

**RECITAL INTERPRETATIVO: “LA GUITARRA LATINOAMERICANA DEL
SIGLO XX”**

DIEGO ARTEMIO BARRERA ARCINIEGAS

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

**RECITAL INTERPRETATIVO: “LA GUITARRA LATINOAMERICANA DEL
SIGLO XX”**

DIEGO ARTEMIO BARRERA ARCINIEGAS

ASESOR:

LUIS ALFONSO CAICEDO RODRÍGUEZ

Trabajo presentado como prerrequisito para optar por el título de Licenciado en Música

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

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo N° 1 del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del honorable consejo directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente el Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Diciembre de 2016

RESUMEN.

El presente trabajo busca el encuentro del ser latinoamericano desde su esencia cultural, social y musical misma, explorando la interpretación de la guitarra desde un saber tradicional y un saber escolástico que a la vez confluyen en el hacer musical propio del intérprete.

Por otra parte expone también los conocimientos, aplicaciones y evoluciones de este instrumento en el continente, en un encuentro de sonoridades propias marcadas desde la composición y el empleo de nuevas técnicas, determinantes para el entendimiento de la música latinoamericana.

Se proponen aportes interpretativos acordes con dicha esencia, sujetos tanto a un juicio musical colectivo y cultural, como a un juicio personal justificado en la investigación y realización de esta música. Así se presenta un amplio contenido teórico y explicativo de la guitarra en américa latina y la influencia, desarrollo y aplicación que esta tendrá para la realización del recital.

ABSTRAC.

The present work seeks the encounter of the Latin American being from its cultural, social and musical essence itself, exploring the interpretation of the guitar from a traditional knowledge and a scholastic knowledge that at the same time converge in the musical making of the interpreter.

On the other hand, it also exposes the knowledge, applications and evolutions of this instrument in the continent, in a meeting of own sonorities marked from the composition and the use of new techniques, determinants for the understanding of the Latin American music.

Interpretative contributions are proposed according to this essence, subject to both a collective and cultural musical judgment, as well as to a justified personal judgment in the investigation and realization of this music. This presents a broad theoretical and explanatory content of the guitar in latin america and the influence, development and application that this will have for the realization of the concert.

TABLA DE CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.....	14
1.RECITAL INTERPRETATIVO: “LA GUITARRA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX”	15
1.1 Objetivos	15
1.1.1 Objetivo General.....	15
1.1.2 Objetivos específicos.....	15
1.2 Justificación.....	16
2. MARCO DE REFERENCIA.....	18
2.1. Marco de antecedentes.....	18
2.2. Marco Teórico.	20
2.2.1 Música Latinoamericana del siglo XX.	20
2.2.1.1 La guitarra Latinoamericana en el siglo XX.	23
2.2.1.2 Surgimiento de la guitarra clásica y popular en Latinoamérica del siglo XX. ..	24
2.2.1.3 Compositores y arreglistas de guitarra clásica y popular Latinoamericanos del Siglo XX.	25
2.2.2 Interpretación musical: análisis comparativo de técnica y estructura entre la guitarra clásica europea y la guitarra popular latinoamericana.....	29
2.2.2.1 Técnicas en la interpretación musical en la guitarra clásica y popular..	31
2.2.2.2 Construcciones y partes de la guitarra clásica y la guitarra popular.	33
2.2.2.3 Afinaciones en la guitarra Latinoamericana.	36
2.2.3 Características musicales de los países latinoamericanos.	38
2.2.3.1 Perú.....	39
2.2.3.3 Ecuador.....	42
2.2.3.5 Argentina.	43

2.2.3.6 Cuba.....	44
2.2.3.7 Paraguay.	45
3. ANÁLISIS MUSICAL.....	47
3.1 La Catedral.	47
3.2 La Huida del Cimarrón.....	57
3.3 Seis por derecho.	62
3.4 Tres piezas Rioplatenses.....	67
3.5 Porro suite Colomniaba N°4	80
3.6 Canta cuando me ausente.....	85
3.7 El decamerón Negro.....	89
3.8 Adiós pueblo de Ayacucho.....	96
3.9 Tango suite (Tango N°3).....	101
CONCLUSIONES.....	108
RECOMENDACIONES.....	110
BLIBLIOGRAFÍA.....	111
ANEXOS.....	113

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Ritmos más destacados en Latinoamérica para el siglo XX.....	22
Tabla 2. Afinaciones o afinares existentes en Perú	37
Tabla 3. Afinaciones o finares existentes en Brasil.....	37
Tabla 4. Estructura formal prelude saudade.....	50
Tabla 5. Estructura formal “Andante Religioso”	53
Tabla 6. Estructura Formal “Allegro solemne” (Rondó a 5 Partes)	54
Tabla 7 . Estructura formal “Seis por derecho” (Rondó)	63
Tabla 8. Estructura Formal “Don Julián”	68
Tabla 9. Estructura Formal “Septiembre”	72
Tabla 10. Estructura Formal de la obra “Rojo y Negro”	80
Tabla 11. Estructura formal “Porro Suite N°4”	80
Tabla 12. Estructura Formal “Canta cuando me ausente”	86
Tabla 13. Estructura Formal “El arpa del guerrero”.....	91
Tabla 14. Estructura Formal “La huida de los amantes por el valle de los ecos”	94
Tabla 15. Estructura formal “Balada de la doncella enamorada”.....	94
Tabla 16. Estructura Formal “Adiós pueblo de Ayacucho”	97
Tabla 17. Estructura Formal “Tango Suite N° 3”	102

LISTA DE IMAGENES

Imagen 1 Partes de la guitarra (Modelo Diego Valencia / Referencia de concierto)	35
Imagen 2. Medidas comparativas de la guitarra estándar europea y la guitarra latinoamericana desarrollada en Ecuador.	36

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Frase antecedente (Preludio saudade)	48
Figura 2. Primer periodo (Preludio saudade)	48
Figura 3. Periodo Mixolidio (Preludio saudade)	49
Figura 4. Cadencia final sobre la coda (Preludio saudade)	50
Figura 5. Frase antecedente (Andante religioso)	51
Figura 6. Final del primer periodo, con modulación a F#m por pivote (Andante Religioso)	52
Figura 7. Segundo periodo con cadencia evitada (Andante religioso)	52
Figura 8. Coda - cadencia autentica. (Andante religioso)	53
Figura 9. Progresión armónica de la primera sección. (Allegro solemne)	54
Figura 10. Inicio del segundo episodio con descripción melódica. (Allegro solemne) .	55
Figura 11. Transición a través de F#, para volver al estribillo. (Allegro solemne)	55
Figura 12. Final del tercer episodio para retornar a estribillo (Allegro solemne)	56
Figura 13. Transiciones del “episodio B” para cada sección	56
Figura 14. Coda- Cromatismo en oposición hasta llegar a Si (Allegro solemne)	57
Figura 15. Célula madre (La huida del cimarrón)	59
Figura 16. Célula madre desarrollada (La huida del cimarrón).....	59
Figura 17. Célula madre en desarrollo por expansión	60
Figura 18. Inicio de la segunda sección con pedal de bajo (La huida del cimarrón)	60
Figura 19. Textura Homofónica (Segunda sección).....	61
Figura 20. Transición con cierre descriptivo de clúster.....	61
Figura 21. Primera frase (Cuarta sección)	62
Figura 22. Percusión describiendo tambores de júbilo en amalgama de 8/8.....	62
Figura 23. Frase antecedente (Seis por derecho).....	64
Figura 24 Segunda sección con pedal de Re y dos funciones armónicas (V- i).....	64
Figura 25. Cuatro variaciones rítmicas sobre el tema principal de b`	65
Figura 26. Re-exposición con variantes rítmicas y melódicas de la sección A.....	66
Figura 27. Primer cadencia compuesta de primer aspecto (Cuarta sección)	66
Figura 28. Final de Coda- (Semicadencia suspensiva).....	67
Figura 29. Frase antecedente del primer periodo :“Don Julián”	69

Figura 30. Cadencia final de la primera sección A: Don Julián	70
Figura 31. Primer periodo sección B “Don Julián”	71
Figura 32. Final de Sección B, para conducir a Re-exposición “Don Julián”	72
Figura 33. Introducción con ritmo de Milonga “Septiembre”	73
Figura 34. Primera frase de la Sección A. “Septiembre”	74
Figura 35. Modulación hacia La mayor en final de sección A. “Septiembre”	74
Figura 36. Cadencia final sobre b` que conduce a la transición	75
Figura 37. Clave 3:2 en el ritmo de candombe. “Rojo y Negro”	76
Figura 38. Introducción “Rojo y Negro”	76
Figura 39. Primer periodo de sección a` “Rojo y Negro”	77
Figura 40. Cadencia final de sección A “Rojo y Negro”	78
Figura 41. Sección B que demuestra del trabajo armónico y rítmico contrastante con la sección A “Rojo y Negro”	78
Figura 42. Células Rítmicas que unen sección A y B en la Re-exposición. “Rojo y Negro”	79
Figura 43. Primera frase “Porro Suite N°4”	81
Figura 44. Sección B “Porro Suite N°4”	82
Figura 45. Sección C, con textura Polifónica y cadencia evitada “Porro Suite N°4”	83
Figura 46. Transición hacia A “Porro Suite N°4”	84
Figura 47. Coda “Porro Suite N°4”	85
Figura 48. Primera Frase “Canta cuando me ausente”	87
Figura 49. Cadencia final sobre el periodo de transición a (B) “Canta cuando me ausente”	88
Figura 50. Final primer periodo (b) “Canta cuando me ausente”	88
Figura 51. Última frase sección B “Canta cuando me ausente”	89
Figura 52. Materiales temáticos de “El arpa del guerrero”	92
Figura 53. 1er elemento motivico con desarrollo “Huida de los amantes por el valle de los ecos”	93
Figura 54. Motivo con desarrollo contrapuntístico “Huida de los amantes por el valle de los ecos”	93
Figura 55. Galope de los amantes en el valle de ecos	93

Figura 56 Tema principal de la “Balada de la doncella enamorada”	95
Figura 57. Sección C “Balada de la doncella enamorada”	95
Figura 58. Edición manuscrita del “Decamerón negro” Leo Brouwer.....	96
Figura 59. Introducción “Adiós pueblo de Ayacucho”	98
Figura 60. Estribillo “Adiós pueblo de Ayacucho”	99
Figura 61. Sección A “Adiós pueblo de Ayacucho”	99
Figura 62. Sección B “Adiós pueblo de Ayacucho”	100
Figura 63. Cadencia final de coda “Adiós pueblo de Ayacucho”	101
Figura 64. Primera frase sección A “Tango N°3”	102
Figura 65. Transición hacia B “Tango N°3”.....	103
Figura 66. Sección B con respectivas subsecciones (b y b`) “Tango N°3”	104
Figura 67. Sección C “Tango N°3”	104
Figura 68. Subsección c` “Tango N°3”	105
Figura 69. Percusión en Transición hacia re-exposición de A “Tango N°3”	106
Figura 70. Final Coda “Tango N°3”	107

INTRODUCCIÓN.

El recital interpretativo denominado “La guitarra latinoamericana del siglo XX” sienta algunas de las bases técnicas y estructurales de la guitarra en la interpretación de la música latinoamericana clásica y popular de éste siglo, logrando una convergencia técnica e intelectual del intérprete que desarrolla un carácter musical apropiado y propositivo en la transmisión de dicha música.

Para éste propósito, el trabajo se sustenta a partir de cuatro grandes categorías que son: la música latinoamericana del siglo XX, la interpretación musical: análisis comparativo de técnica y estructura entre la guitarra clásica europea y la guitarra popular latinoamericana, la características musicales de los países latinoamericanos y por último el análisis musical de la obras a interpretar.

Así pues dentro de estas categorías se propone también un trabajo interpretativo que va desde el análisis cultural y social, pasando por un análisis morfológico e histórico del instrumento, hasta llegar a un análisis interpretativo sobre el cual recaen las anteriores vertientes generando un nuevo punto de partida sobre el hacer musical de la guitarra en Latinoamérica. Se realza el trabajo creativo tanto del compositor como del arreglista musical para guitarra, forjando nuevos ítems y valores al instrumento con esencia latina sobre los grandes escenarios y escuelas del mundo.

1. RECITAL INTERPRETATIVO: “LA GUITARRA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX”

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo General

Interpretar obras musicales latinoamericanas del siglo XX para guitarra solista en músicas: clásica y popular.

1.1.2 Objetivos específicos

- Determinar las características interpretativas, técnicas y estructurales de la guitarra clásica y la guitarra popular, con referencia al repertorio a interpretar.
- Analizar contextualmente las características musicales de algunos ritmos representativos locales de países latinoamericanos (Argentina, Paraguay, Perú, Cuba, Ecuador, Venezuela y Colombia).
- Analizar desde la musicología cada una de las obras del recital para construir una postura propia de la interpretación.

