrita la obra.

6.4.3 Interpretación Historicista: Según la propuesta de José Carlos Carmona habla del sentido propio de los signos musicales escritos, hay que ponerlo en relación no sólo con el contexto, sino también con los antecedentes históricos y compositivos de la obra, en otras palabras procura acercarse a la manera habitual de interpretación en el tiempo en que fue escrita la obra.

La invocación de los antecedentes históricos y compositivos tiene por objeto *conocer la problemática técnica a la que la obra trataba de dar solución y el espíritu que la animaba, o dicho en otros términos, los criterios directivos para la resolución de cuestiones técnicas a que se debe su nacimiento y sus antecedentes musicales si los hubiera habido. No se trata de una reconstrucción de la voluntad del compositor, de lo que el mismo quiso o pretendió, sino de un medio para el mejor entendimiento de lo que compuso.*

Mi propuesta, en suma, llama a la historia remota y próxima de la composición, plasmada esta última en obras precursoras, borradores, trabajos menores que servirían de bocetos, melodías o ritmos populares que sirvieran de inspiración, etc.²⁹

6.4.4 Interpretación Objetiva: La dirección objetiva, por causa de todas las dificultades que se encontraron en la posición subjetiva, ganó terreno durante muchas décadas imbuida del espíritu abstracto del Romanticismo. No se trata de

²⁹ <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>

encontrar la voluntad del compositor, sino de encontrar una voluntad objetiva e inmanente en la propia obra musical. La obra, se dice, una vez que ha sido creada, se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva. El compositor ha jugado ya su papel y ha quedado detrás de su obra. Su obra es la partitura, su voluntad se ha hecho escritura musical. Las representaciones mentales, las expectativas y los propósitos del compositor que no han alcanzado expresión en la obra, carecen de obligatoriedad. Se podría decir en este sentido que sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante. Por tanto sólo vale la voluntad que resulta de la partitura.³⁰

Como resultado de lo que dice Carmona la obra no está ligada a su autor y existe de manera objetiva e independiente en este caso el músico tendría la necesidad de descubrir cuál es el motivo por cual se compuso la obra de esta manera él tendría que hacer uso de los demás criterios.

6.4.5 Interpretación Libre (la voluntad del intérprete): En este criterio el intérprete usa la obra como un instrumento para su propia expresión individual, aunque existan ciertos parámetros a seguir que envuelvan la obra el intérprete se toma la libertad interpretativa que el considere.

Para José Carlos Carmona surgen una serie de interrogantes que debemos considerar “En este apartado surge, pues, una de las preguntas claves de todo el proceso interpretativo: ¿está el intérprete al servicio de la obra o es la obra la que se ha de poner al servicio del intérprete?”

Muchas opiniones a favor y en contra y desde distintos ámbitos se han vertido sobre esta cuestión, que trata, en el fondo, del tema de la libertad. Y no sólo de la libertad

³⁰ <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html#011>

interpretativa sino también del concepto abstracto de libertad: ¿existe libertad cuando hay que atenerse a unas reglas o libertad es la ausencia absoluta de vinculación alguna a ningún tipo de referente previo?”.³¹

6.4.6 Interpretación Adaptativa: En este criterio Carmona habla de la forma en la que la interpretación debe adaptarse al gusto del público, algo que es muy empleado pero también muy discutido, para esto el intérprete debe saber cómo elegir un repertorio que sea del agrado del público, así como también dominar la expresividad en los finales, los gestos exagerados, los pasajes virtuosísticos y demás posibilidades para agradar al público en general.

³¹ Criterios de Interpretación Musical Carmona José págs. 121 - 122

7. DISEÑO METODOLOGICO

7.1 Paradigma: La naturaleza de este proyecto es de carácter cualitativo, porque los temas son históricos, culturales, filosóficos y orientadores, busca que nos sirvan como base para un trabajo de interpretación musical, además no encontramos, estadísticas, variables o datos de orden cuantitativo que nos permitan verificar con exactitud la información suministrada en el trabajo.

7.2 Enfoque: La investigación se encuentra orientada desde el enfoque histórico hermenéutico, porque busca a través de la historia de la música y el análisis musical comprender, el desarrollo de la guitarra, la evolución de su ejecución, para lograr una correcta interpretación de música de diferentes épocas.

8. MATRIZ DE CATEGORIAS

Pregunta General	Sub Preguntas	Objetivo General	Objetivos Especificos	Categorías	Sub Categorías	IRI	Ítems Específicos	Fuentes
¿Cuáles son las características de los elementos que permiten acceder a una interpretación apropiada de las obras escritas o adoptadas para guitarra, de diferentes periodos?	¿Cómo recolectar información que oriente el concepto de interpretación?	Interpretar música de diferentes periodos de la historia teniendo en cuenta aspectos históricos, Técnicos y estilísticos del repertorio	Recolectar la información adecuada que fundamente el concepto de interpretación en las obras del repertorio	<p>Criterios de interpretación musical</p> <p>Interpretación Literal.</p> <p>Interpretación subjetiva.</p> <p>Interpretación Historicista.</p> <p>Interpretación objetiva.</p> <p>Interpretación Libre.</p> <p>Interpretación Adaptativa.</p>	Interpretación de la guitarra clásica		¿Cuál es la importancia de la guitarra clásica durante los siglos XIX y XX?	<p>Bibliografía</p> <p>Internet</p> <p>Bibliotecas</p>

	¿Qué elementos se tendrán en cuenta el análisis musical del repertorio o a ser interpretado?			Aplicación de técnica en la guitarra según el periodo	Aspectos interpretativos Fraseo Armonía Melodía Contrapunto		¿Qué papel desempeña la guitarra durante el siglo XX en Latinoamérica?	
--	--	--	--	---	---	--	--	--

9. ANALISIS DE LA INFORMACIÓN

9.1 What if a day - John Dowland

9.1.1 Aspectos Generales:

John Dowland es probablemente uno de los músicos más emblemáticos de la Inglaterra del cambio del siglo XVI al XVII.

Fue una de las cabezas visibles del movimiento de compositores de canciones para laúd de las islas, una corriente creativa sin comparación en la Europa de la época.

Pero aparte de sus virtudes como músico, algunos autores consideran a Dowland como una personalidad que refleja el espíritu inglés de la época, como indica el experto Anthony Rooley: *“es lo “inglés” de la música de Dowland lo que impacta más fuertemente”*.

Y precisamente es a la melancolía británica de este periodo a lo que se asocian las canciones de John Dowland. La música y las letras de la época florecían influidas por los versos del poeta italiano Petrarca, cuyo impacto en la Europa del siglo XVI tiene su máximo exponente en la figura del madrigal.³²

La melancolía petrarquista está asociada a las quejas de un amante cuya pasión no es correspondida por su amada.

Ya fuera por moda o por estética, la literatura inglesa se llena de cantos de dolor desconsolado por obra de la indiferencia femenina.

³² <http://www.musicaantigua.com/john-dowland-y-la-melancolia-britanica/>

Dowland ya se hace eco de ese sentir melancólico en su *Book of Songs* de 1597, considerada la primera publicación de madrigales ingleses, al incluir en él la siguiente cita de Ovidio: “*Nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes (Las artes que ayudan a toda la humanidad no pueden ayudar a su señor)*”. Asimismo, firma sus misivas con el juego de palabras “*semper Dowland, semper doles*”.

En su segundo libro de composiciones de 1600 introduce el motivo de las lágrimas (*Lacrimae*) que le identifica ya como su sello de marca, especialmente a través de la pieza *Flow My Tears* (Fluyen Mis Lágrimas). *Lacrimae* era la expresión estándar del dolor en la Europa de la época y a partir de su adopción por John Dowland se populariza en Inglaterra en la poesía, el teatro, etc.³³

9.1.2 Análisis Musical.

Tonalidad: La pieza *What if a day* está escrita en la tonalidad de la menor.

Métrica: El tipo de compas que emplea la obra es de 4/4, con indicación de tiempo a negra = 76.

La pieza está dividida en 26 compases por secciones irregulares de 4 o 5 compases, y casi siempre se basa en la funciones tónica dominante.

La pieza empieza con el acorde de Am, después hace una bordadura cromática sobre el séptimo grado para caer en el tercer tiempo a un acorde de mi menor, al final del segundo compas termina en dominante Mi Mayor.

En este inicio miramos la primera frase que va de los compases 1 a 2, vemos claramente la línea melódica, una voz intermedia y el bajo en blancas marcando la armonía, tónica dominante.

³³ Ibíd. <http://www.musicaantigua.com/john-dowland-y-la-melancolia-britanica/>



En el compás 3 vuelve a la tónica la menor y el tercer tiempo del compás hace un acorde de sol mayor para caer en el compás 4 a Do mayor, en el compás 5, fin de frase hace una cadencia autentica I-V-I.



Gráfica 2

En los compases 6 al 8 está la siguiente frase, la armonía de la obra se mueve entre tónica y dominante, el compás 6 empieza en Am y en el tercer tiempo de ese compas cambia a la dominante E y cae al compás 7 en tónica de la menor, haciendo una cadencia autentica. En el tercer tiempo de del compás 7 hace nuevamente E para caer en el primer tiempo del compás 8 en Am.



Gráfica 3

En el compás 11 Empieza en el acorde de C, en el tercer tiempo de ese compas se va hacia G, dominante de do mayor, que se convierte en subtonica de Am, después en el compás 12, cae a tónica Am y en el tercer tiempo de ese compas se va a la

dominante Mi mayor, siguiente a esto cae en dominante Am seguido de los acordes Bm Y Em para finalizar en el compás 14 en acorde dominante.



Gráfica 4

a

bordadura cromática en la nota f# que va hacia una nota del acorde hacia una nota del acorde de C.



Gráfica 5

La pieza termina haciendo una cadencia frigia empezando en el compás 25 con el acorde Am, posteriormente en el segundo tiempo se ve la nota g en el bajo marcando el acorde de G subtonica de Am, sigue en el tercer tiempo con el bajo en la nota f Blanca, todos esos dos tiempos del compás están haciendo el acorde de F mayor, el compás 26 termina en las funciones dominante tónica



Gráfica 6

9.1.3 Criterio de interpretación usado en la pieza What If a Day

Durante el montaje de la pieza, se usó un criterio historicista, debido a que es música escrita hace muchos años atrás y no tenemos grabaciones exactas de cómo se escuchó la música en aquella época, razón por la cual tenemos que excavar en datos biográficos e históricos para hacernos una idea clara de cómo podemos tocar la música del renacimiento.

9.2 Pavana muy llana para tañer- Diego Pisador

9.2.1 Aspectos Generales:

Diego Pisador fue compositor y vihuelista, de su vida se conoce muy poco según se cree nació en Salamanca entre los años 1509 y 1510, su obra titulada *Libro de música de vihuela* está dividida en 7 libros y consta de 93 piezas.