1.2 Justificación

El repertorio para guitarra solista en Latinoamérica, de compositores y ritmos tradicionales netamente propios no es muy conocido o difundido entre los intérpretes de este instrumento, de tal manera que la técnica y el estudio de la interpretación fija los ojos del guitarrista en la música erudita europea como base fundamental del conocimiento, sin embargo el contexto cultural y musical demuestra que dicha música no provee al guitarrista de algunas facultades técnicas, para la apropiación musical requerida en la interpretación de la música latinoamericana.

El Recital interpretativo “La guitarra Latinoamericana del siglo XX”, surge del afán por resaltar el arduo trabajo compositivo e interpretativo de algunos guitarristas latinoamericanos de la tradición, el folklore y la música contemporánea, a fin de lograr una mayor difusión musical de la guitarra y evidenciar su desarrollo que se ha extendido en parte del continente Latinoamericano.

En vista de que la música académica, proveniente del antiguo continente, es la base fundamental del estudio en cualquier instrumento y conocimiento en general, se hace necesario difundir la música Latinoamericana para mostrar, tanto lo aprendido de la teoría musical básica europea, como lo propio de los saberes culturales y musicales impregnados en las composiciones de cada uno de los autores del continente, de acuerdo a su país de origen. Así, paralelamente al proceso de difusión que se realice con el recital, también se proyecta un nuevo camino, en el que tanto el oyente como el intérprete valoren su identidad desde estas sonoridades y desde la experiencia social misma.

Los beneficiarios directos de la consolidación y muestra de este recital serán los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño que enfocan su mirada hacia la interpretación tanto popular como clásica de la guitarra, Además se verán beneficiados otros conocedores de la música tradicional de América Latina, que aunque no académicos, poseen también conocimientos que pueden ser tanto aportes para este trabajo como también un nuevo saber para ellos desde la interpretación de la guitarra latinoamericana.

De ésta manera, resulta de vital importancia el dar a conocer este trabajo como base para futuros trabajos investigativos y recitales, pero sobre todo para lograr sentar algunas de las bases interpretativas de la guitarra en la música latinoamericana, en la que el lenguaje musical sea la convergencia entre lo clásico y lo popular. Una convergencia que si bien antes se ha propuesto en la ciudad de Pasto es necesario hacerla desde un minucioso trabajo de análisis musical, contextual y semiótico, a fin de darle a cada obra propuesta las características propias en la interpretación musical según región y país. Es importante pues, que este recital sea un nuevo comienzo en la mirada del guitarrista que empieza su carrera y desee ampliar sus conocimientos en lo que respecta a la técnica e interpretación de la guitarra desde un saber más amplio, que abarque no solo lo académico (europeo), sino también lo cultural y popular.

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 Marco de antecedentes.

Es importante para la presentación de este trabajo desarrollar una investigación a fin de obtener información previa sobre estudios relacionados en recitales interpretativos y creativos de guitarra y otro tipo afines por cohesión al presente escrito, por lo cual se cita a continuación algunos trabajos investigativos al respecto.

✓ Contexto Internacional.

- CARABALÍ, Balanta Geyler. Diez obras de música latinoamericana para guitarra clásica, de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, cuyo contenido semiótico-musical implica la presencia múltiple de elementos africanos y neo africanos. Universidad nacional de cuyo. Facultad de artes y diseño. Septiembre de 2013. Mendoza (Argentina).El autor llega a la siguiente conclusión:

“Entre las obras del repertorio académico, erudito o culto, para guitarra clásica de la segunda parte del siglo XX y en la actualidad, se incluye un repertorio de valor estético-musical, literario e identitario, de origen afro, que ha contribuido en grado suficiente al desarrollo del arte musical latinoamericano y a la construcción de identidad afro como factor importante dentro del ser latinoamericano. Así las obras presentadas recogen un conjunto de factores propios de las culturas neoafricanas en América Latina; estos elementos están cargados de tradiciones, imaginarios colectivos, literatura oral, estructuras rítmico-musicales inherentes al lenguaje, un lenguaje en que se entreveran el verbo, la música y los actos cotidianos”

- MARTÍNEZ, Vilca Horacio Ricardo. El instrumento de los cerros. La guitarra como puente entre su raíz y la música (2005)

“Este trabajo aborda como tema de tesina el aporte del maestro guitarrista Ricardo Vilca a la música jujeña. Analiza técnica y musicalmente parte de su obra y la manera de plasmar su creatividad. A través de este trabajo se puede observar la exquisita musicalidad de la producción de Vilca, a la que ha llegado transitando por el camino de la intuición y el conocimiento empírico, entrelazado con abordajes académicos”

✓ Contexto Nacional

- RODRIGUEZ, Henry Antonio. La música Colombiana en la guitarra solista. Universidad Industrial de Santander. 2015. Bucaramanga.

Se resalta el trabajo compositivo de maestros colombianos dentro del repertorio guitarrístico y se demuestra que dentro la organología típica musical colombiana la guitarra puede desempeñarse como solista, acompañante, puntera, marcante o todas estas funciones simultáneamente dentro de una misma interpretación. Se abordan a los compositores Silvio Martínez Rengifo, Gentil Montaña, Clemente Díaz, Héctor Gonzales y Elkin Pérez Álvarez con un énfasis musical por tres regiones específicas: el Litoral Pacífico, el Litoral Atlántico y los llanos Orientales.

✓ Regional

- RODRIGUEZ, Wilka Sebastián. Recital Interpretativo con obras de los compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, León Cardona, y Geyler Carabalí. Universidad de Nariño. Facultad de Artes. 2013. San Juan de Pasto

En este recital se presenta el estudio Histórico, social y morfológico de las obras: Suite Española de Sanz, La Catedral de Barrios, Estudio nº 1 y 11 de Villa-Lobos, suite del Plata de Pujol, Elogio de la Danza de Brouwer, Linda linda de Bocanegra y Vals para Mile de Carabaly, mostrando así un contenido musical por periodos guitarrísticos y que además se caracteriza por llevar un ejercicio consciente e integral de la música en cuanto a aspectos técnicos interpretativos e histórico sociales.

- ORTIZ, Nelson Eduardo. Recital de guitarra con obras de los compositores: Johann Sebastián Bach, Fernando Sor, Francisco Tarrega, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Ernesto cordero, gentil montaña, Juan Carlos Guio y Geyley Carabalí.

Este documento contiene el análisis musical e interpretativo de obras para guitarra de los periodos importantes en la historia de la música para este instrumento. El repertorio escogido trata de ser un buen compendio de las diferentes épocas durante las cuales la guitarra tuvo su aparición y evolución, sin pretender abarcar la totalidad de épocas históricas de la música. En este sentido expone un variado recorrido que va desde el periodo Barroco, pasando por el periodo Romántico, la música contemporánea y llegando a la música Colombiana con los compositores Gentil Montaña, Juan Carlos Guio y Geyley Carabalí, siendo este último un claro representante de la música compuesta en Nariño.

2.2 Marco Teórico.

2.2.1 Música Latinoamericana del siglo XX.

La música Latinoamericana que se conoce hoy en día tiene sus raíces en el periodo colonial, en la convergencia de la música afro, la música indígena, y la música europea. Si bien se hace esta aseveración, también se debe tener en cuenta que existieron muchos pueblos precolombinos quienes transmitieron su música por generaciones, sin embargo no se conocen debido a la falta de un registro escrito. De esta manera, y como sucede con muchas otras regiones y periodos de la historia, se debe resignar a ignorar el cómo era la música de la América precolombina, donde la falta de escritura musical o registro sonoro, la obligó a perdurar, tan sólo en la memoria de los hombres y en algunos de sus instrumentos musicales.

En relación con ello, existen muchos trabajos antropológicos sobre la música aborígen de América Latina, que se constituyen como un corpus significativo, y que pueden apreciarse en algunos de los instrumentos de la actualidad. En estas investigaciones se basa la síntesis organológica de Curt Sachs “The history of musical instruments” (New York, 1940) originada a partir de fuentes arqueológicas y dibujos de códices, que demuestran, de la agrupación musical prehispánica, en dos grandes epicentros: el imperio Mexicano, y el

imperio incaico, que centrado en el Perú, extiende su influencia hacia el norte y el sur de su territorio. Respecto al tema, Daniel Devoto (1977, p. 25) expresa que:

“la música Mexicana, menos desarrollada que la de los incas, concede preponderancia a los instrumentos dichos de percusión (idiófonos y mebranófonos)...mientras que la música de los países del sur alcanzó un nivel notablemente más alto, como lo atestigua la cantidad de instrumentos de uso melódico (trompetas, flautas verticales, flautas de pan)”

Este argumento expone que los pueblos precolombinos conocieron y usaron instrumentos musicales, que más allá de ser temperados, podían usar la producción de semitonos y otros intervalos no temperados tal vez desconocidos, sin olvidar que el aporte más característico de la música indígena americana, son las gamas afectivas de la escala pentatónica.

Tras el coloniaje se sabe que la organización de nuevos reinos, significo entre otras cosas, la sustitución de la música profana o indígena americana por la música religiosa europea, situando en la región del Brasil, composiciones al más puro estilo barroco y rococó europeo, que junto con la lengua castellana y/o la portuguesa se fueron implantando en el resto de Latinoamérica.

Así mismo durante el coloniaje entraron en el continente americano grandes grupos migratorios que dificultan el entendimiento o rastreo de las raíces Latinoamericanas nativas, encontrando entre ellos en primera medida la población africana, quienes integran un grupo muy divergente, perteneciente a culturas como la sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa islamizada y bantú con sus correspondientes subdivisiones cada una. Estos generaron una mezcla musical sobre los ritmos originarios en cada país, en la que la principal connotación fue la marimba y los tambores con diferentes agrupaciones rítmicas, así como los cordófonos de cuerda pulsada y de arco que evolucionaron más tarde en instrumentos como el Birimbao del Brasil.

“Entre 1864 y 1940 entraron en Brasil 8541014 inmigrantes, cuyo origen de procedencia, siguiendo un orden de prelación numérico, era el siguiente: italianos, portugueses, españoles, alemanes, austriacos... y otros grupos menores procedentes de otros países europeos” Ramos (1944, p.36). Todos estos grupos humanos se fueron asentando en el continente Americano, entremezclándose física y culturalmente con los

conglomerados ya existentes, para generar una simbiosis musical tan variada como su cultura misma y dar origen a nuevos moldes musicales que hoy se pueden apreciar en las composiciones musicales de Latinoamérica.

Las tres raíces musicales de América Latina –lo afro, lo indígena y lo europeo– se encuentran presentes entre el repertorio desarrollado por los distintos países durante mediados del siglo pasado. Se pueden notar, en primera medida gracias a las partituras impresas, y en segundo lugar, gracias a la aparición del disco o la grabación musical.

A continuación se muestra una tabla tomada del libro “El artista Popular”, del capítulo primero de Luis Felipe Ramón y Rivera, en la cual exponen los ritmos más destacados por cada país durante el siglo XX:

Tabla 1. *Ritmos más destacados en Latinoamérica para el siglo XX*

ARGENTINA- URUGUAY	CHILE	PERÚ	BOLIVIA	ECUADOR
Pericón Milonga Tango Vals	Cueca Tonada	Marinera Huayno Pasacalle Vals	Cueca Huayno Pasacalle	Sanjuanito Pasacalle
PARAGUAY	BRASIL	COLOMBIA	VENEZUELA	PANAMÁ
Polca Chamamé Chopí	Lundú Batuque Samba Modiña	Vals Pasillo Bambuco	Vals Joropo	Tamborito
CENTROAMERICA	MEXICO	REP. DOMINICANA	CUBA	PUERTO RICO
Vals Pasillo Son	Corrido Huapango Son	Merengue	Criolla Danza Danzón Guajira Guaracha Rumba Son	Décima Plena Son

Tras el curso de la últimas cuatro décadas del siglo anterior, estas formas musicales, han venido evolucionando junto con el desarrollo orquestal y el tratado armónico, para realizar modificaciones parciales a las estructuras originales planteadas en la época. En este avance musical, la labor de cinco grandes personalidades en América, muy distintas entre sí,

contribuyeron al realce de la música de Latinoamérica en Estados Unidos y Europa del siglo XX: Heitor Villa- Lobos (Brasil, 1887 -1959), Juan José Castro (Argentina, 1895-1968), Juan Carlos Paz (Argentina, 1897- 1972), Carlos Chávez (México, 1899 -1978) y Domingo Santa Cruz (Chile, 1899- 1987).

De todos ellos, es sin duda, Heitor Villa- Lobos quien mejor incorpora la síntesis de los elementos contrastantes del mundo musical Latinoamericano, pues su amplia producción, muy rica en variedad de formatos y géneros, está cargada tanto de una gran influencia de la música folklórica brasileña, como de la misma música europea en la que una gran espontaneidad íntima y misteriosa con el pueblo, demuestra la relación con el medio ambiente de su tierra natal.

También se conoce a Villa- Lobos como un intérprete del violonchelo, un guitarrista, clarinetista y pianista excepcional, quien no solo dejó un gran repertorio y legado para estos instrumentos sino que también lo hizo para la orquesta y pequeños grupos de cámara, llevando a la par el trabajo pedagógico de la enseñanza musical en su país.

Sus doce estudios para guitarra son considerados actualmente, en el trabajo de éste instrumento, como fuente primordial de técnica y desarrollo interpretativo, donde el mismo compositor aúna su vasto conocimiento instrumental clásico y popular, y lo expresa en éste maravilloso aporte de progreso instrumental.

2.2.1.1 La guitarra Latinoamericana en el siglo XX. La guitarra clásica como muchos intérpretes del instrumento lo afirman, logró consolidar el lugar que hoy en día ocupa en las salas de concierto principalmente y gracias al trabajo que desempeñó el guitarrista español Andrés Segovia, sin embargo ha encontrado también en compositores y guitarristas latinoamericanos como el mismo Villa- Lobos, Leo Brouwer, Agustín Barrios Mangoré, Antonio Lauro y otros, un gran dote de desarrollo técnico, interpretativo y compositivo, que ha abierto campo a nuevos horizontes musicales con respecto al manejo de la guitarra.

El repertorio latinoamericano para guitarra clásica se ha convertido en una fuente confiable de estudio y desarrollo musical, tanto para el intérprete como para el oyente, siendo de alguna manera un repertorio obligatorio en el estudio musical de los guitarristas de todo el mundo. Además cabe anotar que dicho repertorio ha logrado llegar sino a todos

los públicos del mundo, a la gran mayoría de ellos, a través de sus ritmos, pero sobre todo a través de ese carácter propio y moderno dotado de una buena descripción musical regional que enmarca cada compositor a través de su cultura.

La música de Latinoamérica en general se caracteriza por una gran variedad de aspectos rítmicos, melódicos y armónicos que a la vez de tener la relación entre cada país, son tan disímiles en su contenido semiótico-musical e histórico, que debido a la variedad cultural y sobre todo gracias al aporte personal que cada compositor imprime en sus obra, se ven cargadas de un aire moderno y diferente al propuesto por la música occidental. Es allí donde se encuentra la convergencia entre la guitarra clásica y la guitarra popular por medio del elemento distintivo en la combinación de tradiciones musicales propias de los países de cada compositor, junto a tendencias Vanguardistas y la experimentación sonora del siglo XX.

2.2.1.2 Surgimiento de la guitarra clásica y popular en Latinoamérica del siglo XX. En cuanto al desarrollo Histórico de la guitarra en Latinoamérica y para ahondar un poco más en profundidad sobre la guitarra clásica y popular, Bernal (2008, p.10) expresa que:

En el siglo XV, la guitarra llega a América en manos de los colonizadores españoles. Varias eran las razones por las cuales este instrumento se volvió tan popular en los tiempos de la colonia; una de ellas era su portabilidad, y es por esto que encontramos guitarras o variaciones de esta, a través de todo el continente Latinoamericano, y otra razón de peso era su fácil interpretación para hacer acompañamientos armónicos al repertorio vocal e instrumental del momento, por lo que se convirtió en una base fundamental para la tradición interpretativa del instrumento y donde también se produjo un mestizaje con las comunidades indígenas que habitaban las diferentes regiones. Esto hizo que el instrumento tomara unas características muy propias del continente latinoamericano, y se convirtió en un instrumento fundamental de las músicas tradicionales ya consolidadas.

Dicho argumento resalta a manera muy general que tanto la guitarra clásica como la popular surgen en común acuerdo apoyándose la una de la otra en sus fortalezas.

De la guitarra clásica se destaca el gran valor técnico e interpretativo que la música Erudita legó y por parte de la guitarra popular se suma la gran variedad musical o creativa que cada país ofrece en su trasegar. De ahí que ya por el siglo XX y habiendo alcanzado su

perfeccionamiento técnico y físico surgen grandes intérpretes, compositores y arreglistas para guitarra en Latinoamérica.

2.2.1.3 Compositores y arreglistas de guitarra clásica y popular Latinoamericanos del Siglo XX. Para el siglo XX el desarrollo del estudio y la práctica de la guitarra en Latinoamérica se había extendido visiblemente entre las escuelas y los profesionales de este instrumento, debido a que tal vez la guitarra se había convertido en el instrumento inseparable de las danzas, canciones y poemas populares ya fuera en Cuba, Venezuela, Perú, Colombia, Ecuador, Paraguay o Argentina.

“Una característica de la mayoría de los grandes guitarristas clásicos latinoamericanos fue que, al margen de su formación académica y de la producción que les llegaba de los Maestros europeos, se preocuparon con verdadera pasión de transcribir, arreglar, interpretar y dar a conocer la riqueza de la música popular de sus respectivos países, a la vez que de componer nuevas obras de una riqueza incomparable. Así lo hicieron Antonio Lauro, Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Leo Brouwer y Agustín Barrios Mangoré. Pero no solo se trata de la élite guitarrística conocida internacionalmente, pues son innumerables los músicos de cada uno de los países latinoamericanos, con mayor o menor formación académica, que han ampliado el arte de la guitarra con sus composiciones claramente enraizadas en las formas musicales populares”. Es así pues como dentro de este recital se destaca el trabajo de los siguientes guitarristas y arreglistas para el instrumento. Poleo, R. (2005, p.5)

- Agustín Barrios Mangoré: Los datos de su nacimiento se conservan en el segundo libro del registro de Bautismos de la Parroquia de San Juan de las Misiones, consignados por el Rvdo. Padre Nicolás Pésole: “El veintitrés de Mayo de 1885, yo, el infrascrito Cura de esta parroquia de San Ignacio de las Misiones, bauticé solemnemente a AGUSTIN PIO que nació el cinco del corriente, hijo legítimo de Doroteo Barrios y de Martina Ferreira. Fue padrino Ceferino Leguizamón de que doy fe”. Este es uno de los tantos documentos de valor rescatados de los registros paraguayos, cuya publicación en su momento, permitió aclarar acerca de la nacionalidad de Agustín Barrios Mangoré.

Entre sus obras más importantes en orden cronológico se encuentra: Souvenir d'un Revé (Un Sueño en la Floresta) (1918), Romanza en imitación al violonchelo (Pagina d'Álbum) (1919), Mazurca Apassionata (1919), La Catedral (1921), Preludio en Sol (1921), Valses Op. 8 (1923), Danza Paraguaya (1924), Choro de Saudade (1929), Julia Florida (1938), Una Limosna por Amor a Dios (1944).

”Agustín Pío Barrios fue el más grande compositor de guitarra de todos los tiempos”. Estas palabras fueron pronunciadas por John Williams a quien Andrés Segovia llamaba “El Príncipe de la Guitarra”, y quien actualmente es uno de los intérpretes en este instrumento más destacado en todo el mundo.

- Antonio Lauro. (1917-1986) fue un compositor venezolano de guitarra clásica, que trascendió las fronteras de su país e incorporó su repertorio en los intérpretes de éste instrumento en el mundo.

Entre su repertorio más destacado se encuentran los 4 vales Venezolanos, Carora, seis por derecho y la suite Venezolana, destacando su gran desarrollo guitarrístico desde su trabajo nacionalista.

“Desde 1970 hasta su muerte en 1986, el maestro Lauro trabajó como intérprete de sus obra, docente y compositor. Se presentó en recitales y conciertos con orquesta con la interpretación de sus creaciones, lo que le valió el reconocimiento internacional de su talento y creatividad como artista de primera línea. Recibió varios homenajes en Venezuela tales como la declaración de Hijo Ilustre de su ciudad natal Ciudad Bolívar en 1977 y el Premio Nacional de Música en 1985, así como en países del extranjero como Cuba, Francia e Inglaterra”. Hernández, I (2007, p.1).

- Raúl García Zárate. (Ayacucho 1931) es un concertista de guitarra andina peruana y como afirma Pajuelo, C. (2005): “Raúl García Zárate es el guitarrista peruano de mayor trascendencia en el siglo XX”, claro está, teniendo en cuenta que su trabajo musical, compositivo y guitarrístico se basa a partir de la tradición popular de los pueblos que conforman el Perú.

Fue un músico autodidacta desde los 5 años, y actualmente cuenta con una trayectoria que sobrepasa los 60 años frente al público de Francia, Alemania, España, Austria, Bélgica, Suiza, Hungría, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, México, Finlandia, Paraguay, Colombia, Argentina, Chile y Ecuador, donde ha logrado llevar no solo su música, sino también la tradición de todo un pueblo.

Reconocido por el Instituto Nacional de Cultura como “Patrimonio Cultural Vivo del Perú”, recibió de la Presidencia de la República del Perú la Condecoración de la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el Grado de Gran Cruz y la Condecoración de la

Orden del Servicio Civil del Estado en el Grado de Comendador; El Ministerio de Educación del Perú reconoció su labor cumplida en bien de las actividades artísticas condecorándolo con Las Palmas Magisteriales en el Grado de Amauta y reconoció también su aporte extraordinario a la cultura y al arte popular con la Condecoración de Las Palmas Artísticas en el Grado de Maestro; El Consejo de la Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú, acordó conceder la condecoración de la Medalla de Honor, en el Grado de Oficial y de la misma manera condecorado por El Senado de La República del Perú con el Grado de Comendador. El Instituto Nacional de Cultura le entregó la condecoración de la Orden de la Cultura Peruana; así mismo fue designado como “Hombres de este Siglo” en el Capítulo de Artistas y Creadores 2000, y fue elegido en el año 2008 entre los 100 personajes latinoamericanos que más han influido en la cultura latinoamericana, promovida por la organización promotora de la Capital Americana de la Cultura y Antena 3 Internacional; además ha recibido diferentes distinciones y homenajes de las municipalidades, colegios profesionales, medios de comunicación y universidades del país y del extranjero.

- Leo Brouwer. Juan Leo Vigildo Brouwer (Leo Brouwer) nace en la Habana, Cuba, el primero de Marzo de 1939 y es el más importante compositor cubano del siglo XX. Director de orquesta, compositor, pianista, violonchelista y percusionista, destacado específicamente en el campo de la guitarra. Se graduó en el Conservatorio de Peyrellade en 1955 y estudió guitarra con el maestro Isaac Nicola, en 1959 el gobierno de su país le otorga una beca para realizar estudios en la Juilliard School of Music y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos. En 1961 asume el cargo de Director del Departamento de Música del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), ejerce también la Cátedra de Composición en el Conservatorio Nacional Amadeo Roldán y la asesoría musical de Radio La Habana.

El catálogo general de composiciones de Leo Brouwer incluye más de sesenta obras y cerca de un número similar de películas cubanas llevan música de su autoría él mismo confiesa haber compuesto más de 120 bandas sonoras para filmes.

- Gentil Montaña. Julio Gentil Albarracín Montaña, nació en Ibagué Tolima el 24 de Noviembre de 1942, y falleció en Cundinamarca el 27 de agosto de 2011. Fue un destacado

guitarrista y compositor colombiano pionero de la guitarra en su país. Inició sus estudios en el Conservatorio de Ibagué, a la edad de 8 años. Su primer instrumento fue el violín pero a la edad de 13 años se dedicó a la guitarra

Realizo estudios de música contemporánea con Kakleen keinell y posteriormente se especializo en su instrumento con los maestros Blas E. Atehortua y Gustavo Yepes. Obtuvo el tercer puesto en el concurso Mundial de Guitarra Alirio Díaz en la ciudad de caracas en 1975. Fue invitado por el mismo concurso en los años de 1994 y 2002 como jurado e intérprete.

“Ha grabado seis discos solistas de guitarra, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en honor a los reyes de España, con música de la independencia de Carmen Caicedo, y otro en Francia, para sello Carré, con obras Homenaje a Agustín Barrios Mangoré. Su producción discográfica incluye además fonogramas para Discos Zeida en 1964 y 1965, un cd grabado en 1967, y fonogramas para Discos bambuco” Rodríguez, H. (2005, p.31).

- Homero Hidrobo Ojeda. Nació el 2 de octubre de 1939 y falleció el 05 de agosto 1979) fue guitarrista clásico ecuatoriano destacado, y uno de los guitarristas más conocidos del Ecuador del siglo XX. También se logró desenvolverse en otros géneros como la música popular y folclórica.

En 1954 conformó el cuarteto de Guanabara, y más tarde el trío Los Latinos Del Ande. A lo largo de la década de 1950 y comienzos de 1960 se presentaron en todo el continente Americano, Norte, Centro y Sur.