9.2.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Em

Métrica: el compás de la pieza es 3/2

Forma: Binaria Simple Simétrica

En esta pieza encontramos a modo coral el inicio de la obra es de suma importancia tocar los acordes buscando un sonido natural sin distorsionar el sonido, para ello es importante saber manejar la fuerza de la mano derecha.

La pieza consta de 32 compases, inicia con anacrusa en tercer tiempo haciendo un acorde de B que cumple la función de dominante y se ve el primer tema de la pieza durante los primeros dos compases posteriormente en el último tiempo del segundo compas y el tercero vemos claramente una cadencia autentica (V-I)



Gráfica 7

En el compás 3 se desarrolla un motivo en Em como respuesta al anterior tema que nos conduce al cuarto compás en D mayor dominante de G haciendo una cadencia rota en los compases 6 y 7 para posteriormente en el compás 8 terminar B dominante de Em y volvemos a repetir el primer periodo.



Gráfica 8

La segunda sección comienza en el compás 17 haciendo de manera coral los acordes B, Em, D que en ese caso se convierte en dominante de G, posteriormente en el compás 18 la melodía la toma el bajo en el último tiempo de este compas se forma un acorde de D que nos conduce a Em terminando en B semicadencia I – V, y vuelve a repetir lo mismo los siguientes 4 compases.



Gráfica 9

La obra termina haciendo una cadencia autentica V-I desde el segundo tiempo del compás 31 y el compás 32.



Gráfica 10

9.1.3 Criterio de interpretación musical usado en la pieza Pavana muy llana para tañer.

Como en la pieza anterior se utilizó un criterio historicista debido a que es música escrita hace muchos años atrás y no tenemos grabaciones exactas de cómo se escuchó la música en aquella época, razón por la cual tenemos que excavar en datos biográficos e históricos para hacernos una idea clara de cómo podemos tocar la música del renacimiento.

9.3 Fuga I por primer tono al ayre español - Gaspar Sanz.

9.3.1 Aspectos Generales:

Gaspar Sanz fue un personaje fundamental para el desarrollo de la guitarra durante el barroco, fue compositor, guitarrista y organista, en su obra encontramos tres libros de pedagogía y obras para guitarra barroca que forman parte del repertorio guitarrístico en la actualidad.

Gaspar Sanz nació en 1640 en Calanda, su nombre real Francisco Bartolomé Franz Celma, estudio teología, música y filosofía, en la Universidad de Salamanca.

En el año 1674 publica su primer libro *Instrucción de música sobre la guitarra española*, en este primer libro encontramos, técnicas para tocar la guitarra así como teoría musical, y habla de tres sistemas posibles de afinación, además contiene 90 arreglos de bailes españoles y melodías italianas.

La fuga I en primer tono al ayre español hace parte de la publicación anteriormente citada, hace gala del barroco español.

9.3.2 Análisis musical.

Tonalidad: esta pieza está escrita en tonalidad de Re menor

Métrica: Compas simple de 4/4

La fuga de Gaspar Sanz no tiene el mismo desarrollo, como el que Bach trabaja en su obra, cabe recalcar que Bach fue quien llevo más lejos esta forma musical durante el barroco.

La obra tiene veintisiete compases y está escrita a tres voces en donde se la utiliza la escala menor melódica en muchos pasajes de la obra, al inicio de la obra vemos que del primer compas a el primer tiempo del tercero, la exposición del sujeto y elisión en donde empieza el segundo sujeto, el contrasujeto son blancas escritas en el bajo a partir del segundo compas y hacen las notas re, la, re.



Gráfica 11

Primer sujeto

En el compás 3 se da otro sujeto quinta abajo del anterior y va hasta el cuarto compas, posteriormente en el quinto compas vemos como el sujeto expuesto en los primeros compases vuelve una octava abajo siendo desarrollado de otra manera, entre estos compases 4 y 5 se modula por dominante a la menor y posteriormente en el tercer tiempo del compás 6 se hace dominante de re menor para caer nuevamente a re menor en el compás 7.

En el compás 5 encontramos una partición del motivo en el tercer sujeto y hace uso de la segunda partición como contrasujeto y el contrasujeto como sujeto, vemos que la fuga en Gaspar Sanz tiene parentesco con el trato que le da Bach, pero sin un desarrollo sistemático.



Gráfica 12 **Segundo sujeto**



Gráfica 13 **Tercer sujeto**

En el compás 8 se ve que vamos hacia la dominante de la dominante y vuelve a la menor, en el compás 11 retorna a la tonalidad axial y vuelve a re exponer el sujeto 2, luego entre los compases 13 y 14 se dan episodios y en el compás 17 podemos darnos cuenta de que hay imitaciones del sujeto, ya desde el compás 23 inicia el final de la obra.



Gráfica 14 **Episodios**



Gráfica 15 **Imitaciones**

9.3.3 Criterio de interpretación usado en la pieza Fuga I por primer Tono al Ayre Español.

Se hizo uso del criterio de interpretación historicista tomando como punto de investigación para nuestra interpretación datos históricos y biográficos del autor.

9.4 Preludio BWV (846) - Johann Sebastian Bach

9.4.1 Aspectos Generales:

Esta hermosa pieza de Bach, hace parte del libro el *Clave Bien Temperado* que es un compendio de 48 preludios y fugas que se dividen en dos partes cada una de las cuales consta de 24 preludios y fugas, este es el primer preludio que contiene una carga histórica y nos muestra unas características musicales muy especiales, hay que recordar que Bach escribió en todas las tonalidades mayores y menores sin necesidad de volver a afinar el instrumento.

Esta pieza fue escrita originalmente para Clave y adaptada, posteriormente a otros instrumentos, como en este caso la guitarra; escojo un arreglo de Evangelos Boudounis.

9.4.2 Análisis Musical

Tonalidad: esta pieza está escrita en tonalidad de Do Mayor.

Métrica: Compas simple de 4/4

Forma: Preludio

El preludio consta de 35 compases

Al iniciar el preludio podemos ver un motivo que se repite una y otra vez durante toda la obra es un acorde arpegiado que forma acordes a 5 voces con ritmo

continuo de semicorchea, armonía y ritmo se unifican en toda la pieza al tocar el bajo la nota se mantiene como nota pedal durante dos tiempos de cada compas.



Gráfica 16

Algo que es característico de la pieza e importante analizar es ver como está planteada la armonía; desde los primeros 4 compases podemos observar que hay una cadencia compuesta de primer aspecto, imperfecta, que comienza en el compás 1 haciendo tónica en fundamental, en el compás 2 hace un acorde de subdominante en tercera inversión, en el compás 3 hace un acorde de dominante en primera inversión. En esta cadencia vemos como se estabiliza el centro tonal do mayor



Gráfica 17

Entre los compases 5 a 8 se ve claramente como en el primer compas se ubica un acorde de Am en primera inversión seguido de un acorde con séptima que es dominante de la dominante de la tónica, después un acorde de dominante en primera inversión para caer a tónica nuevamente en el compás 8



Gráfica 18



V 6/3

I

Gráfica 19

En la pieza se observan algunas dominantes secundarias pero el preludio no modula a ningún otro centro tonal, y se observa el uso de todas las alteraciones de la escala cromática, dentro de la armonía tonal que Bach usaba.

9.4.3 Criterio de Interpretación usado en el preludio BWV 846.

Durante el montaje de esta pieza musical, escrita por el compositor Johann Sebastián Bach se hizo uso de dos criterios de interpretación; el primero de ellos fue el criterio historicista, teniendo en cuenta como en las anteriores piezas que es una obra escrita hace mucho tiempo además que no fue escrita para guitarra, lo cual lleva a investigar datos históricos y biográficos.

El otro criterio fue el criterio de interpretación literal, tomando la partitura para darle significado a las notas que Bach escribió.

9.5 Pasacalle de la Caballería de Nápoles - Gaspar Sanz

9.5.1 Aspectos Generales:

La pieza fue escrita para el libro “instrucción de música sobre la guitarra española” en 1674, fue el célebre guitarrista español Narciso Yepes quien realizó transcripciones de obras que se encontraban en libros de Sanz y llamaría suite española a esta agrupación de obras del compositor barroco, además Yepes hizo unos arreglos bastante trabajados pero no con la sencillez de las composiciones originales, escribió los arreglos con la sexta cuerda en re y los originales fueron escritos para guitarra barroca de 5 cuerdas.

El pasacalle fue muy ampliamente aceptado y traspasó las fronteras de la música para guitarra en el siglo XVII, como un tipo de música festiva, muy extendida en España e interpretada mientras se camina por la calle.³⁴

Una característica importante de los pasacalles es la repetición por variación y debe tenerse en cuenta a la hora de dar un análisis musical de la pieza.

9.5.2 Análisis Musical.

Tonalidad: D

Métrica: 6/8

Forma: Binaria simple.

³⁴ Andrés Sánchez Serrano, El Pasacalle en la Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz (1640 – 1710) Tesis Doctoral, Universidad de Valencia 2013 pág. 33.

La obra consta de 50 compases y se encuentra dividida en dos secciones A y A',

Sección A: Se divide en dos periodos, el primer periodo comprende los compases 1 a 8, empieza en anacrusa y propone el motivo temático en el primer compás, el bajo ostinato hace las notas re, sol, la, mientras la armonía hace Tónica – Subdominante – Tónica, el segundo periodo de esta sección comprende los compases 9 a 24, donde la ornamentación y el rasgueo que se utiliza nos transporta a la época barroca en un ambiente de alegría y de fiesta.



Gráfica 20 I - IV - V I

Compas 1 - Motivo y armonía de los primeros compases

Sección A': También se encuentra dividida en dos periodos, el primer periodo comprende los compases 25 a 32 en los cuales observamos una variación melódica del motivo inicial donde se mantiene el bajo ostinato un motivo diferente que usa el registro agudo de la guitarra, a partir del compás 33 a 50 encontramos en segundo periodo de esta sección donde encontramos una variación del motivo expuesto en el segundo periodo de la sección A, a partir del compás 38 vemos la re exposición del tema inicial y en los últimos tres compases de esta sección la cadencia final.

9.5.3 Criterio de Interpretación usado en Pasacalle de la Caballería de Nápoles

Se hizo uso del criterio de interpretación historicista

Esquema Formal

A

A'

FRASE PERIODO 8 COMPASES	PERIODO 2 DE 16 COMPASES	PERIODO 1 8 COMPASES VARIACION MELODICA	PERIODO 2 18 COMPASES
---	---	--	--

Esquema Formal 1

9.6 Capricho Árabe - Francisco Tarrega

9.6.1 Aspectos Generales:

Francisco Tarrega es uno de compositores de guitarra más prolíficos del instrumento su obra para consta de cerca de 78 composiciones para guitarra sola así como 21 dúos y 120 transcripciones, Tarrega estudio y cambio la escuela de guitarra de manera que esta llegara a competir con el piano o el violín (a nivel de sonoridad).