Entre sus recitales o adaptaciones más destacadas están la "Ciaccona" de Bach "La Catedral", de Agustín Barrios Mangoré, y "La Maja de Goya" de Granados. Su arreglos más destacados para guitarra solista fueron "canta cuando me ausente" una composición de su padre Marco que recibió muchos elogios, y Pasional de Enrique Espín Yepes, con un estudio contrapuntístico, armónico y a la ves regional.

El guitarrista clásico español Andrés Segovia, a quien se le debe el valor de la guitarra en las salas de concierto, describió a Hidrobo como "el mejor guitarrista de las Américas" tras haberlo conocido en una clase magistral en México y maravillarse de su dote técnico y artístico con la guitarra. Homero Hidrobo ha sido un explorador incansable de esa constelación de armonías que captura el dulce encanto de la música. Su sensibilidad

y la artesanía de su interpretación hacen de Hidrobo un gran ejemplo de la artesanía y la superación permanente. Su trabajo disciplinado estuvo orientado a descubrir el verdadero rostro del Renacimiento, Barroco, Romanticismo y junto con la música de América, la música ecuatoriana, en particular.

- Máximo Diego Pujol. Es un guitarrista argentino y compositor de música clásica, nacido en Buenos Aires hacia el año de 1957 en un barrio muy tranquilo conocido como Villa Pueyrredón. Comenzó el estudio de la guitarra a la edad de ocho años con Don Gaspar Navarro, quien le inculcó sus primeros pasos en los tangos y milongas. A la edad de nueve años dio su primer concierto en localidad de Villa Martelli, con una gran acogida. Pocos meses más tarde decide sorprender a su madre en el día de su cumpleaños, con una zamba que compondría especialmente para ella. Este suceso marcaría su vida y llevaría a Pujol por un apasionante estudio de su instrumento y la composición.

Más tarde realizaría sus estudios superiores en el Conservatorio Provincial Juan José Castro de Buenos Aires, bajo la instrucción instrumental de Horacio Ceballos, Abel Carlevaro, Miguel Ángel Girollet, Alfredo Vicente Gascón y Liliana Ardissonne, mientras que el estudio en armonía y composición los realizaría bajo la orientación de Leónidas Arnedo.

En cuanto a su estilo de composición, se puede notar un depurado tratado armónico y una gran influencia hacia el tango y las milongas, que llenan su música de un implícito carácter nacionalista. En la actualidad su obras son ejecutadas y grabadas por intérpretes de todo el mundo, y son objeto de estudio en masterclass y conferencias en los más prestigiosos Festivales Internacionales dedicados a su instrumento.

2.2.2 Interpretación musical: análisis comparativo de técnica y estructura entre la guitarra clásica europea y la guitarra popular latinoamericana.

La interpretación musical es el arte de ejecutar un instrumento de acuerdo a las características de periodo, forma, y estilo de la obra plateada por el compositor, donde se exige del intérprete tanto un amplio conocimiento del lenguaje musical, el dominio técnico y sonoro del instrumento, como la sensibilidad, la expresividad y la entrega del mismo.

“Para lograr una interpretación musical acertada, un intérprete debe someterse a varios procesos intelectuales y prácticos que le otorguen herramientas para alcanzar

satisfactoriamente dicha meta. Uno de éstos es el análisis, que puede llevarse a cabo en distintos niveles: armónico, de forma, rítmico, motivico... además existen otros campos de estudio que deben tenerse en cuenta, como el de la técnica, para mejorar la ejecución de pasajes de alta dificultad, la posible búsqueda de un instrumento de época en el caso de música antigua, o la decisión de usar un instrumento actual, y la contextualización histórica. (Bernal 2016, p. 2-3)

Ahora bien, repetir de manera textual lo planteado en la partitura no es del todo correcto, en el arte de hacer música la verdadera labor de un intérprete, consiste en desentrañar de la obra el significado mismo de las notas y el pensamiento del compositor al concebirla. No está por demás decir, que el abordaje del pensamiento musical sobre el autor es un poco complicado, pues el criterio personal, pueden llevar a grandes confusiones y aportes no válidos en relación con lo expresado en la obra. Es el caso de emblemático de algunos compositores como Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de prácticas como ésta, en las que se alteraban su música sin justificación aparente.

Respecto al tema, Orlandini (2012, p. 79) expresa que: “la interpretación debe estar impregnada de un conocimiento acabado de la composición en su estructura, lo que permite al músico plasmarle “vida” a las notas musicales escritas que siempre va mucho más allá de lo meramente textual. También se entiende que es necesario conocer textos asociados al tipo de música que está haciendo, como apertura hacia otras áreas del conocimiento que convergen en el desarrollo de una buena interpretación musical.

El campo de la interpretación musical expresa la multidimensionalidad del ser para hacer, siendo el acto musical, el universo integrador donde convergen las diferentes partes de éste arte; de allí que el intérprete necesita de un amplio conocimiento tanto del lenguaje musical, como de las otras áreas del conocimiento, pues dicha relación, se lleva inscrita en la música, desde el momento de su concepción, y desde el momento donde cobra vida en un escenario, para establecer esa conexión con un periodo histórico, un momento ilustre o un sentimiento muy personal del compositor.

Ahora bien, para el desarrollo de éste trabajo se hablará más a fondo en relación del intérprete como solista, tomando en referencia al guitarrista, para dar mayor claridad del

tema y entrar en la descripción de procesos más técnicos propios de la guitarra clásica y popular.

2.2.2.1 Técnicas en la interpretación musical en la guitarra clásica y popular. La guitarra es actualmente uno de los instrumentos más populares en Latinoamérica y el mundo, son incontables los géneros musicales que se expresan con ella, su acogida ha sido tan grande que desde su papel como solista, ha logrado llevar a cabo un gran despliegue musical que abarca tanto las diferentes épocas de la música clásica europea, como las piezas más representativas de carácter folklórico o nacionalista en América Latina.

Así, se debe entender que para el guitarrista, como intérprete de su instrumento es primordial en primera medida el alcance de la música desde su técnica y la aplicación del lenguaje musical de acuerdo al contexto histórico o cultural, siendo necesario de esta manera el abordaje técnico desde los dos puntos de vista que se presentan en este recital: la guitarra clásica y la guitarra popular.

Ahora se mencionarán algunos de los elementos de expresión musical más característicos en la interpretación de la guitarra y se tomará como referencia ambos puntos de partida para la explicación de su ejecución:

1. Tremolo: es un término musical que describe la fluctuación o variación periódica en la intensidad (volumen o amplitud) de un sonido, mientras que la altura o frecuencia se mantiene constante. En la guitarra se realiza utilizando una combinación sucesiva de ataques a la misma nota con pulgar, anular, medio, e índice, mientras se prolonga la nota tras el efecto. Es muy utilizada en la guitarra tradicional ayacuchana como un evento sonoro que crea adornos y le otorga cuerpo a la melodía, mientras que para la guitarra clásica europea o española crea un efecto de acompañamiento que va destacando la melodía con el dedo pulgar de la mano derecha.
2. Vibrato: Es un término musical que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. En la guitarra para crear el vibrato hay que

arrastrar y presionar la cuerda en dirección hacia las clavijas, generando una mayor prolongación en el sonido que no altera la altura del sonido. En la música tradicional ecuatoriana ésta técnica cobra otro sentido, pues refiere al hecho de arrastrar y presionar la cuerda no en el eje paralelo de las mismas sino más bien en su eje perpendicular, para crear un cierto ambiente de variedad en altura y no de prolongación del sonido. El vibrato en la guitarra puede hacer que una nota obtenga un mayor realce y que se sostenga por más tiempo, otorgándole mayor carácter y logrando una cualidad ‘cantabile’ que funciona efectivamente en los pasajes más melódicos lentos.

3. Apoyatura: Nota de adorno que precede por grados conjuntos a una nota real. Se representa por medio de notas de pequeño formato, o por medio de signos convencionales. Es de gran uso para evidenciar el carácter sentimental de los pasillos ecuatorianos.
4. Mordente: Es un adorno melódico que por lo general indica que la nota principal o real debe ser tocada con una alternancia rápida de la nota inmediatamente superior o inferior por grados conjuntos. Es muy frecuente su uso en los pasillos tradicionales ecuatorianos y los huaynos ayacuchanos del Perú.
5. Glissando: Es un adorno y/o efecto musical sonoro que consistente en pasar rápidamente de un determinado sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles. En la guitarra se realiza deslizando un mismo dedo sobre una misma cuerda, haciendo la transición de una nota a otra sin soltar la misma.
6. Pizzicato: Es una técnica de interpretación musical que debe aplicar el ejecutante de un instrumento de cuerda cuando corresponda o bien cuando aparezca la indicación pertinente en una partitura. En la guitarra consiste en pellizcar las cuerdas con la yema de los dedos creando un ambiente sonoro donde los sonidos son muy cortos y un poco ensordecidos.

7. Staccato: Es un signo de articulación que indica que la nota se acorta un medio en respecto de su valor original, siendo separada de la nota que va a continuación por un silencio. En la guitarra se realiza a través de un ataque más pronunciado sobre la cuerda y la nota que se ataca, prosiguiendo con el apagado de la misma por medio de la utilización de otro dedo de la mano derecha o bien de la mano izquierda. Es muy utilizado en las frases del Bambuco Colombiano, para denotar variedad en la interpretación musical.

De esta manera y con la noción de los anteriores aportes, también se puede decir que para algunos guitarristas y compositores latinoamericanos como Leo Brouwer, en la guitarra es necesario más que el conocimiento de un lenguaje musical solista, pues como él mismo lo afirma, se debe poder transmitir el sonido de la orquesta, con la complejidad que todo ello significa, en cada una de las notas de la guitarra. De allí que el trabajo del intérprete como solista consiste en lograr el mejor entendimiento de una obra musical en su contexto universal, a partir de su técnica, el conocimiento musical e intelectual y el aprendizaje colectivo.

2.2.2.2 Construcciones y partes de la guitarra clásica y la guitarra popular. Tanto la guitarra clásica europea, como la guitarra popular o criolla de Latinoamérica, se componen del mismo número de partes y la misma distribución en su espacio, con la excepción de que en algunos países americanos, se encuentran pequeñas variantes sobre la medida estándar europea. Estas variaciones radican en el conocimiento del instrumento en sí, ya que para el periodo del coloniaje, la copia y reproducción de las guitarras al modelo clásico europeo era bastante difícil de igualar, y las guitarras fueron adoptando diferentes medidas en cada país. Este evento llevaría a una posterior evolución de instrumentos como el charango en Bolivia, el requinto en México, el tiple requinto en Colombia, o el cuatro en Venezuela por mencionar algunos de ellos.

A continuación se numeran de manera separada las partes de la guitarra clásica europea en el modelo estándar, para posteriormente entrar a diferenciar las medidas en su

construcción, y afinaciones sobre las cuerdas, que se han adoptado en algunos países de Latinoamérica, para la interpretación de su música tradicional:

1. La Cejilla: es el punto que separa el diapasón, con la cabeza de la guitarra, y lleva la distribución homogénea entre las seis cuerdas. Usualmente es un pequeño trozo de material plástico o hueso.
2. Trastes: Divisiones en metal sobre el diapasón que sirven como guía para la separación de las notas bajando desde la cejilla, hasta la boca de la guitarra.
3. Mástil: Es la parte sobre la cual se distribuyen los trastes, ubicada sobre el brazo de la guitarra y usualmente se construye de una madera bastante dura como el ébano o el chonta para que resista la presión de las cuerdas sobre él mismo.
4. Cuerpo o Caja: Esta parte del instrumento puede variar dependiendo del tipo de guitarra. Es quien le proporciona la resonancia a las cuerdas para que las ondas del sonido puedan proyectarse. Tiene una forma similar a la de una pera, donde dos círculos, se conectan por medio de una cintura.
5. Tapa armónica: Es una de las partes más importantes en la producción del sonido para el instrumento, ya que es la que permite la vibración de las ondas y usualmente se construye de pino abeto alemán o cedro mil hilos, para lograr una mejor proyección en el sonido.
6. Boca: Es el hueco que va sobre la tapa armónica, para que el sonido pueda salir. Puede tener tres tipos de forma: circular, ovalada o rectangular.
7. Puente. Lugar bajo donde se sostienen las cuerdas y se elevan por encima de la tapa armónica y el diapasón, para que puedan vibrar.
8. Cabeza: Lugar extremo del brazo donde se pone el clavijero
9. Clavijero: elemento mecánico que por medio de una distribución de engranajes y tornillos permite la afinación de cada cuerda.
10. Cuerdas: Se encuentran distribuidas a lo largo de la guitarra, desde la cabeza hasta el puente. Para la guitarra clásica las tres primeras cuerdas se componen de nylon o fibras, mientras que las tres siguientes o bajos llevan un entorchado metálico para lograr un mayor equilibrio entre el sonido de ambas partes.

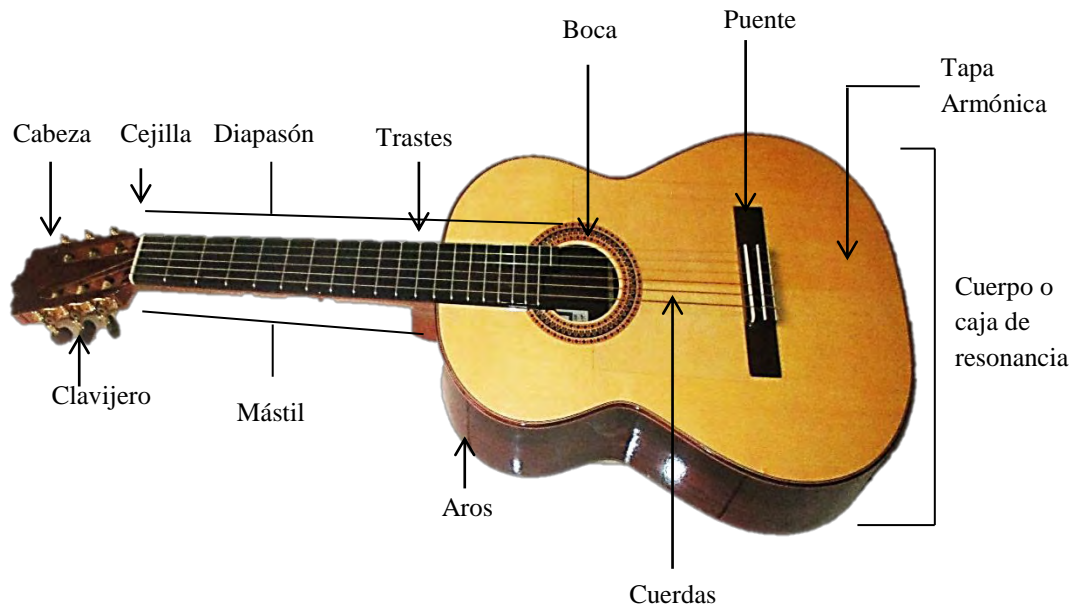


Imagen 1 Partes de la guitarra (Modelo Diego Valencia / Referencia de concierto)
 Fuente: La presente investigación

Aunque la guitarra en Latinoamérica se ha ido estandarizando y ajustado a las medidas del modelo europeo, algunos luthiers (Constructores de guitarras) como Jaime Ruiz en Ecuador aún siguen conservando medidas diferentes para la construcción de sus guitarras. En ellas se puede notar una caja de resonancia de mayor profundidad y de mayor tamaño, razón por la cual se utiliza en el acompañamiento del pasillo ecuatoriano, donde predominan los bajos. Este tipo de construcción le otorga más volumen y cuerpo a los bajos para que la guitarra llene tanto los espacios armónicos, como los espacios rítmicos que se presentan en el pasillo y otros ritmos como la tonada o el albazo.

En la siguiente imagen se presentará la comparación entre las medidas de la guitarra estándar europea (Admira) y la guitarra ecuatoriana (Ruiz), que como se expresó anteriormente goza de unas medidas más grandes.



Imagen 2. Medidas comparativas de la guitarra estándar europea y la guitarra latinoamericana desarrollada en Ecuador.

Fuente: La presente investigación

2.2.2.3 *Afinaciones en la guitarra Latinoamericana.* A lo largo de la historia en Latinoamericana, la guitarra ha ido adoptando diferentes temples o afinaciones para lograr la interpretación de su música tradicional de una manera más natural y más coherente. En el antiguo continente, éste tipo de técnica fue conocido como “guitarra traspuesta” o “afinares traspuestos”, en la cual cada cuerda recibía un tratado de afinación distinto a la usual (Mi,

Si, Sol, Re, La, Mi). Se hacía constantemente para adaptar la técnica instrumental a la evolución progresiva de la música y así obtener de un buen repertorio que requería de este sistema musical.

En algunos países de América como Perú y Brasil, se conservan afinados traspuestos, que aunque no se hallan consignados en los escritos, aún se pueden conocer en la práctica musical. De ello se puede mencionar algunos con su respectiva afinación y tipo de música para el que se utiliza, más sin embargo existen muchos que se quedaron sin su registro afinado traspuesto y sólo se les conoce el nombre.

Tabla 2. *Afinaciones o afinados existentes en Perú*

Fuente: La guitarra tradicional chilena/ Sauvalle

01."temple baulín"	MI-DO-SOL-RE-Sib-SOL	4-5-5-4-3
02."temple para sol"	MI-SI-SOL-RE-SOL-RE	5-4-5-7-5
03."temple para fa"	MI-SI-SOL-RE-LA-FA	5-4-5-5-4
04."para acompañar Huynos"	MI-SI-SOL-RE-SI-FA	5-4-5-3-6
05."para acompañar Yaravies"	MI-SI-SOL-RE-SI-RE	5-4-5-3-9
06."temple baulín"	MI-SI-FA#-RE-Sib-RE	5-5-4-4-8
07."temple diablo"	MI-DO-RE-SOL-Sib-SOL	4-5-5-4-3
08"afinación comuncha"	MI-SI-SOL-RE-SI-SOL	5-4-5-3-4

Tabla 3. *Afinaciones o afinados existentes en Brasil*

Fuente: La guitarra tradicional chilena/ Sauvalle

09."Cebolao"	MI-SI-SOL#-MI-SI	5-3-4-5
010."boiadeira"	MI-SI-SOL#-MI-LA	5-3-4-7
011."natural"	MI-SI-SOL#-RE-LA	5-3-6-5
012."rio-abaxo"	RE-SI-SOL-RE-SOL	3-4-5-7
013."guitarra"	RE-SI-SOL-DO-SOL	3-4-7-5
014."paulistinha"		5-3-4-7
015."paraguacu"		3-4-5-5
016."sobre-requinta"		5-4-3-5
017."corda solta"		7-4-5-7

018."ré acima"		3-4-7-5
019."vencedora"		5-4-7-5
020."conselheira"		4-3-4-5
021."cana verde ou cururú"		5-5-4-5
022."oitavado"		5-5-5-5
023."riachão"		4-3-4-5
024."paulistinha"		4-5-5-5
025."goiano"		5-4-5-5
026."rio-acima"		4-5-3-4

A partir de lo expuesto anteriormente se puede evidenciar como la guitarra clásica europea y la guitarra popular Latinoamericana se han ido desarrollando en los países de américa de manera divergente pero a la vez complementaria, tanto en técnica como estructura e interpretación musical, con el fin de absorber de la mejor forma posible el carácter cultural y folklórico de sus regiones de origen. De esta manera se entrará hablar de las características musicales propias de cada país y de los ritmos que más se destacan y se abordarán para el presente recital.

2.2.3 Características musicales de los países latinoamericanos.

La música latinoamericana en su concepto más general se refiere a los bailes y músicas populares que tienen como origen América Latina, pero como ya se había planteado al inicio de éste escrito, es también la unión perfecta de las diferentes culturas que convergieron en éste continente para el periodo colonial y épocas posteriores a ella. Así pues la descripción musical que se abordará a continuación, está orientada al entendimiento de las rítmicas, armonías, melódicas y tímbricas de los siete países de américa latina que se presentarán para el recital: Perú, Colombia, Ecuador, Cuba, Venezuela, Argentina y Paraguay, cada uno de a partir de un ritmo determinado que caracteriza a su región.

“Aunque el folclor musical latinoamericano es muy parecido en su esencia, cada país ha encontrado una forma específica para expresarse. Son una gran cantidad de géneros y ritmos que se convierten en emblemas para la idiosincrasia de cada pueblo” Peláez (1999, p. 289)

2.2.3.1 *Perú*. Es un país con notable mixtura de razas, que ha aportado al continente americano varios ritmos musicales. Este país latino se divide en costa, sierra y selva, cada una de ellas con sus propios ritmos y estilos musicales. En cuanto al Perú precolombino se conoce que los primeros pobladores fueron las tribus Marañon y Chavin en la sierra, y Pacaras en la costa central. Luego llegaron los Tiahuanaco y la tribu Chimuc. En el siglo XII, un pueblo de lengua quechua o quichua se estableció en el Cuzco, donde forjó el imperio Inca, imperio enorme que impuso su lengua quechua, su música y sus instrumentos, forjando toda una cultura de la que hoy en día se encuentran tanto registros y/o vestigios musicales como arqueológicos. Respecto al tema Peláez (1999, p. 298) afirma que:

“Algunas danzas de la época precolombina se conservan intactas. La marinera en la costa, es baile alegre y malicioso acompañado con guitarra. El huayno serrano es un baile lento, con arpa y una típica flauta llamada quena. Los taqui son danzas acompañadas con quena. Además, entre sus instrumentos, los peruanos cuentan con la sirga o flauta de pan, hecha de tubos de carrizo en hileras dobles móviles o fijas”

Así mismo la música tradicional peruana es reconocida por su estructura armónica muy definida, donde el juego de los pasajes armónicos entre el primer grado menor y el tercer grado mayor, cobra gran relevancia para la composición de sus melodías tradicionales. Ahora bien para entrar un poco más en materia, se tomará como referencia el Huayno ayacuchano, perteneciente a la cordillera oriental del Perú.

1. *Huayno*. El nombre de este género, provendría de la palabra quechua "huayñunakunay" que significa bailar tomados de la mano. Es de origen prehispánico en la Serranía del Perú. En cuanto a los aspectos netamente instrumentales Díaz (2008, p.3) plantea que: “los instrumentos musicales originarios en los que se interpretaba (y se sigue interpretando, en las áreas rurales) el huayño eran los aerófonos (sikus, zampoñas o flautas de pan; quena; pinkillo; tarka y anata) y membranófonos (bombo, tambor y caja)”. En cuanto al ritmo, generalmente el huayño se presenta en compás binario (2/4, 2/8), aunque en algunos casos se encuentran compases ternarios. Existe una correspondencia absoluta entre música y poesía, inclusive entre acentuación de las palabras y células rítmicas. La estructura de las melodías debe ser determinada por la estructura del texto, pero en ocasiones se da también lo contrario. En los huayños se puede determinar la forma

analizando la construcción de períodos, frases o semifrases, que generar antecedentes y consecuentes, ya sean simétricos (ej. 8 – 8, 5 – 5, 2 – 2) o asimétricos (ej. 7 – 9, 4 – 5, 2 – 3).

2.2.3.2 *Colombia.* El folclor colombiano se compone de una gran variedad de manifestaciones culturales y musicales, a tal punto que cada una de las distintas regiones geográficas del país, posee sus propias características folclórico musicales. En este sentido se encuentra una división geográfica musical distribuida a lo largo de cuatro grandes regiones: la música de la costa Atlántica, la del Pacífico, la de la región andina y la de los llanos Orientales.

Así pues de la costa Atlántica o del caribe, caracterizada esencialmente por tener ritmos calientes o de gran movimiento que son propios del baile, se tomará el Porro; mientras que de la región andina, caracterizada por ritmos más moderados y melancólicos se hablará del bambuco y el pasillo como punto de referencia.

1. El porro es un ritmo musical folklórico que nació a comienzos del siglo pasado en las sabanas de Córdoba y Sucre y a las orillas del Sinú y del San Jorge. Sus más tradicionales intérpretes son las bandas Palayeras, que llevan su nombre por San Pelayo, una cálida y pequeña población ubicada a menos de media hora de Montería, la capital departamental y en la que, dicen, se consolidó ese aire que lleva raíces africanas y europeas. El porro moderno recibió el aporte foráneo del instrumental de vientos, que es el que actualmente se baila principalmente en los departamentos de Córdoba y Bolívar.

El patrón rítmico del porro se basa en una blanca y dos negras, generalmente dentro del compás de dos medios $2/2$, aunque ahora también encontramos piezas escritas en cuatro cuartos $4/4$ lo cual no representa ninguna alteración en la estructura del ritmo. En cuestiones de interpretación se acostumbra a que las dos negras se toquen en staccato, para así, darle más la caracterización tradicional que requiere este ritmo. Generalmente en una banda pelayera, la Tuba, sería el instrumento que llevaría este patrón rítmico dentro de la pieza. (Cadena. 2011, P.21-22)

2. El bambuco es una danza y un género musical autóctono de Colombia, considerado uno de los más representativos de ese país, y que en cuanto a ritmo posee un aire dulce y acariciante. Se escribe en compás de $6/8$, y aunque se puede interpretar en compás de $3/4$ se debe ejecutar en compas compuesto para conservar su sabor exclusivo y el acento

correcto. El bambuco es ejecutado con base en instrumentos cordófonos: tiple, bandola, guitarra y requinto; en algunos casos se le agrega pandereta y flautas metálicas o típicas: algunas estudiantinas han llegado a utilizar contrabajo y violín, y poco a poco, los compositores de cada nueva generación, le han ido introduciendo variedad de instrumentos, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales; desde un solista, hasta una orquesta sinfónica o un gran coro polifónico. En cuanto a su forma es muy característico encontrar en este tipo de composición dos secciones contrastantes, la primera en tonalidad menor y la segunda en tonalidad mayor.