Esta hermosa obra a la cual Tarrega le gustaba llamar Capricho morisco fue escrita en 1892, contiene características de la música española de finales del siglo XIX donde se mezclan elementos virtuosísticos como rasgos nacionalistas.

Las características de la obra son asociadas con el alhambrismo que se encuentran también en otras obras del mismo compositor como Danza mora y Recuerdos de la alhambra.

9.6.2 Análisis Musical.

Tonalidad: La pieza Capricho Árabe está escrita en la tonalidad de re menor

Métrica: compas simple de $\frac{3}{4}$

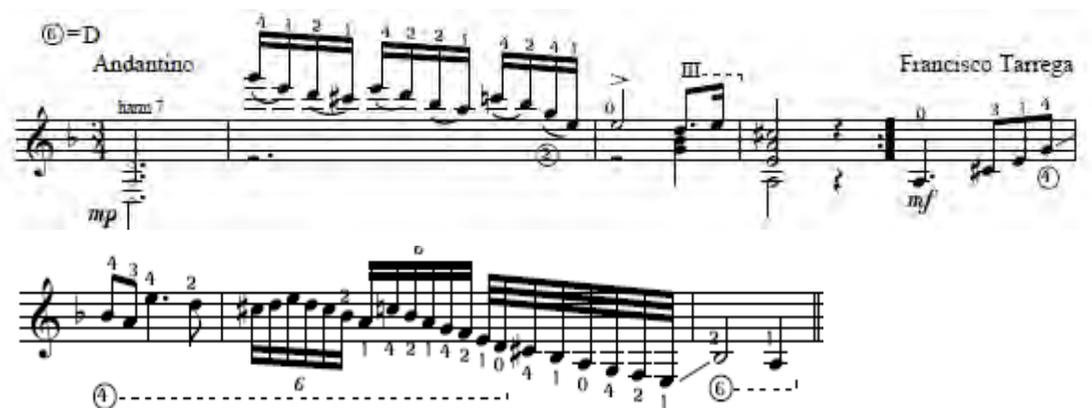
Forma: Ternaria simple.

Introducción	Sección A	Sección B	Sección A'
Dm	Dm	F - D	Dm
12 Compases	22 Compases	26 Compases	13 Compases

Esquema Formal 2

INTRODUCCION

La pieza tiene al principio una introducción de doce compases que comienza haciendo el uso de armónicos naturales en el séptimo traste sobre la cuarta quinta y sexta cuerda, notas re la re, en el segundo compas se hacen arabescos para posteriormente en el tercer y cuarto compas terminar en una semicadencia y vuelve a repetir, en el noveno y décimo compas se hace un acorde de dominante arpegiado que va a un *acelerando* y termina en una semicadencia.



Gráfica 21

De la introducción podemos concluir que hay tres frases de cuatro compases que terminan en un acorde de dominante.

Primera Sección A

Hacemos un cambio de compas a 4/4, Durante los compases 13 y 14 encontramos un patrón de acompañamiento con ostinato donde encontramos la nota re como pedal de tónica, en los compases siguientes 15 al 17 encontramos una frase antecedente y el motivo de la obra, ya en el compás 18 encontramos arabescos que hacen una semicadencia para después llevarnos en los compases 19 y 20 a una

frase consecuente. En el tercer tiempo del compás 22 encontramos arabescos en los cuales hay un pasaje cadencial, aquí miramos el bajo la como nota pedal de dominante, y vamos a los compases 24 y 25 donde observamos un patrón de acompañamiento con ostinato y se hace una cadencia napolitana en estado fundamental, hacemos una repetición sin variantes hasta caer nuevamente al patrón de acompañamiento con ostinato y modulamos a la tonalidad de fa mayor en el compás 34.



Gráfica 22 **Motivo**



Gráfica 23

Napolitana en fundamental en el compás 23

Segunda Sección B

Esta sección empieza mostrando variantes melódicas del motivo principal expuesto en la primera sección además, muestra material contrastante en cuanto a la sección A, en el compás 38 visualizamos una semicadencia estando en la tonalidad de Fa mayor, luego en el compás 45 miramos que la obra cambia de tonalidad a Re mayor

y melódicamente hace una segunda variación del motivo inicial, posteriormente en el segundo tiempo del compás 51 un pasaje melódico virtuosístico que nos lleva a repetir el primer motivo con variaciones de esta segunda sección conformada por dos subsecciones de 8 compases en Fa mayor y 16 compases en Re mayor.



Gráfica 24

Motivo con variaciones del compás 35



Gráfica 25

Semicadencia, compas 38



Gráfica 26

Motivo con variaciones y cambio de Tonalidad

Tercera Sección A'

Los compases 61 y 62 sirven como transición para nuevamente caer al motivo inicial de la obra y vuelve a repetir parte de la primera sección, solo que en el último compás de la pieza en el primer tiempo hace armónicos en el traste doce de la guitarra y en el segundo tiempo acorde final re menor.



Gráfica 27

Compases 61, 62,63 Sección A'



Final de la obra

Gráfica 28

9.6.3 Criterio de interpretación musical usado en la pieza Capricho Árabe

Durante en montaje de esta bellísima pieza musical del romanticismo, se tomaron en cuenta dos criterios de interpretación musical, el primero de ellos fue el criterio historicista por que tomamos datos históricos y biográficos, pero también usamos el criterio objetivo, encontrar una voluntad propia de la obra musical.

9.7 Nocturno No.1 Op 4 - Johann Kaspar Mertz

9.7.1 Aspectos Generales:

Johan Kaspar Mertz, fue un personaje ilustre de la guitarra durante el siglo XIX, estudio flauta y guitarra desde los 12 años, su actividad musical estuvo presente principalmente en Viena, centro musical de Europa en aquella época, la música de Mertz a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos se diferencia en que basa su música en modelos pianísticos del pleno romanticismo de compositores como Chopin, Schumann, Schubert.

Los nocturnos son piezas musicales que poseen un carácter intimista que evocaban la noche y todo lo referente a ella, los primeros nocturnos fueron compuestos por John Field a quien se le ha denominado como el padre del Nocturno Romántico, los tres nocturnos para piano fueron publicados en 1840 diez años después de que Chopin hubiera publicado trabajos con esta designación.

9.7.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Am

Métrica: Compas simple de 4/4

Forma: Binaria Simple.

Esquema Formal:

Introducción	Tema 1	Tema 2	Transición Con material motivico de la introducción	Re exposición Tema 1	Coda Material motivico nuevo	Cadencia final
7 compases	8 compases	8 compases	7 compases	4 compases	9 compases	4 compases

Esquema Formal 3

La obra consta de 47 compases, que se dividen en una introducción, dos secciones grandes A, transición con introducción A' y una coda, en un contexto tonal, donde predomina el sentir nostálgico y evocador característico de esta época.

Introducción: contiene 7 compases con material motivico del tema principal como lo podemos observar en el compás 5, donde podemos ver el motivo temático que se expone luego en el desarrollo de la obra, posteriormente en el compás 7 observamos el uso del cromatismo y el calderón antes de entrar al desarrollo de la obra.

Sección A: Comprende los compases 8 a 23 donde se desarrollan dos temas el primero empieza en el compás 8 y se extiende hasta el 15, vemos la armonía de forma más clara porque vemos acordes completos dentro de los cuales hacen melodías las voces intermedias y el bajo la armonía que se hace durante esta parte es $i - iv - i - V - i - i - V/V$, en el cuarto tiempo del compás 11 se encuentra el acorde sol con séptima menor que nos hará modular a do mayor en el compás 12.

The image displays two systems of musical notation for Section A. The first system covers measures 8 to 11, with chords labeled $i - iv - i - V$. The second system covers measures 10 to 15, with chords labeled $i - iv - i - V/V$. Dynamics include *p*, *<*, and *f*.

Gráfica 29

En el segundo tema nos mantendremos en do mayor hasta el compás 22 y vemos el uso del sexto grado bemol de la escala mayor artificial, en el cuarto tiempo del compás 22 hacemos mi mayor con séptima menor dominante de la menor y retornamos nuevamente a la tonalidad axial.



G7

C

Gráfica 30

Modulación por dominante

Sección A': En el compás 24 encontramos nuevamente material motivico y temático de la introducción de la obra que se extiende durante 4 compases y nos sirve como una transición para caer Al motivo temático de la obra en el compás 28 y posteriormente a la re exposición del tema 1 de la Sección A en el compás 31 y se extiende hasta el compás 34.

Coda: Empieza en al compás 35 y se extiende hasta el final, encontramos material motivico nuevo escrito en la tonalidad axial, y cuatro compases en los que se encuentra la cadencia final.

9.7.3 Criterio de interpretación musical usado en la obra Nocturno No. 1 Op 4

Se usaron los criterios de interpretación historicista y objetivo.

9.8 Preludio No 3 - Hector Villalobos

9.8.1 Aspectos Generales:

Hablamos de uno de los compositores de origen Latinoamericano más importantes del siglo XX, su obra abarca más de 2000 mil obras las cuales abarcan distintas formas y géneros, escribió música con base en la academia pero influida por la música folclórica de su país, es por esto que a medida que pasa el tiempo su obra confirma la existencia de un lenguaje musical auténticamente latinoamericano que como antes nadie había hecho.

Fue durante su juventud cuando realizo extensos viajes por todo el Brasil recopilando temas, reconociendo los principales estilos característicos de la música autóctona de su país.

En 1940 Villalobos presenta 5 preludios para guitarra compuestos a solicitud de Segovia, estos son una muestra clara de la diversidad de estilos e influencias plasmados en su música.

9.8.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Em

Métrica: El compás empieza en 2/4, pero tiene cambios de compas de $\frac{3}{4}$ y 4/4.

Compases binarios simples la sección B está escrita a 4/4.

El preludio se divide en dos secciones A Y B

A *andante* y B *Molto adagio e dolorido*.

Forma: Ternaria Simple

Esquema Formal:

A	B	Da Capo
Andante	Molto Adagio e dolorido	

Esquema Formal 4

La sección A: consta de 23 compases, empezando en el compás 1 con anacrusa, con una sucesión de apoyaturas que posteriormente caen en el siguiente compas en un acorde de C con séptima mayor, el Autor Mauricio Valdebenito hace mención sobre esto: *Este comienzo admite diferentes lecturas: por una parte puede ser entendido Como una sucesión de apoyaturas; algo así como un planteamiento de escritura por capas, y también la posibilidad de entenderlo como un falso contrapunto en que cada apoyatura resuelve en la nota de la voz inferior, conformando un tipo de Conjunción de voces en el planteamiento de la Set Theory.*³⁵



Gráfica 31

En el compás 3 hay un cambio de métrica a 3/4, en el que se observa un arpeggio de Em que cae en el siguiente compas a un acorde de F con séptima menor y cuarta adherida.