“Es el aire musical más característico de la zona andina y a su vez uno de los bailes más representativos. Se pueden diferenciar tres clases de bambucos. El del Cauca, lento y melancólico; el de Cundinamarca y Boyacá, de tipo campesino, y el del Tolima y los Santanderes, el bambuco fiestero” Peláez (1999, p. 393)

3. El pasillo Colombiano: Es un ritmo o aire musical que surgió durante la época independentista en los andes neogranadinos y gran colombianos, como símbolo de libertad y expresión de alegría en la independencia tras las primeras décadas del siglo XIX. Es una adaptación del vals acústico que determinó una variación rítmica, un poco más acelerada y en algunos casos hasta vertiginoso.

Según Martínez (2009, p.24): Existen dos estilos de pasillos colombianos: El primero de ellos es el pasillo fiestero instrumental, interpretado por la banda de los pueblos y que es especial para celebrar todo tipo de festividades. Su carácter es muy alegre y movido. El otro tipo de pasillo es el lento vocal o instrumental, característico de reuniones sociales o bailes de salón, con un carácter un poco más romántico y melancólico.

De este último tipo de pasillo es de donde se partirá para la interpretación musical de la guitarra solista, ya que los ensambles de formato instrumental para cuerda pulsada (tiple, bandola, guitarra) surgen de este mismo concepto musical. El pasillo se escribe en compás de 3/4 y se caracteriza por la ausencia en el ataque de la segunda negra en cada compás, aunque esto en realidad puede variar al añadir o quitar figuras rítmicas para darle variedad a la composición. Por lo general está escrito con forma Rondó y se caracteriza por un estribillo melodioso y que es fácil de recordar.

2.2.3.3 *Ecuador*. La música tradicional del Ecuador se desenvuelve a través de la convergencia entre lo indígena y lo mestizo, dando forma a un desarrollo musical propio en el que se encuentra inmerso tanto el carácter ritual de la música indígena a través de la escala pentatónica en modo menor, como lo sentimental de la escala de siete sonidos y la séptima mayor o sensible influenciada por la conquista Española. Astudillo (2012, p.14) afirma que: “se encuentra un proceso evolutivo dentro de la música tradicional indígena en la que se encuentra presente la escala pentatónica mayor como parte característica de las melodías ecuatorianas y que es percibida como una modulación pasajera dentro de un predominante modo mayor”

En cuanto a la organología en la música ecuatoriana se conoce que los instrumentos autóctonos más destacados son el siringa o también llamado flauta de pan, los llamados pincullos y los rondadores. También está la flauta recta o quena, que van acompañados de la guitarra y el charango como base armónica. Los ritmos o aires más destacados son el sanjuanito, el albazo y el pasillo.

1. Pasillo: Es uno de los ritmos derivados del vals vienés, que recibió bastante influencia del yaraví y el sanjuanito tradicional del Ecuador y que hoy en día es símbolo de Nacionalidad en éste País. Tiene un carácter melancólico y lento, por lo general de tonalidad menor y su escritura musical se realiza en compás de 3/4 con una marcada preponderancia de los bajos en la guitarra y un particular vibrado y mordentes en las introducciones del requinto.

El pasillo se introduce a América como traducción del vals europeo en la segunda mitad del siglo XIX -como un vals justamente al revés- que se populariza en las voces de soldados venezolanos y colombianos protagonistas de las luchas libertarias y de un trashumante desarraigo convertido en exilio poético y melódico. La simbiosis música-sentimientos presente en el pasillo, como filón sugerente y rico de una sensibilidad moderna o civilizada de fines del siglo XIX y principios del XX, permitiría recuperar el sentido del “instante trascendente” en generaciones tan lejanas que, aparentemente, tendrían en común sólo un rito de anacrónica expresión por el pasillo. Es decir, la a veces solitaria manera de recrear su interioridad y personalizarse.

Esto demuestra el carácter melancólico que el pasillo mismo recrea en su música y su poesía misma, gracias a la crisis económica- política que concluye en el siglo XX.

2.2.3.4 *Venezuela*. La música de Venezuela se caracteriza por ritmos muy alegres y vivos, usualmente utilizados en el baile o las danzas. Peláez (1999, p. 301) afirma que: “Las tribus que habitaban el país, antes de la llegada de los españoles, eran los araucanos y los caribes, fieros y antropófagos; los guajiros, pacíficos. También los Timotes y los Cuiscas”, mostrando la gran variedad cultural que existía en la Venezuela precolombina y que más tarde se evidenciaría aunque en menor medida en el folclor llanero del joropo, el pasaje o el seis por derecho. El género más representativo de éste país es el Joropo, y su organología característica u original son el cuatro, las maracas, la bandola y el arpa.

1. Joropo. Es una forma rural que se originó en los llanos y actualmente es considerada como la música de identidad nacional en Venezuela, hasta el punto que se le da la denominación de llaneros a los venezolanos en el exterior. La palabra «joropo» viene del arábigo «xarop» que significa «jarabe» y está emparentado con los jarabes tapatíos de México. Es una manifestación musical de los estados Apure, Barinas, Cojedes, Guárico, Portuguesa y parte centro-sur de Anzoátegui y Monagas. De la misma forma, el joropo llanero forma parte de la tradición folklórica de los departamentos del Vichada y Casanare en Colombia.

El Joropo llanero puede ser dividido en pasaje y golpe. Mientras el pasaje es un género más lírico, el golpe es un género mucho más recio y rápido. El golpe usa temas heroicos y patrióticos, el pasaje le canta al amor y al paisaje llanero. En cuanto a la escritura musical el cuatro y las maracas van con una acentuación asimilable en 6/8 en la cual la acentuación tímbrica de ambos va sobre la tercera y la sexta corchea del compás con el fin de resaltar un pulso constante de negra con puntillo, contrapuesto a una cadena de blanca y negra expuesta por el bajo en un compás de 3/4.

2.2.3.5 *Argentina*. Es considerado dentro del continente americano como uno de los países con mayor variedad musical gracias a su cantidad de géneros y a la confluencia cultural que en él convergen. Tiene una demarcada zona territorial que abarca seis epicentros musical bien determinados: Norte, Litoral, centro, Cuyo, Pampeana y Patagonia todos ellos aportando ritmos como el tango, la murga, la samba, la chacarea, el candombe y muchos

más, difundidos tanto en éste continente como en el continente europeo. Así pues en la interpretación de ésta música se tomará como referencia el tango y el candombe, para el mejor entendimiento de las bases musicales propias de argentina.

1. Tango. Es un ritmo argentino que se fue moldeando en arrabales y prostíbulos de Buenos Aires hacia los años de 1880. En primera medida se interpretaba con guitarra, violín y flauta, pero a partir del año de 1900 los inmigrantes Alemanes fueron imponiendo poco a poco el Bandoneón por encima de la flauta.

La danza fue un elemento esencial para la difusión del género y se desarrolló sobre dos vertientes: la de ritmo alegre, veloz y vivaz; y la triste, sentimental y reconcentrada. En esta segunda etapa cobró importancia la letra, a la que daba su impronta personal cada cantante. Entre los más destacados brilló Carlos Gardel, "el zorzal criollo", incuestionable divulgador del tango.

2. Candombe. Considerado como una manifestación cultural de origen negro-africano. Es patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en Uruguay, pero también existe en menor medida en parte de Argentina y parte del Brasil. Tiene un ritmo de cuatro negras por compás con clave 3:2, la misma clave 3:2 del son cubano. Tradicionalmente se toca con tres tambores: chico, repique y piano, ordenados del más agudo al más grave, aunque hoy en día se fusionan otros instrumentos como la guitarra o el piano.

2.2.3.6 *Cuba*. La música presente en la isla de Cuba, se encuentra mayormente influenciada por la cultura de los colonizadores españoles, los esclavos africanos y también, pero en menor medida, de los franceses que llegaron a la región de oriente. Antes de ello, “los primeros pobladores fueron los indios Guanacahibes, los araucanos, los caribes y los tainos...pero ninguna de estas tribus sobrevivió a la invasión” Peláez (1999, p.311)

De esta manera el origen de sus influencias musicales, podía dividirse fundamentalmente, entre la música euro-cubana y la música afro-cubana, pero cualquier clasificación que se pretenda hacer de ella, dependerá más bien del grado de desarrollo que haya adquirido cada compositor en su hacer musical. Ahora bien, para el análisis de los rasgos musicales cubanos se tendrá en cuenta el origen rítmico de sus raíces y la influencia que ha tenido en las composiciones del siglo XX.

1. La Hemiola o Sesquiáltera es un ritmo típico de las tradiciones musicales africanas, tanto del norte como del sur del continente. Se entiende como la superposición o alternancia de dos metros uno binario y otro ternario ($3/4$ y $6/8$) que van marcando cada uno de ellos su figura de pulso. Negras para el caso de $3/4$ y negras con puntillo para el caso del $6/8$

2. El Zapateo es una danza típica del “campesino” o “guajiro” cubano, de origen español. Se baila en parejas que “zapatean” golpeando el piso levemente con los pies, y donde el papel del hombre es más activo que el de su contraparte femenina. La música se hace con tiple, guitarra y güiro en un tiempo combinado de $6/8$ y $3/4$ (Hemiola), el cual es acentuado en la primera de cada tres corcheas.

3. El punto. Es un género musical cubano cantado que surgió en las regiones occidental y central de Cuba hacia el siglo XVII. Incluye instrumentos como la guitarra, el tres, el laúd y el tiple, para realizar melodías punteadas con púa quienes dan origen al nombre de punto. También se incluyen instrumentos de percusión como la clave, el güiro y el guayo. Tiene un gran carácter virtuoso para el tañedor del laúd y goza de una calidad improvisadora en los cantantes que componen sus decimas sobre la marcha de la música

2.2.3.7 *Paraguay*. La música de Paraguay al igual que los demás países de Latinoamérica en mención, tiene unas raíces aborígenes, para éste caso perteneciente a las tribus de la nación guaraní. Dichas raíces se vieron sesgadas por la invasión española, quien impuso la música jesuítica, y no fue sino hasta el siglo XX con la aparición de compositores como Barrios, José A. Silva y Juan Carlos Moreno que la música tradicional paraguaya logró posicionarse en un lugar destacado dentro del continente americano.

Es característica de la música paraguaya la instrumentación con arpa y sus ritmos propios son el chopí, la canción paraguaya, el chamamé y la guaranía; sin embargo se encuentra que para Paraguay la mayoría de la música fue estandarizada bajo escrituras europeas de orquestación, instrumentación e incluso composición, y que no despertaron sus raíces musicales aborígenes sino hasta pasado siglo. Respecto al tema Rivarola (2012, p.3) plantea que:

“La música propiamente paraguaya y disciplinar, surge en la década de los '30 con los principales referentes del folclore: José Asunción Flores, Mauricio Cardozo Ocampo, Félix Pérez Cardozo. Paralelamente hay un desarrollo de la guitarra clásica y de la tradición de la guitarra, siendo la figura más trascendente el guitarrista y compositor Agustín Pío Barrios”

Dicho argumento demuestra que al hablar de música paraguaya, no se hace referencia al folclore en sí, sino más bien a la música que se creó por paraguayos dentro de su mismo país a partir del estilo europeo impuesto. Así para la realización del presente recital se partirá de la música desarrollada por el paraguayo Agustín Barrios Mangoré, quien a pesar de mantener un carácter clásico y técnico europeo, logró desarrollar obras con una esencia musical clara, donde obras como la danza paraguaya, aire de danza Caazapá, e incluso la catedral de corte más clásico gozan de una exquisito aire popular paraguayo.