En el compás 5 observamos un patrón de iguales características al del primer compas, la línea melódica de abajo permanece igual al de la primera figura pero la línea melódica superior está a una segunda mayor arriba y cae posteriormente en el compás 7 a un acorde de F#.



Gráfica 32

³⁵ Valdebenito, Mauricio, Trabajo de Análisis Musical Sobre las Obras “Preludio No 3” de Heitor Villalobos y Vals Venezolano No 4 de Antonio Lauro Magister en Artes Mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile. Págs. 7 y 8

Entre los compases 28 a 29 encontramos una semicadencia que nos conduce nuevamente a la secuencia en el compás 30.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 28 and 29. Measure 28 features a sequence of chords labeled V and VII. Measure 29 features a sequence of chords labeled VIII, X, and IX, followed by a 'rall.' marking and an 'A tempo' marking. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 28 and 29. Measure 28 features a sequence of chords labeled V and VII. Measure 29 features a sequence of chords labeled VIII, X, and IX, followed by a 'rall.' marking and an 'A tempo' marking.

Gráfica 35

9.8.3 Criterio de interpretación musical usado en Preludio No.3.

Para esta obra musical se usaron los criterios de interpretación historicista y objetivo.

9.1 La Catedral – Agustín Barrios

9.9.1 Aspectos Generales:

Agustín Barrios Mangore fue uno de las más importantes figuras de la guitarra durante la primera mitad del siglo XX. Nació en San Juan Bautista Paraguay en el año 1885, teniendo que crecer en un ambiente muy duro del cual pudo emerger por su gran talento, en su juventud tuvo que mudarse a Buenos Aires donde se dedicó a componer y dar conciertos, en esa época en sus recitales le incorporaba una primera cuerda de metal a su guitarra, por lo que sus recitales no eran bien recibidos por el público, también fue en esta ciudad donde grabo algunas de sus piezas, convirtiéndose en uno de los primeros guitarristas en usar esta herramienta.

Muere en 1944, dejando tras de sí, un catálogo de más de cien piezas de inigualable valor para el corpus guitarrístico, entre ellas encontramos “*La catedral*” una bella pieza compuesta en el año 1921, en el principio, Barrios solo había escrito lo que hoy conocemos como el segundo y tercer movimiento (*Andante Religioso* y *Allegro Solemne*), en el libro “*Enciclopedia de la Guitarra*” Richard Chapman dice lo siguiente: “El andante religioso inspirado tras oír a Bach interpretado en un órgano de catedral tiene un ritmo contenido y acordes amanerados que dan un sentido de movimiento de procesión, con armonías que evocan tradiciones antiguas. La tercera parte allegro solemne, está inspirada en bullicios de la gente en las calles fuera de la catedral. Sus hermosos movimientos melódicos de líneas se entrecruzan con cascadas de arpeggios de armonías cambiantes. Fuertes figuras temáticas se entremezclan y el movimiento avanza con variaciones originales hasta un perfecto cierre”. Posteriormente en el año 1938 Barrios le agrega el tercer movimiento (*Preludio Saudade*), que fue escrito en La Habana Cuba, y fue escrita por que en aquel momento en Europa estaba establecido que las grandes obras contengan tres movimientos.

9.9.2 Análisis Musical.

Preludio Saudade.

Tonalidad: Bm.

Métrica: compas simple de 2/4.

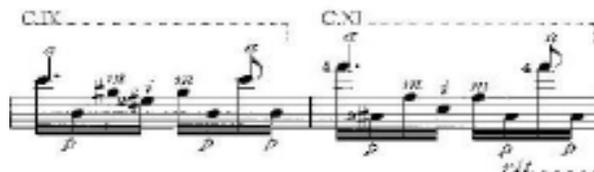
Forma: Binaria Simple.

De carácter lento, este movimiento contiene 49 compases, dentro de los cuales expone una melodía desarrollada por movimiento conjunto, la cual siempre destaca sobre los acordes de acompañamiento, el motivo central de la obra es negra con puntillo corchea negra con puntillo, contiene dos secciones, la primera (a) va desde el compás 1 al 20, la segunda (a1) desde el compás 21 al 40 y una coda desde el compás 40 al 49.



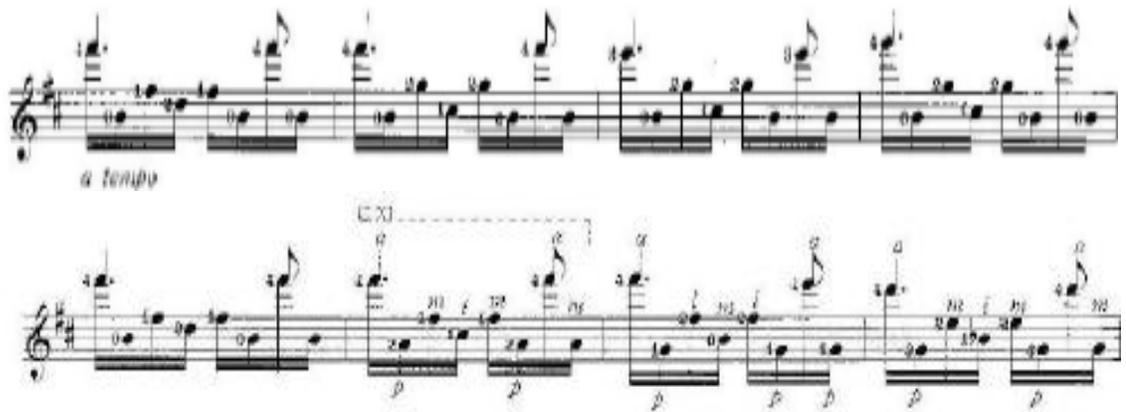
Gráfica 36

Sección (a): Esta sección va del compás 1 al 20, y dentro de ella encontramos que de los compases 1 a 10 hay un periodo en el cual se afianza como región tonal tónica, observamos que al final del periodo se va al grado relativo re mayor, termina en semicadencia en el acorde A7 dominante de re, a partir del compás 11 empieza el segundo periodo de esta sección donde vuelve a la tónica inicial Bm y la sección termina en semicadencia, i – V.



Gráfica 37 Final de la primera sección

Sección (a'): Comprende del compás 21 al 40 y como la anterior sección contiene dos periodos, donde encontramos nuevamente en los compases 21-25 la re exposición del motivo inicial del preludio, luego pasamos al uso de acordes disminuidos y dominantes secundarias agregándole a eso el uso modal en la armonía por utilizar una dominante menor en el compás 28(iv dis) además de recursos como notas de paso entre el cambio de acordes y suspensiones lo que le dan grandes posibilidades tímbricas y sonoras al interprete.



Gráfica 38 Re-exposición



Gráfica 39 iv disminuido

Coda: Empieza en el compás 41 y va hasta el 49, en esta parte se presenta material motivico nuevo, desarrollándose en figuras de unidad de pulso, en los últimos compases se observa una frase cadencial donde cambia dominante tónica y finaliza en una cadencia autentica perfecta.³⁷

Andante Religioso.

Tonalidad: Bm.

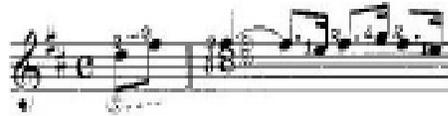
Métrica: Compas simple de 4/4

Forma: Binaria Simple.

Comienza con un motivo de carácter dulce y cantáble, a la hora de interpretarse el acompañamiento debe tocarse de manera balanceada para no opacar la voz principal, la pieza está dividida en dos secciones (a) y (a') que abarcan un total de 24 compases en donde además se encuentra incluido un periodo cadencial, la

³⁷ WILLKA RODRIGUEZ, RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CON OBRAS DE LOS COMPOSITORES GASPAR SANZ, AGUSTIN BARRIOS MANGORE, HEITOR VILLA-LOBOS, MAXIMO DIEGO PUJOL, LEO BROUWER, LEON CARDONA Y GEYLER CARABALI, 2013 Pag.46

primera sección (a), contiene en el primer compas con anacrusa el motivo central de la obra, al finalizar la primera frase en el compás 4 termina en dominante.



Gráfica 40

En el compás 5, observamos que se repite la melodía inicial una octava abajo, a lo cual posteriormente se ven acordes con notas graves del registro que tiene la guitarra.



Gráfica 41

Sección (a'): Comprende de los compases 11 al 18 dentro de los cuales encontramos dos periodos, en el primero se mantiene la tónica de re mayor y se dan una serie de cadencias evitadas y dominantes auxiliares sobre la tónica re mayor, el segundo periodo conserva la armonía de dominante³⁸ y observamos como del compás 15 al 21, muestra un retorno a la tonalidad inicial en donde la primera frase resalta la dominante y en la segunda una gran preparación cadencial (V6 – i – V2/iv – iv6 – i64 – N6 – i64 – V – i). Y finaliza en tónica.³⁹

³⁸ Ibíd. pág. 48

³⁹ LUIS ENRIQUE FORERO ACERO, ANALISIS INTERPRETATIVO LA CATEDRAL AGUSTIN BARRIOS 2014.



A2 D6/5 G2 F#7 Bm B6/5 E2 F#m

Vuelve a tónica Bm

Gráfica 42

Posteriormente a partir del compás 19 empieza un periodo cadencial, donde se introduce la sexta napolitana para dar inicio a este periodo N (i6/4) – K (i6/4) –vii6/4 – i –vii – i –V – i.⁴⁰



Gráfica 43

Periodo Cadencial

⁴⁰ Ibíd. Pág. 48

Allegro Solemne.

Tonalidad: Bm

Forma: Rondo y coda.

Sección A: En la primera sección de este movimiento, se expone la secuencia de acordes que a lo largo de toda la obra se utilizarán reiteradamente, dentro de estos acordes hay notas que salen de la estructura y que solo cumplen una función ornamental, el motivo se presenta como un arpeggio en semicorcheas sobre tónica, y hay modulaciones pero no son largas, y se observa que se da énfasis en el tercer grado, además usa el recurso de nota pedal.⁴¹

El primer periodo de este movimiento lo encontramos entre los compases 1 a 10, este primer periodo se repetirá varias veces durante la obra y no habrá ninguna variación, lo único que puede cambiar son las dinámicas, eso ya queda a consideración del intérprete, después modula a re mayor en el compás 14, pero volviendo a la región armónica de la tonalidad axial.



Gráfica 44 Motivo expuesto en el compás 1

⁴¹ LUIS ENRIQUE FORERO ACERO, ANALISIS INTERPRETATIVO LA CATEDRAL AGUSTIN BARRIOS 2014.