3. ANÁLISIS MUSICAL.

3.1 La Catedral.

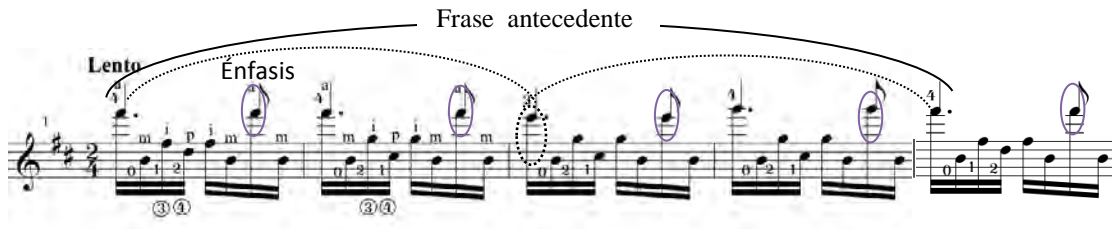
Obra compuesta por Agustín Barrios “Mangoré” entre 1921 y 1938 en tres movimientos: preludio saudade, andante religioso y allegro solemne. Inicialmente se compuso tan solo del segundo y tercero (Andante Religioso y Allegro Solemne), a los cuales se agregaría uno, antecesor introductorio, (Preludio Saudade) compuesto en la Habana-Cuba para el año 1938, como una manera de equipararse a los estereotipos de composición europeos de la época. Es una de las composiciones más emblemáticas en el desarrollo de la guitarra en latinoamericana del siglo XX, porque no sólo expresa el trabajo estilístico y técnico europeo en la guitarra, además demuestra las características culturales propias de la esencia Paraguaya presentes en el historia de vida del compositor

Preludio saudade. Para el análisis de éste movimiento se describe el significado que el nombre tiene en relación con el carácter de la obra. Así pues, por una parte el vocablo preludio pone en evidencia que se trata de una pieza musical inicial breve, sin forma determinada, que sirve como introducción a los dos siguientes movimientos. Por otro lado, “saudade” es un vocablo de difícil traducción al español, de procedencia portuguesa y gallega, que hace referencia a un sentimiento cercano a la melancolía llena de placer, una melancolía que le otorga ese carácter sentimental y emotivo a este movimiento.

El motivo antecedente que dará origen al desarrollo del preludio se encuentra descrito desde el inicio del compás primero hasta el primer tiempo del segundo, donde se forma una elisión para dar paso al motivo consecuente y así determinar el primer tema con un carácter cantábil y legato.

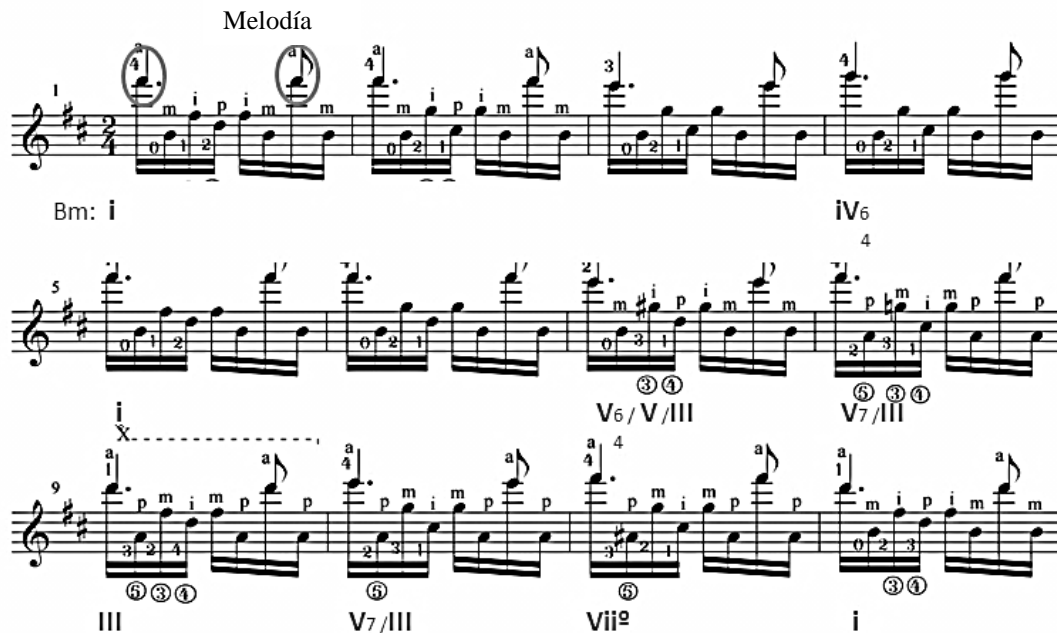
Así pues como aporte del intérprete y para lograr dicho carácter con un legato más notorio en la frase se desplazara el acento agógico normal del primer tiempo al rebote del segundo tiempo donde se encuentra la melodía llevándolo de manera cantábil (Fig.1) . La frase antecedente se expresa en los primeros cinco compases de la obra con un clímax sobre la mitad de la misma, que marca el carácter interpretativo del resto de las frases del movimiento, tal como se observa a continuación.

Figura 1. *Frase antecedente (Preludio saudade)*



Está tonalidad de Bm y con una descripción lenta como lo determina el compositor. Traza el camino pausado de una armonía a otra con una conexión melódica siempre destacada por la voz superior que va mutando de color gracias al cambio armónico dispuesto en cada sección. Durante los doce primeros compases se define el primer periodo, determinado por una pequeña modulación al grado relativo y una cadencia autentica perfecta (Vii°/ i), como se presenta a continuación:

Figura 2. *Primer periodo (Preludio saudade)*



Acerca del uso figurativo, como se puede observar a lo largo de la figura anterior, la voz principal se mantiene como negra con puntillo y corchea en una métrica de dos cuartos, mientras que el ataque del acompañamiento se da en los puntos donde la melodía no lo hace. Así se evidencia una textura homofónica en la que la voz superior llevando la

melodía cobra mayor preponderancia sobre el resto de las notas que sirven de acompañamiento o base armónica.

A partir del compás trece hasta el veinte se encuentra un periodo mixolidio, que tiene como objetivo mostrar prolongaciones de F, usando su dominante y acordes de subdominantes de la tonalidad axial a manera de acordes de paso. Este comportamiento armónico hace que se genere una zona de inestabilidad en donde la melodía acompaña el efecto de tensión expuesto en éste periodo que terminando con una semicadencia Semi-suspensiva autentica imperfecta (V6/ V - V6) así:

5 5

Figura 3. Periodo Mixolidio (*Preludio saudade*)

The musical score shows two staves of music. The top staff contains measures 13, 14, 15, and 16. The bottom staff contains measures 17, 18, 19, and 20. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar accompaniment is written in a bass clef. Chord symbols are placed below the guitar staff: i_6 (measure 13), V_4/V (measure 14), V (measure 16), iV_6 (measure 17), V_6/V (measure 18), and V_6 (measure 20). Roman numerals VII, IX, and XI are placed above the staves. Circled numbers 5, 4, and 5 are placed below the guitar staff in measures 14, 18, and 20 respectively.

Los cinco compases siguientes presentan una pequeña re-exposición textual del material inicial expuesto, que sumados a los catorce compases siguientes de desarrollo conforman la segunda sección de este movimiento. Esta sección se caracteriza por el uso reiterativo de grados disminuidos y dominantes secundarias, además de notas de paso entre acordes y suspensiones, que le proporcionan al guitarrista un gran abanico de posibilidades dinámicas y expresivas para la interpretación.

Por último encontramos en este movimiento una coda de diez compases que culmina con una imponente cadencia compuesta de primer aspecto ($iV - V_7 - i$) en la que

los armónicos juegan un papel primordial para otorgarle ese carácter sentimental y emotivo que busca el compositor. (Ver figura 4)

Figura 4. *Cadencia final sobre la coda (Preludio saudade)*

En cuanto al esquema formal de este movimiento se puede sitar el planteamiento del músico- teórico Siglind Bruhn quien para el análisis de los preludios del Clave Bien Temperado de Johann Sebastián Bach, diseñó la siguiente clasificación:

- a) Composiciones armónicamente determinadas
- b) Composiciones motívicamente determinadas
- c) Composiciones rítmicamente determinadas
- d) Composiciones métricamente determinadas

Siendo de ésta manera y de acuerdo a la clasificación de Bruhn, el preludio saudade de Barrios una composición armónicamente determinada, ya que mientras la figuración y la melodía permanecen rítmicamente estáticas, su armonía es la única que está cambiando de manera constante.

Tabla 4. *Estructura formal preludio saudade*

Sección A	Sección B	Sección de coda
Introducción	Re-exposición	coda

a	a'	a	b	k
(1 - 12)	(13 - 20)	(21 -25)	(26 -39)	(40 -49)
Compás	Compás	Compás	Compás	Compás

Andante Religioso. Movimiento escrito en tonalidad de Si menor, que por su carácter expresa un ambiente tranquilo y contemplativo. Comienza con un motivo suave y cantabile que va acompañado de manera discreta por una sucesión de acordes que la complementan. Es de textura homofónica, donde la voz principal cobra mayor preponderancia sobre el acompañamiento.

La primera frase es la más corta de este movimiento, ya que consta sólo de cuatro compases y se dispone a manera de introducción para plantear el motivo y la tonalidad axial, llevando un climax hacia el final sobre una cadencia suspensiva que dará paso a la frase consecuente con el mismo motivo inicial, así:

Figura 5. Frase antecedente (*Andante religioso*)

En los siguientes ocho compases se muestra la frase consecuente con la misma melodía una octava por debajo de la inicial, siguiendo con una expansión de registro hacia las notas más bajas de la guitarra, mientras se explora nuevas armonías que llevan a la tonalidad de F#m. La modulación se produce por acorde pivote en el compás doce, donde el quinto menor de Bm, se convierte en primero de F#m, y sobre este se produce una cadencia autentica perfecta (V- i) para terminar el primer periodo. (Ver figura 6)

Figura 6. *Final del primer periodo, con modulación a F#m por pivote (Andante Religioso)*

v₆
 4
i/F#m Vii°₆ V/V V i

Modulación por
acorde pivote

El segundo periodo comienza con una cadencia evitada que muestra círculos armónicos para las tonalidades de Bm y Fm respectivamente, donde la melodía se presenta de manera descendente en todas las voces y por ende con igual preponderancia de intensidad entre ellas. Para el ejercicio de la interpretación se puede analizar como una dominante que resuelve a otra con un gesto y dinámica descendente y como aporte del intérprete se trabajaran dos timbre sonoros contrastantes entre cada motivo, a manera de imitación de las cuerdas orquestales (bronces y vientos madera) así:

Figura 7. *Segundo periodo con cadencia evitada (Andante religioso)*

Bronces (Brillante)

Vientos madera (Dolce)

La frase consecuente de este segundo periodo, muestra el retorno a la tonalidad de Bm, donde se realiza una gran preparación de cadencial que finalizará en el compás veintiuno con una cadencia compuesta de segundo aspecto (N₆ - i_{6/4} - V₂ - i). Por último se encuentra una pequeña coda de cuatro compases, que culmina con una cadencia autentica perfecta (V₇ - i). (Ver figura 8)

Figura 8. Coda - cadencia autentica. (Andante religioso)

The musical score shows a sequence of chords: i_6 , $V_2 i$, $Vii^\circ i$, and $V_7 i$. The notation includes fingerings (e.g., 1, 3, 4, 1, 3, 3, 2, 1) and articulation marks like slurs and accents. Measure numbers 21, 7, 4, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 1, 3, 1, 2 are indicated. Performance instructions include 'II', 'VII', and 'arm. 19 arm. 12'.

De acuerdo a la figuración presente en este movimiento (corchea con puntillo – semicorchea) podría clasificarse en el esquema de Siglind Bruhn como una composición rítmicamente determinada, ya que la sucesión de acordes se produce gracias a la conexión que genera ésta célula rítmica presente en toda la obra. En el ejercicio de la interpretación, esta célula puede transfigurarse para otorgar el carácter de marcha religiosa que la obra expresa, alargando más el primer ataque y acortando un poco el segundo. En la Sonata para piano No. 2 op.35, “Funeral March” III: Lento de Chopin se puede apreciar éste tipo de interpretación.

El Andante religioso posee una estructura binaria simple, con dos pequeñas subsecciones (a y a`) que se componen del mismo motivo y la misma textura homofónica, tal como se puede apreciar a continuación:

Tabla 5. Estructura formal “Andante Religioso”

Sección A		Sección de Coda
a	a'	K
(1-12)	(12-21)	(22-25)
Compás	Compás	Compás

Allegro solenne. Se caracteriza por su forma rondó a cinco partes establecidas en tres secciones más grandes y su constante figuración rítmica en los acordes utilizados. Está en tonalidad de Si menor y para su análisis es necesario acudir primero a su esquema formal.

Tabla 6. Estructura Formal “Allegro solemne” (Rondó a 5 Partes)

Sección 1			Sección 2			Sección 3		
A	B	C	A	B	D	A	B	K
Estribillo Episodio1		Episodio2	Estribillo Episodio1		Episodio3	Estribillo Episodio1		Coda
(1-12) Compás	(13-22) Compás	(23-36) Compás	(1-12) Compás	(13-22) Compás	(39-54) Compás	(1-12) Compás	(13-22) Compás	(56-63) Compás

En el estribillo o episodio A se expone la figuración rítmica que tendrá los acordes durante el resto de la obra. El estribillo se repite reiterativamente durante la obra sin ninguna variación, excepto las variaciones tímbricas y dinámicas que el intérprete pueda impartir de acuerdo a la estructura del movimiento.