II Allegro solenne

The image displays four staves of musical notation for the first period of the piece. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex texture of arpeggiated chords and rhythmic patterns. The first staff is marked with 'C.II' and includes dynamic markings such as 'p' and 'f'. The second staff is marked with 'C.IV'. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development, with various articulations and dynamics throughout.

Gráfica 45 Primer periodo (deja ver la disposición de los acordes)

Sección B: Esta sección comprende los compases 23 a 36, muestra que sigue la configuración en una sección descendente de acordes arpegiados que es una constante durante toda la obra, aunque se suprimen notas pedales la cuales habíamos evidenciado en la sección anterior, contiene un motivo rítmico que hacen los bajos, negra – corchea donde el acompañamiento lo hace una serie de arpeggios con semicorcheas.

The image shows two staves of musical notation for Section B. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps. The first staff is marked with 'C.IV' and the second with 'C.II'. The music consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns, with dynamic markings like 'p' and 'f'.

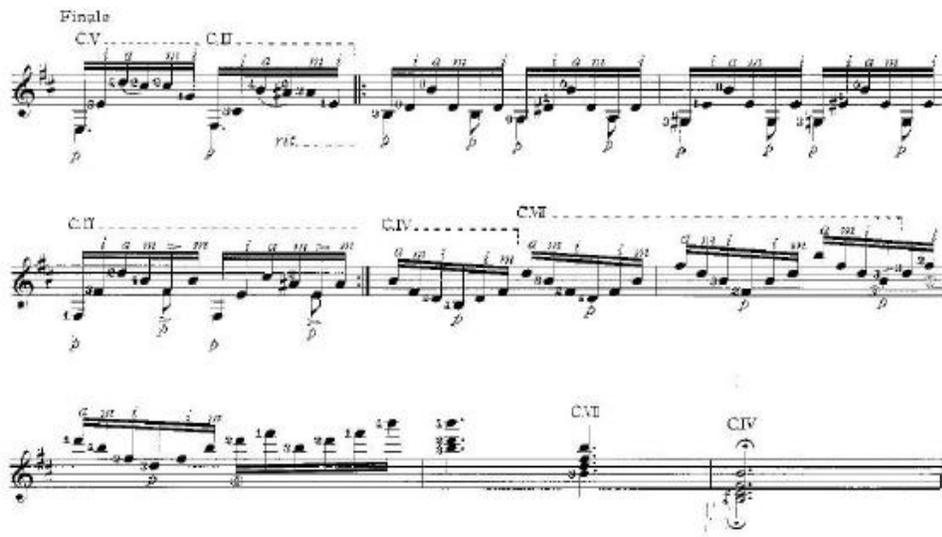
Gráfica 46

Sección C: Comprende los compases 39 a 54, donde cambia la configuración de los acordes, no es la misma disposición en arpeggios como miramos en las secciones anteriores, ahora en los pasajes se exponen escalas y se utilizan ligaduras para darle un toque más guitarrístico, también son de importancia los grados conjuntos y las notas no estructurales hacen parte del discurso musical, que además contiene momentos en los que se prolonga bastante tónica o dominante.



Gráfica 47 Primeros dos compases de la sección C

Coda: Se retoman y se transforman motivos muy parecidos encontrados en las secciones anteriores como por ejemplo el bajo en negra – corchea que esta vez desciende a tónica hacia el quinto grado,⁴² finaliza con el movimiento ascendente y descendente de si menor.



Gráfica 48 Coda Allegro Solemne La Catedral

⁴² WILLKA RODRIGUEZ, RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CON OBRAS DE LOS COMPOSITORES GASPAR SANZ, AGUSTIN BARRIOS MANGORE, HEITOR VILLA-LOBOS, MAXIMO DIEGO PUJOL, LEO BROUWER, LEON CARDONA Y GEYLER CARABALI, 2013 Pág. 50

9.9.3 Criterios de interpretación usados en la Catedral.

Para la pieza la catedral su utilizaron los criterios historicista y objetivo.

9.10 Estudio 2012 - Geyler Carabalí

9.10.1 Aspectos Generales:

El maestro Geyler Carabalí, profesor de guitarra clásica de la Universidad de Nariño, compuso esta obra como requisito para aquellos guitarristas que iban a participar en el primer festival internacional de guitarra clásica de pasto en 2012, además de esta pieza el maestro Geyler ha compuesto varias obras para el instrumento entre ellas encontramos, Vals para Mile, La huida del cimarrón, Tocatta Caribeña, Palenque (para conjunto de guitarras), siete estudios para guitarra, dos piezas para flauta y guitarra.

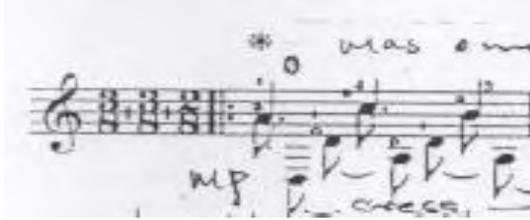
El estudio 2012 es una obra corta, pero trabaja aspectos técnicos destacados en la guitarra, además permite la búsqueda de distintas sonoridades y colores en el instrumento, a la hora de interpretarse se debe tener en cuenta no abandonar el desarrollo de la melodía.

9.10.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Dm dórico.

Estructura Rítmica: (3/8 – 3/8 – 2/8)

El desarrollo es pensado en una combinación entre dos escalas, una dórica y una menor pentatónica. Durante los primeros compases, es donde se genera el planteamiento motivico de la obra, hay vemos una clara influencia africana plasmada en el estudio, el autor Jose Ismael mora expone en su trabajo *“El discurso motivico de la obra parte del principio de la acentuación típica de la música africana cuya influencia se hace muy evidente, el tresillo cubano y tango argentino. Este tipo de acentuación se expresa de manifiesto a partir de los compases 1 a 8, en donde a su vez se contraponen un esquema rítmico invertido por parte de la voz inferior.”*



Gráfica 49 Motivo expuesto en el primer compás.

Los compases 8 y 9 son de transición en ellos se hace notable el uso de notas cromáticas y se hace uso del registro agudo del instrumento para caer en el compás 10 al motivo expuesto durante el compás 1 y en los compases siguientes desarrollarlo de otra manera conduciéndonos al clímax de la obra en el compás 14 donde encontramos la nota más aguda usada en el material musical que se propone, dando paso a momentos donde las acentuaciones y la poliritmia son muy llamativas por los colores que producen al tocarse como lo podemos ver claramente del compás 17 en adelante, durante las acentuaciones que deben hacerse al tocar los bajos.



Gráfica 50 Compases 8 y 9 de Transición.

En el compás 21 hace un cambio de compas a 2/4 donde se ve una figuración en corcheas e inmediatamente cambia de compas nuevamente a (3/8 – 3/8 – 2/8), de los compases 22 en adelante observamos el uso de notas pedales y una melodía acentuada e imitativa que hace uso del registro agudo de la guitarra, para posteriormente hacer un acorde abierto en el compás 25 en figura de redonda tocando los bajos en corcheas como si fuera un instrumento de cuerda frotada, efecto que se logra al frotar la uña con la cuerda sin pulsarla usando el borde exterior, después de lo cual en el siguiente compas 26 nos pide hacer pizzicato que debe hacerse sobre cuatro cuerdas de la guitarra sin opacar la melodía que es

nuevamente el motivo expuesto en el primer compas, desarrollando una idea conclusiva para volver a repetir y finalmente concluir en el compás 31.



Gráfica 51 **Desarrollo de la obra entre los compases 17 a 21.**

9.10.3 Criterio de Interpretación musical usado en el Estudio 2012

Para esta obra musical de carácter moderno se usó el criterio de interpretación libre.

9.11 Un día de Noviembre - Leo Brouwer

9.11.1 Aspectos Generales:

En esta obra Leo Brouwer nos muestra un tema relativamente sencillo que contiene gran belleza y carácter nostálgico, nace de su relación con el cine, tenemos que tener en cuenta que en el año 1960 Brouwer se hace cargo del Departamento De Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, y en una colaboración con el director de cine Humberto Solas que el en año 1972 filmaría la película que lleva el mismo nombre de la pieza.⁴³

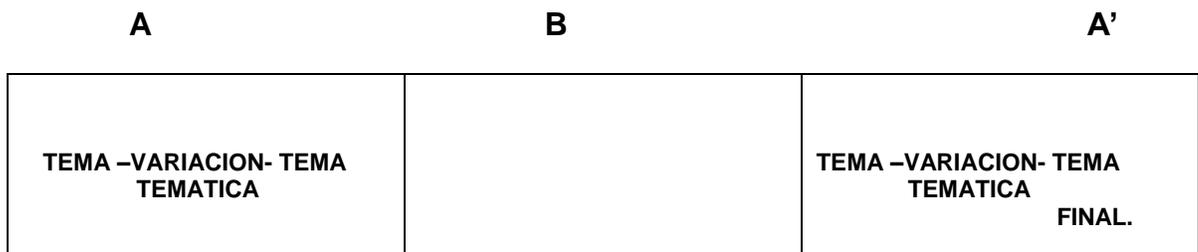
En la película la versión original de la obra es interpretada por guitarra, flauta y percusión, tiempo después hizo la transcripción para guitarra solista y fue grabada dentro del álbum de *Bach a los Beatles*, la obra es de carácter melódico y utiliza un lenguaje tonal, es una pieza que hoy en día se encuentra en el repertorio de bastantes guitarristas porque es de gusto del público.

9.11.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Am

Métrica: Compas simple de $\frac{3}{4}$

Forma: Ternaria simple.



Esquema Formal 5

⁴³ <http://mar-rodrigo.blogspot.com.co/2014/06/un-dia-de-noviembre-leo-brouwer.html>

Sección A: Va del compás 1 a 25, y se divide en tres secciones pequeñas a1 - a2-a1, la primera sección a1, empieza en anacrusa haciendo corcheas la-si, para caer a el primer compas al motivo inicial de la pieza que debe ser resaltado mientras el bajo se mantiene como nota pedal, en los siguientes compases la armonía se mantendrá en la tonalidad de la menor pero el bajo ira descendiendo hasta la nota fa, en el compás 4 hacemos un acorde de do mayor con bajo en sol, en los siguientes compases observamos como el bajo desciende hasta la nota mi y pasa a el antepenúltimo compas de esta sección para caer a la menor y repetir la sección.



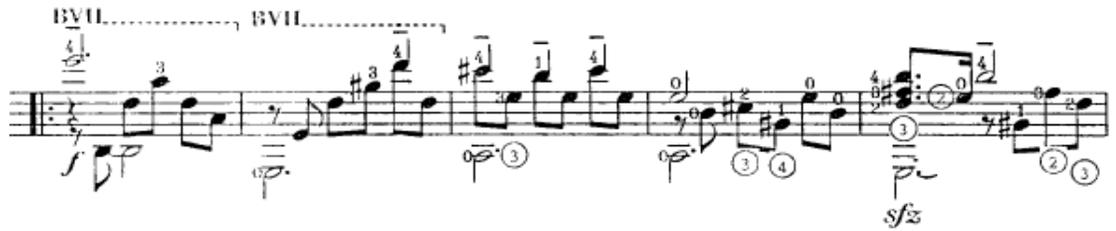
Gráfica 52 Primer Compas con anacrusa



Gráfica 53 Del compás 4 en adelante

La segunda sección a2, comienza en el compás 9 y va hasta el 1, y expone el desarrollo motivico generado en la primera sección, la tercera sección a1 empieza en el tercer tiempo del compás 17 y se prolonga hasta el compás 25, donde se expone el motivo inicial, y el desarrollo expuesto en la primera pequeña sección.

Sección B: Va desde el compás 28 al 49, en donde encontramos material contrastante, usando la melodía en el registro agudo de la guitarra, donde el instrumento canta una melodía más esperanzadora, tomando por momentos la tonalidad de la mayor, contiene en si dos periodos que se repiten de forma continua para retornar nuevamente a la parte A.



Gráfica 54

Primeros compases de la sección B

9.11.3 Criterios de interpretación usados en la pieza Un Día de Noviembre

Para esta pieza se utilizaron los criterios historicista y libre.

9.12 Tango en Skai - Roland Dyens.

9.12.1 Aspectos Generales:

Roland Dyens guitarrista y compositor francés, empieza en la guitarra desde los nueve años de edad y luego estudia en la “Escole Normale de Musica” de Paris con el guitarrista español Alberto Ponce, graduándose en 1976, a lo largo de su carrera ha sido galardonado con muchas distinciones, porque además de tener habilidad innata como interprete, estudia composición y orquestación con el maestro Desire Dondeyne, todo esto lo combina con su labor como pedagogo capaz de poder transmitir sus conocimientos musicales y técnicos del instrumento a sus alumnos.

Es importante para el acontecer guitarrístico actual tanto por su calidad como interprete como por la cantidad de repertorio que ha escrito para el instrumento entre lo que encontramos al Tango en Skai, obra corta que expone toda una gama de posibilidades tímbricas, sonoras y técnicas a la hora de abordarla, en la pieza se nota la gran influencia que Dyens tiene de diferentes músicas populares como lo son el tango, el jazz, samba, esta obra fue grabada para el álbum Concierto de Aranjuez del año 2000.

9.12.2 Análisis Musical.

Tonalidad: Am

Forma: Ternaria Simple.

La obra consta de 30 compases y está dividida en varias secciones:

Introducción: Va de los compases 1 a 3 donde se expone un motivo rítmico continuo durante los dos primeros compases, haciendo armónicos naturales en la quinta y la sexta cuerda del instrumento sobre el doceavo traste, además durante el tercer compas los dos primeros tiempos de este se toca los acordes Dm7 – Am con staccato.



Gráfica 55 Primeros dos compases de introducción

Sección A: que va del compás 3 al 13 empieza durante el tercer tiempo del compás 3 donde se hace una ornamentación ligada que contiene cromatismos y que nos manda al desarrollo de la obra, donde se expone el ritmo y características de un tango con pasajes que requieren velocidad y precisión, en el compás 5 por ejemplo miramos un pasaje escalístico escrito en fusas que exige al ejecutante, el compás 7 es un pasaje en el que se unen varios recursos guitarrísticos como el glissando, el tremolo y el rasgueo, mientras la armonía está compuesta por acordes disminuidos, el compás 11 marca la repetición que debe hacerse de esta sección.



Gráfica 56 Inicio de la sección A

Sección B: que va del compás 14 al 21, comienza rasgueando el acorde G7 a ritmo de tango haciendo uso de la percusión en la guitarra al hacer un golpe en la tapa de la guitarra, el compás 15 es un pasaje de velocidad y precisión en el que deben ejecutarse seisillos de fusa con velocidad y precisión, en el compás 18 volvemos a caer a el tema inicial de esta sección que se repite hasta el compás 20, el compás 21 nos conduce a una sección de transición entre los compases 22 y 23 (minimalismo rítmico).



Gráfica 57 Inicio de la sección B

Sección A': comprende los compases 23 al 30, en el último tiempo del compás 23 se encuentra el inicio de esta sección que nos expone el mismo material de la sección A pero con algunas variaciones al iniciar y al finalizar en cadencia autentica V – i.



Gráfica 58

Sección de transición e inicio de la sección A'

9.12.3 Criterios de interpretación musical usados en Tango en Skai.

Para esta pieza se hizo uso del criterio de interpretación libre.

9.13 Sunday Morning Overcast - Andrew York.

9.13.1 Aspectos Generales:

Andrew York es uno de los guitarristas compositores más notables y creativos de la actualidad, siendo versátil al combinar lo académico con el jazz, estudiando con artistas Como Joe Diorio y Lenny Breu, además fue merecedor del Grammy con el cuarteto (LAGQ), su discografía es extensa, sus álbumes más reconocidos son Perfect Sky, Denouement, In to Dark, Hauser Sessions, Centerpeace, y California Brezze, una nueva grabación para Sony Japón, sus composiciones han sido grabadas por guitarristas de la talla de John Williams, Christopher Parkening, Scott Tennant, William Kanengiser.⁴⁴

En su música York aborda diferentes estilos utilizando diversas formas musicales que abarcan desde lo más antiguo hasta lo más actual, los paisajes sonoros que logra con su música son de carácter único y esto ha logrado que su música sea de gran aceptación a nivel mundial.

9.13.2 Análisis Musical.

Tonalidad: G

Métrica: 4/4

Forma: Rondo de 5 secciones ABACA – Coda.

A	B	A	C	A	Coda
8 compases	16 compases	8 compases	24 compases	8 compases	14 compases

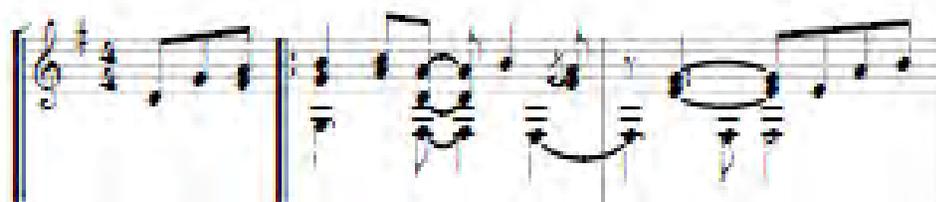
Esquema Formal 6

⁴⁴ <http://www.fernandosor.edu.co/programa-de-musica/invitados-musica/andrew-york>

La obra consta de 78 compases, está en contexto tonal y se encuentra dividida en 5 secciones Estribillo, Primera digresión, Estribillo, segunda digresión, Estribillo con Variaciones, Coda.

Sección A: (*Estribillo*), comprende los compases 1 a 8, inicia con anacrusa en el primer compas haciendo una cadencia autentica V-I exponiendo el tema reiterativo de la pieza mientras los bajos van descendiendo hasta caer en la nota mi de la sexta cuerda de la guitarra que se mantiene como nota pedal desde el final del primer compas y durante todo el segundo compas, durante estos dos primeros compases podemos ver armónicamente una cadencia rota, posteriormente en el cuarto compas la melodía la toma el bajo, característica de la obra combinar la melodía entre agudos y bajos, la sección se vuelve a repetir con barras de repetición en el compás 8.

V - I - V - VI Cadencia Rota

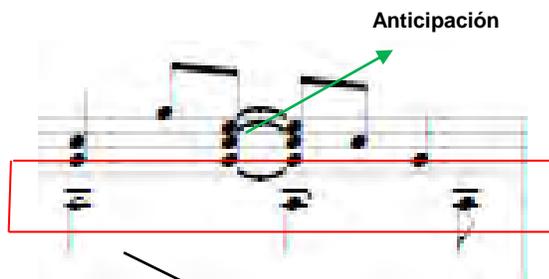


Gráfica 59

DESCENSO DEL BAJO

NOTA PEDAL

Sección B: Primera digresión, empieza en el compás 10 y se extiende hasta el compás 25, contiene material contrastante, pero no radicalmente distinto de la primera sección A; en el compás 10 se puede ver el uso de nota pedal en el bajo y anticipación, posteriormente deja ver un desarrollo rítmico sincopado donde la melodía posee un carácter vivo, en el compás 25 hace la armonía hace un acorde re mayor que da paso de nuevo al estribillo.



Gráfica 60

Nota Pedal

Final sección B e inicio sección A



V - I

Gráfica 61 Compases 25 y 26

Sección A: Estribillo a partir del compás 26, extendiéndose hasta el compás 33, se expone nuevamente el tema propuesto en la primera sección.

Sección C: Segunda Digresión, a partir del compás 34 hay nuevo material musical, contrastante con las dos anteriores secciones, durante los primeros compases el bajo va en dirección ascendente cromáticamente, en el compás 41 vuelve a retomar material de las secciones anteriores hasta el final de la sección en el compás 57.

Sección A: Al final del compás 57 y principio del 58 vuelve haciendo la cadencia V – I, armónicamente pero el tema lo hace con variaciones hasta el compás 64.

Coda: Empieza en el compás 65 y se extiende hasta el final de la obra.

VARIACION MELODICA



Gráfica 62

EL BAJO SE MANTIENE

9.13.3 Criterios de interpretación usados en la pieza Sunday Morning Overcast.

El criterio utilizado para la interpretación de esta obra fue el criterio libre.

9.14 The Rose in the Garden. (La Rosa en el Jardín) - Carlo Dominiconi.

9.14.1 Aspectos Generales:

Carlo Dominiconi es un guitarrista y compositor de nacionalidad italiana, empezó a estudiar guitarra a la edad de 13 años con Carmen Lenzi Mozzani acaba de estudiar en el conservatorio de Pesaro y después estudia en Alemania donde consigue su segundo diploma bajo la dirección de Erich Burger.⁴⁵

En su catálogo encontramos numerosas obras para guitarra como Sindbad (Zyklus I/II/III, suite característica, to play or not to play, Klangbilder, Hommage a Jimmi Hendrix, Konyunbaba, además de 5 conciertos para guitarra y orquesta, el estilo de música de Dominiconi es caracterizado por la influencia de muchas culturas y tradiciones distintas de países como Turquía, India, Brasil.

La pieza The Rose in the Garden hace parte de Homage a Antonie de Exupery Op 23 "Musique pour le petit prince" (música para el principito) que está dividida en varias piezas:

El principito

El Farolero

El bebedor

El rey

La serpiente

El pozo está cantando

El zorro

El eco en las montañas

⁴⁵ <http://grandesguitarristasdelmundo.blogspot.com.co/2009/03/carlo-domeniconi.html>

La rosa en el jardín

Metamorfosis

9.14.2 Análisis Musical.

Al observar la partitura nos damos cuenta que no tiene indicación de compas, tampoco armadura y en la indicación de tiempo dice freely (libremente), a un tiempo de 54 -60 aunque pareciera que no tiene líneas de compas, la numeración arriba de la clave de sol indica que la obra consta de 5 sistemas largos que han de interpretarse con plena libertad, en cuanto a la forma la pieza no posee una estructura definida y la melodía está dentro de un ostinato motivico, además no tiene dominante consolidada sino quinto grado con séptima mayor, lo que hace que no suene cadencial, esto es una característica de la música moderna trabajar con sensaciones, podemos decir que la obra tiene un modalismo tímbrico.

En el primer tiempo del sistema 1 se hace el acorde de do sostenido menor en arpeggios de forma ascendente y descendente en el segundo tiempo se expone el motivo con ostinato principal de la pieza que posteriormente ha de tener inversiones y ha de ser transportado se muestra la melodía en forma acentuada y descendente, en el quinto y sexto tiempos del primer sistema vemos una inversión del motivo con ostinato en el séptimo tiempo del primer sistema se corre la acentuación de la melodía lo cual da una sensación de que se corriera los tiempos en el final de este sistema que termina rallentando y con calderón.



Gráfica 63



Motivo de ostinato



Gráfica 64 Acentuación melódica

El segundo sistema inicia con el mismo acorde de do sostenido menor pero con el bajo en mi y tiene la misma forma de arpeggios ascendente y descendente solo que el bajo a partir del sexto tiempo no se hace en la sino en do sostenido.

En el tercer sistema la melodía va ascendiendo mientras los arpeggios se hacen en forma descendente, observamos que se forma un acorde de la mayor con séptima mayor y onceava adherida, en el cuarto sistema la melodía llega a la nota si en el registro agudo de la guitarra, mientras la armonía hace un acorde mi mayor con séptima mayor.

Durante el quinto sistema la melodía la toma el bajo y se hace de forma ascendente desde la nota mi de la sexta cuerda hasta llegar a la nota si en la cuarta cuerda traste siete, en el cuarto tiempo de este sistema observamos la re exposición del motivo con ostinato mientras la melodía es hecha por los bajos, posteriormente en el noveno tiempo de este sistema el motivo con ostinato es transportado una tercera arriba para posteriormente llegar a un armónico natural que se hace en el séptimo traste en la cuarta cuerda (nota la), termina haciendo variación del motivo en la linealidad descendente, curvo, y ascendente rallentando haciendo arpeggios en un acorde mi mayor con séptima mayor y novena adherida, después de eso da capo a la coda y finalmente la pieza en el acorde final del segundo compas do sostenido menor con séptima.

Gráfica 65

Inversión Melódica al Bajo

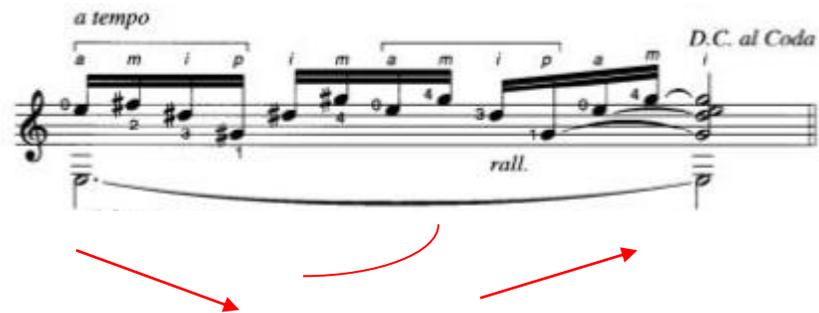
Re exposición motivo

Ostinato.



Gráfica 66 Motivo con ostinato transportado

Una tercera arriba.



Gráfica 67 Variación del motivo en la linealidad, descendente, curvo Y ascendente

9.14.3 Criterio de interpretación usado en la pieza The Rose in the Garden

Para esta pieza se utilizó el criterio de interpretación libre.

10. CONCLUSIONES.

Es importante a la hora de abordar repertorio guitarrístico, un conocimiento previo de la pieza, que puede ser desde diferentes perspectivas según lo que el intérprete quiera dar a conocer a través de su interpretación musical, aunque es importante tener en cuenta datos e información histórica para darle más precisión a la interpretación, si son obras de periodos como Renacimiento, Barroco, Romanticismo la cantidad de obras escritas originalmente para el instrumento durante estos son muy pocas en comparación con otros instrumentos , claro está ya son 500 años desde su origen la guitarra tiene una historia muy corta en cuanto a otros instrumentos; se puede decir que una gran cantidad del repertorio más prolífico se ha dado en los últimos cuarenta o cincuenta años.

El análisis musical debe hacerse de forma consciente y minuciosa, debido a que despeja muchas dudas en cuanto a estructura y ejecución, siendo clave en el proceso de lectura y montaje del repertorio establecido para cualquier recital.

Tener muy claros los criterios de interpretación musical es de gran ayuda a la hora en que el intérprete decida lo que quiere dar a conocer o transmitir a través del repertorio a ejecutar, ya que nos da una identificación del proceso que debemos hacer, para empezar el estudio consciente y minucioso de determinada obra.

11. BIBLIOGRAFIA

ALTAMIRA, Ignacio, Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles, Editorial Club Universitario, San Vicente (Alicante), 2005.

MORA, Jose Ismael, Acercamiento a la Música Universal a través de la Guitarra Clásica, Trabajo de Grado Licenciatura en Música, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, Departamento de Música, 2012.

GONZÁLEZ, Héctor, 500 Años de Guitarra Iberoamericana, Asocaña, 1993.

Cubismo Neoclasicismo y el Renacimiento de la Guitarra Española a principios del siglo XX Michael Christoforidis, Ruth Piquer Sanclemente, ROSETA / Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, nº 6, junio / 2011.

http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm.

FRANCISCO, Javier, Ruz, Mata, Temas Para La Educación Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza, RECORRIDO PEDAGÓGICO A TRAVÉS DE LA GUITARRA RENACENTISTA No 6 de Enero de 2010.

“En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco”. Don Luis de Gongora y Argote. (1561-1627)

ULRICH, Michels, Atlas de la música, Tomo 1, Alianza Editorial, 2004.

Revista Musical para profesionales de la Enseñanza- Federación de enseñanza de Andalucía- Marzo 2010

Frutos Domínguez Roció, El Debate En Torno al Canto Traducido, Análisis de Criterios Interpretativos y su Aplicación Práctica : Adaptación al castellano de la

ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello , Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.

<http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>

CARMONA, José, Criterios de Interpretación Musical, Ediciones Maestro CL, 2006.

<http://www.musicaantigua.com/john-dowland-y-la-melancolia-britanica/>

SERRANO, Sánchez Andrés, El Pasacalle en la Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz (1640 – 1710) Tesis Doctoral, Universidad de Valencia 2013.

VALDEBENITO, Mauricio, Trabajo de Análisis Musical Sobre las Obras “Preludio No 3” de Heitor Villalobos y Vals Venezolano No 4 de Antonio Lauro Magister en Artes Mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2008.

ACERO Forero Luis Enrique, Análisis Interpretativo de La Catedral Agustín Barrios, Carrera de Estudios Musicales, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

RODRIGUEZ Willka Sebastian, Recital Interpretativo de Guitarra Con Obras de Los Compositores, Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangore, Heitor Villa-Lobos, Maximo Diego Pujol, Leo Brouwer, Leon Cardona y Geyler Carabalí, Trabajo de Grado, Licenciatura en Música, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, Departamento de Música, 2013.

<http://mar-rodriigo.blogspot.com.co/2014/06/un-dia-de-noviembre-leo-brouwer.html>

<http://grandesguitarristasdelmundo.blogspot.com.co/2009/03/carlo-domeniconi.html>

l.

ARRIAGA Gerardo, Música y Educación Vol. 1 No. 102, La Guitarra de cuatro Ordenes en el siglo XVI, Convivencia de inclusión en los programas Actuales de los conservatorios, España, 1988. pág. 370

ROMERO Ana María, Banco de la Republica, 40 años, Sala de Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango, Historia de la Música, Bogotá 2007

ANEXOS

What if a day

John Dowland (1562-1626)

The image displays a musical score for the piece "What if a day" by John Dowland. The score is written for lute, using a system of six-line staves with tablature. The tempo is marked as quarter note = 76. The music is in a 3/2 time signature and the key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fret numbers (0-4) placed on the lines of the staff. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line includes fingerings 1, 2, and 3.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and accents. The bass line includes fingerings 0, 1, and 2. The text "BII--" and "BII-----" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and accents. The bass line includes fingerings 0, 1, and 2.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and accents. The bass line includes fingerings 1 and 2.

Diego PISADOR (ca. 1520-1598)
PAVANA MUY LLANA PARA TAÑER
(1552)

Arranged for classical guitar by
Jean-François DELCAMP

Gaspar SANZ (1640-1710)

FUGA I POR PRIMER TONO, AL AYRE ESPAÑOL

de "Instruccion de musica sobre la guitarra española"

(Zaragoza, 1674)

Révision pour guitare de Jean-François Delcamp

Fuerte *Suave*

Gaspar SANZ : FUGA I POR PRIMER TONO, AL AYRE ESPAÑOL

www.delcamp.net

(B.W.V. 845)

Arranged by
EVANGELOS BOUDOUNIS

JOHANN SEBASTIAN BACH

The musical score is written on ten staves in treble clef, 4/4 time. The melody is a single line with various ornaments and fingerings. The lyrics "p p i m a i m a" are written above the notes. The score includes performance markings such as "C.VII" and "C.II" and circled numbers (6) and (5).

E.P.N. 217

P i m a i m a

C.II

C.III

C.I

C.I

m p i m a m i p i p i m i m i m i m i m i p i p i

PASSACALLE DE LA CAVALLERIA DE NAPOLES

(♩ = 69)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of six systems of music. The first system begins with a tempo marking of (♩ = 69). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-2-3-4. There are also some unusual markings like 'a' and 'i' above notes. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked. The piece concludes with a trill (tr) and a fermata (f) over the final notes.

25

30

35

40

45

50

CAPRICHIO ARABE

Serenata

♩=D

Andantino

Francisco Tarrega

mp

mf

p

mf

poco cresc.

acc.

rit.

a tempo

rit.

= 4 =

III
mp a tempo

III
a tempo

V

molto cresc.

VII
mf a tempo

VII

VII

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a *VII* section and a *a tempo* marking. The second staff continues with a *II* section and a *VII* section. The third staff includes a *molto rit.* marking and a *p a tempo* marking. The fourth staff features a *mf* marking. The fifth staff has an *X* section. The sixth staff includes a *V* section. The seventh staff contains a *poco cresc.* marking, an *accel.* marking, and a *ten* marking. The eighth staff starts with a *a tempo* marking, followed by a *p* marking and a *rit.* marking. The score concludes with a double bar line and a *fine* marking.

NOTTURNO I. *Andante con moto.*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a *stentando* marking. The third staff features a piano (*p*) dynamic. The fourth staff includes a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The fifth staff is marked *dolce*. The sixth staff includes a piano (*p*) dynamic. The seventh staff includes a piano (*p*) dynamic. The eighth staff includes a piano (*p*) dynamic. The ninth staff includes a piano (*p*) dynamic. The tenth staff includes a piano (*p*) dynamic.

(8087.)

GUITARE.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes the marking *ritar =*. The third staff features the marking *a tempo* and the lyrics *dan = do*. The fourth staff is marked *Piu mosso*. The fifth and sixth staves contain complex rhythmic patterns with slurs and accents. The seventh and eighth staves show dynamic markings of *p* and *f* alternating. The ninth staff continues with similar rhythmic patterns. The tenth staff concludes with a double bar line and dynamic markings of *ff* and *pp*.

T. H. 8087.

Prélude n° 3

Andante rall. A tempo

mf

rit.

[le même doigté]

VIII

[le même doigté]

17

DF 15722

20 *rall.* *rit.*

23 **Molto adagio e dolorido**
f espressivo V ② V

25

27 V VII

29 VIII X IX *rall.* **A tempo**

31

33

35 *rit.* **Andante** *rall.* D.C. *mf* *p* **Fine**

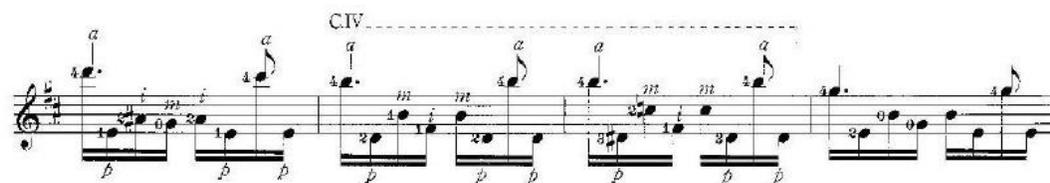
DP 15711

C.XI



Musical notation for C.XI, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *m* (mezzo-forte) dynamic.

C.IV



Musical notation for C.IV, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *a* (accent) dynamic.



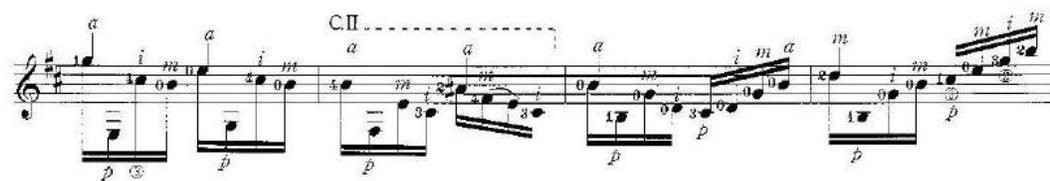
Musical notation for C.IV (continued), featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *a* (accent) dynamic.

C.IV
ten.



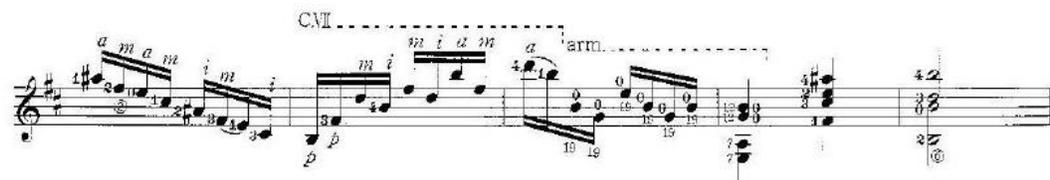
Musical notation for C.IV (continued), featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *a* (accent) dynamic.

C.II



Musical notation for C.II, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *m* (mezzo-forte) dynamic.

C.VI



Musical notation for C.VI, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some sixteenth-note pairs. The dynamics are marked with *p* (piano) and *a* (accents) above the notes. The piece concludes with a final *arm.* (armando) dynamic.

II Andante religioso

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'II Andante religioso'. The score includes various performance markings such as 'C.II...', 'C.VI...', 'C.V...', 'C.III...', 'C.II...', 'C.IX...', 'C.VII...', 'C.V...', 'C.III...', 'C.II...', 'C.II...', 'arm.VII', and 'arm.XIX'. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the piece. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with a 'p' (piano) dynamic.

III Allegro solenne

The musical score consists of six systems of piano notation in treble clef, 3/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro solenne'. The score is divided into sections labeled C.II and C.IV. The lyrics are 'm i m i m i a i m i' and 'm i a m m i a m'. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked with 'p' (piano) and '1st' (first ending). The score is written in a single staff with a grand staff format.

C.IV

First musical staff featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with slurs and accents. Dynamics include *p* and *pp*. The label "C.IV" is positioned above the staff.

Second musical staff continuing the melody from the first staff, with similar note values and dynamics.

C.VI

Third musical staff, starting with the label "C.VI". It features a treble clef and a key signature of one flat, with a melody of eighth and sixteenth notes and dynamics like *p*.

C.VII

Fourth musical staff, starting with the label "C.VII". It features a treble clef and a key signature of one flat, with a melody of eighth and sixteenth notes and dynamics like *p*.

C.IV

Fifth musical staff, starting with the label "C.IV". It features a treble clef and a key signature of one flat, with a melody of eighth and sixteenth notes and dynamics like *p*.

C.II

Sixth musical staff, starting with the label "C.II". It features a treble clef and a key signature of one flat, with a melody of eighth and sixteenth notes and dynamics like *p*.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). A first ending bracket labeled "C.VI" spans the final two measures.

Second system of musical notation, continuing the melody. It includes a second ending bracket labeled "C.II" and a first ending bracket labeled "C.IV". Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "ten." and includes lyrics: "va - len - tan - do De - o y pasa a Finale". Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "Finale" and includes lyrics: "i a m i". Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). A first ending bracket labeled "C.II" and a second ending bracket labeled "C.V" are present.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "C.II", "C.IV", and "C.VI". Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "C.VI" and "C.IV". Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

- * no empatar todos las partes mirando por frase
- * tener cuidado con los cambios de posiciones

Score

ESTUDIO 2012

para guitarra

Victor Aguado

[Composer]

GEYLER CARABALI

* mas o menos oscuro

mp
cresc.
f
ff
p
mf
fz
fz
con intensidad
climax
fz
lento
profundo
Ball
pizz
dulce y legato
a la cello
pizz. lento

* solo en casos excepcionales se apagarán los bajos

UN DIA DE NOVIEMBRE

Leo Brouwer

Revisión y digitación:
Jesús Ortega

Andante cantabile

mf

mp dolce ad espressivo

arm XII (m.d.)

A tempo

rit.

mp

arm XII (mod.)

1^a 2^a ten

Detailed description: This musical staff shows a melodic line with a first ending (1^a) and a second ending (2^a) marked "arm XII (mod.)". The second ending leads to a trill marked "ten".

BVII..... BVII.....

sfz

Detailed description: This staff contains two measures marked with measure repeat signs (double dots) and labeled "BVII". It includes various fingering numbers (1-4) and a dynamic marking of "sfz".

BIX.....

Detailed description: This staff contains two measures marked with measure repeat signs and labeled "BIX". It includes various fingering numbers and dynamic markings.

BIX.....

sfz

Detailed description: This staff contains two measures marked with measure repeat signs and labeled "BIX". It includes various fingering numbers and a dynamic marking of "sfz".

Meno BV..... BIII.....

Detailed description: This staff contains two measures marked with measure repeat signs. The first is labeled "Meno BV" and the second is labeled "BIII". It includes various fingering numbers and dynamic markings.

rit.

arm XII (mod.)

1^a 2^a Fin

D.C. hasta § y salta a Fin

Detailed description: This staff shows a melodic line starting with a "rit." marking. It features a first ending (1^a) and a second ending (2^a) marked "arm XII (mod.)". The second ending leads to a final cadence marked "Fin". Below the staff, the instruction "D.C. hasta § y salta a Fin" is written.

TANGO EN SKAÏ

Roland DYENS

Carton canaille
8 alla

H XII
p

Melodie claire
mp
Accompagnement léger

breve comme un clin d'œil

f sub. mf p sub. f p

Gliss. Gliss. Gliss. Gliss.

ff sub. p p p p

mf f sub. mf

1. 2. HV

pius. ff nat. p mf f sub. mf p

C III

mp

perce
mu te

mf

fluide

p i m p i m p i m p i m p i m

f mp $ff\ sub.$

C III

pp mf

f mp HXXIV

Tragique moins tragique

ff p

p

Gliss. Gliss. Gliss. Gliss.

$ff\ sub.$

mf $f\ sub.$ mf

HV

Jouer de \diamond a $\%$

puis finir

p $ff\ sub.$

Sunday Morning Overcast

1

Andrew York

$\text{♩} = 120$

The first system of musical notation consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket over the final two measures of the system, marked with a '1.' above the staff.

The third system continues the piece. It features a second ending bracket over the final two measures of the system, marked with a '2.' above the staff.

The fourth system continues the piece with a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

The fifth system concludes the piece with a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

— transcribed by Kim Young Gwin —

2

The image displays six systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. A small number '2' is located at the top right of the first system.

transcribed by Kim Young Gyun

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece, maintaining the same key signature and time signature. The melodic line in the upper staff shows a continuation of the eighth-note pattern, with some notes beamed together. The accompaniment in the lower staff uses a mix of chords and moving lines.

The third system of notation shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff includes some longer note values, possibly quarter notes, interspersed with the eighth-note runs. The lower staff continues to support the melody with a steady accompaniment.

The fourth system features a more active melodic line in the upper staff, with frequent sixteenth-note passages. The lower staff accompaniment remains consistent in style, providing a solid harmonic base.

The fifth system continues the musical progression. The upper staff shows a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff accompaniment uses a variety of chordal textures.

The sixth and final system on the page concludes the piece. The upper staff features a melodic line that ends with a final cadence, including a half note and a quarter note. The lower staff accompaniment also concludes with a final chord.

- transcribed by Kim Young Gyun -

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system contains four measures of music. The second system also contains four measures. The third system begins with two measures of music, followed by a section marked 'rit.' (ritardando) which is represented by three empty measures, indicating a gradual deceleration of the music.

- transcribed by Kim Young Gyun -