La primera sección irá acompañada de un regulador que va desde un piano a un gran forte, determinado por una progresión armónica que genera mayor tensión a medida que va avanzando la frase y sobre la cual como aporte interpretativo se adicionará un pequeño rallentando, que le otorgue especial énfasis entre frase y frase (Ver figura 10)

Figura 9. Progresión armónica de la primera sección. (Allegro solemne)

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Progresión Armónica Bm:	i	i	iv ₆	iv ₆	V ₆ /III	V ₆ /III	III-ii°	i-ii°	vii°/V	V
Dinámica										

En el episodio 1 (B) se presenta la primera modulación al relativo de la tonalidad axial (D); creando una característica similar al de los anteriores movimientos con especial énfasis hacia el III grado que le brinda una evidente variedad armónica a las partes. En esencia siguen siendo los acordes en forma de arpeggios los que le otorgan esa gran riqueza tímbrica y del registro al movimiento; ya que éste se amplía por medio de picos agudos que enfatizan notas de D, mientras los bajos lo hacen sobre notas de A. Las notas de paso se vuelven todas diatónicas y denotan una característica relevante sobre el total de la obra, ya que antes no se habían visto presentes en éste, ni en los anteriores movimientos.

En el segundo episodio (C) se presenta una secuencia descendente de acordes sobre Si menor, donde se forman arpeggios tanto sobre la escala menor natural, como la escala

menor armónica de la siguiente manera: (i- VII –VI- VII- VI –V). Las notas superiores de cada célula llevan una melodía que por medio del descenso llegan hasta Si, mientras el bajo realiza un contra-canto acompañando a esta voz superior de la siguiente manera:

Figura 10. Inicio del segundo episodio con descripción melódica. (*Allegro solemne*)

The musical score for Figure 10 shows two staves. The upper staff is labeled 'Melodía' and the lower staff is labeled 'Contra-canto'. The melody starts at measure 22 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes with descending intervals. The contra-canto line consists of quarter notes in the bass clef, moving in parallel motion with the melody. Measure 23 shows a continuation of this pattern. A Roman numeral 'II' is placed above the melody line, and a circled '3' is below the first measure of the contra-canto line.

Cuando parece la dominante (F#) se entiende por medio de inversiones a lo largo del diapasón culminando con un descenso por grados conjuntos hacia la tónica de la dominante, para dar paso nuevamente al estribillo. (Ver figura 12)

Figura 11. Transición a través de F#, para volver al estribillo. (*Allegro solemne*)

The musical score for Figure 11 is divided into two systems. The first system starts at measure 31 and ends at measure 33, with the label 'Estado fundamental' above it. The second system starts at measure 34 and ends at measure 35. The score includes various fingering and articulation markings. Below the score, there are labels: 'Ira Inversión' under measure 34, '2da inversión' under measure 35, and 'Grados conjuntos descendentes hacia la fundamental' under the final measures. A circled '5' is visible below the final measure of the second system.

Para el tercer y último episodio (D) priman los grados conjuntos sobre la figuración de un acorde, siendo la característica principal de esta en diferencia con el estribillo y los dos episodios anteriores. Aquí se producen grandes prolongaciones de tónica y dominante gracias al uso de grados conjuntos para terminar esta frase con una gran prolongación de dominante donde sobresale el bajo con la pronunciación de un cromatismo que desde la nota Fa llegan hasta Si, de la siguiente manera:

Figura 12. *Final del tercer episodio para retornar a estribillo (Allegro solenne)*



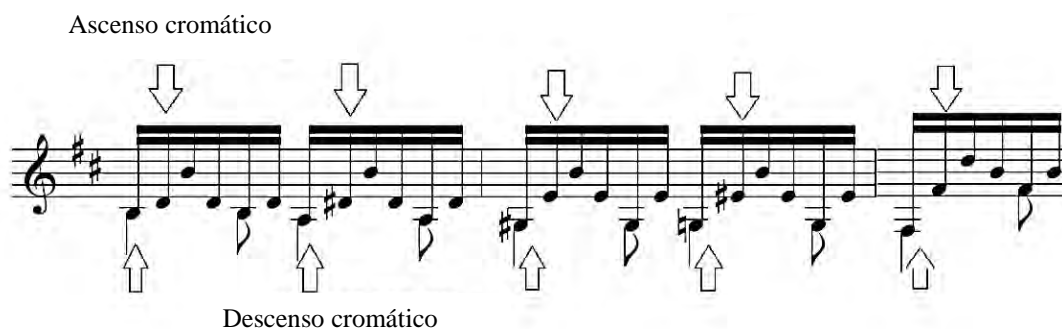
El episodio B es quien acompaña la transición a cada una de las secciones (1, 2 y 3), así que de esta manera cuenta con compases y notas dispuestas de diferente manera para poder dar el paso a cada una de ellas; encontrándose completamente escrita sólo en la primera repetición. Las tres transiciones que éste episodio tiene para cada una de las secciones son:

Figura 13. *Transiciones del “episodio B” para cada sección*



Para finalizar se encuentra la coda que va desde el compás 56 hasta el 63 quien muestra la mutación del acorde de tónica hacia la dominante por medio de cromatismos en contraposición a dos voces; así mientras el bajo crea un cromatismo descendente desde la nota Si para llegar a Fa, la vos intermedia crea un cromatismo ascendente desde Re hasta la nota Fa, así:

Figura 14. Coda- Cromatismo en oposición hasta llegar a Si (Allegro solemne)



Ya que la frase se repite dos veces, primero se interpretará con color brillante y después con un color dulce sin dejar de lado un índice dinámico que vaya variando de intensidad desde un piano hasta un fortísimo.

3.2 La Huida del Cimarrón.

Es una obra musical descriptiva compuesta por el maestro Geyler carabalí en el año de 1998 y que cuenta la historia de un héroe guerrero Africano. Tiene los orígenes en el colonialismo español, consolidado en la Nueva Granada del siglo XVII, y muestra la lucha entre los amos y esclavos “rebeldes”, que eran sometidos a los designios de quienes decían ser sus dueños.

Kulunga, como es conocido el líder de los Bambuk en África, es apresado durante una de sus batallas contra el imperio de Ghana y en pocas semanas es vendido como botín de guerra en los galeones negreros que trafican esclavos a ultramar. De esta manera *Kulunga* llega América con su cabeza entre cepos, grillos y cadenas, mientras es revendido por un alto precio a un patrón empalagado de orgullo, dueño de haciendas y con un grado importante en el negocio de la trata de negros para la Nueva Granada.

Kulunga comienza a trabajar en las minas y sabe que huir de los amos representa la muerte en la horca, con el fusil o en la guillotina; sin embargo, no le teme al fantasma de la muerte, y un día a medianoche huye hacia la profundidad de la selva en la región del Canal del Dique. Al amanecer, el mayordomo de la hacienda nota que Kulunga no está entre los

esclavos y se arma de una cuadrilla de siervos, canes, caballos y cornetas de monte, para emprender su persecución.

Los perros husmean el camino en la dirección que lleva *Kulunga*, a una velocidad vertiginosa y después de once horas de persecución, se acorta el trecho entre el ya declarado cimarrón y los perseguidores. Para entonces el *bambukiano* logra saltar un gran matorral de zarza que da paso a la orilla de un río afluente y caudaloso que desemboca en el Canal del Dique. Mientras varios de los perros quedan atrapados entre las espinas de la zarza, *Kulunga* logra escapar emprendiendo una carrera vertiginosa por una bella estepa de aquel río que le recordaba a su tierra.

La cuadrilla logra darse paso por la zarza, pero el “rebelde” ha incrementado la brecha entre él y sus persecutores, sin embargo exhausto de caminar y correr entre matorrales, decide descansar en una playa llena de palizadas y matorrales que fingían doblegarse ante su presencia. El Cimarrón, llamado así por ser fugitivo, fue preso esta vez del cansancio y el sueño mordaz que lo invadía. De repente, *Kulunga* escucha el ladrido de los perros como campanazos en sus oídos que lo atemorizaban; salta en la arena y se desliza en las aguas corrientosas que lo empujan en dirección a su favor. Alcanzando el lado contrario del río y muy cerca al palenque de la *Matuna*, canta victoria frente a sus verdugos expectantes e impávidos, que no pueden hacer nada más para atraparlo.

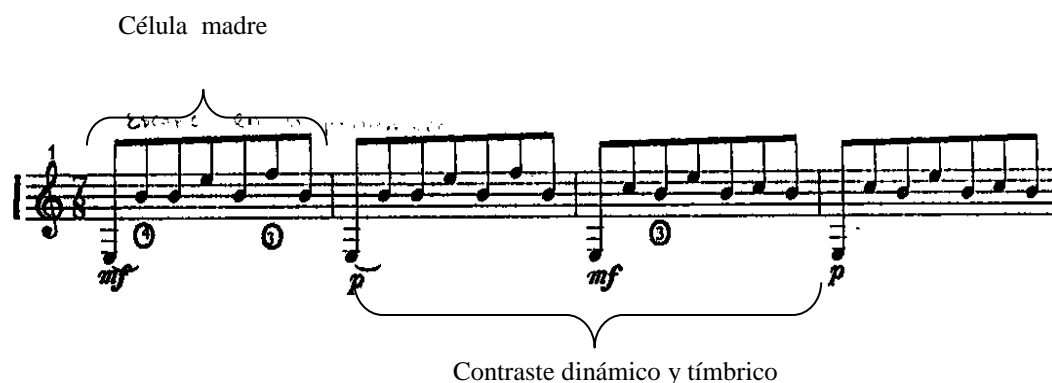
Como el mismo compositor lo afirma “La Huida del Cimarrón muestra esta historia, que cuenta realidades de las que somos parte los latinoamericanos; al yuxtaponer ritmos de 3+3+2, revive esa voz sacrificial de la religión Yoruba, el carácter esdrújulo de *mayombé* que se mezcla con el grave de *bombe* sincroniza la palabra hablada y el ritmo musical”.

Para el análisis estructural de la obra se enfocan parámetros que orientan su concepción descriptiva, más allá de las técnicas prescritas de composición. Se divide en cinco partes que se entraran a describir más adelante: escape en la penumbra, 2) Persecución 3) calma sobre las estepas, 4) Entre aguas turbulentas y 5) victoria y palenque.

Primera sección “escape en la penumbra”. Comprendida desde el 1er compás, hasta el compás 25; en ella se presenta irregularidad métrica en sus cambios constantes y

consecuentes consecuentemente de 6/8, 7/8, 4/8, 6/8, 3/4, 6/8 y 3/4. Se basa en una célula madre que emerge en varios momentos de la obra y que además sirve como material genético para la célula del compás 73, así:

Figura 15. *Célula madre (La huida del cimarrón)*



Como se puede notar en la figura anterior, el mismo compositor establece un contraste dinámico determinado entre cada una de los compases, para generar un ambiente de misterio que exprese el escape en la penumbra. Adicionalmente a ello y como a porte del intérprete se buscará fortalecer esta descripción musical a partir de dos timbre sonoros contrastantes que serán el color brillante y el dulce entre motivo y motivo.

Esta célula madre se establece concretamente a partir del compás 15, para dar paso al desarrollo motivico de las secciones siguientes. (Ver figura 16)

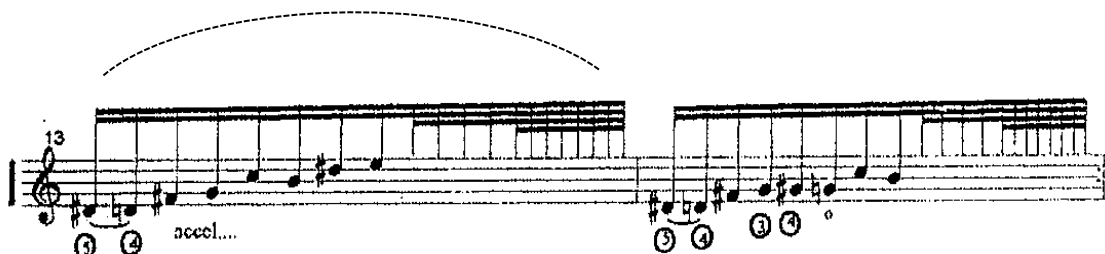
Figura 16. *Célula madre desarrollada (La huida del cimarrón)*



La célula presenta cambios en el desarrollo motivico, pero su sentido permanece constante en la medida en que obedece al desarrollo de una idea; por ejemplo, la célula

axial de la figura anterior es aparentemente contrastante con la célula del compás 13 (Figura 17), pero sigue manteniendo un desarrollo motivico que simplemente se expande por desarrollo celular o motivico.

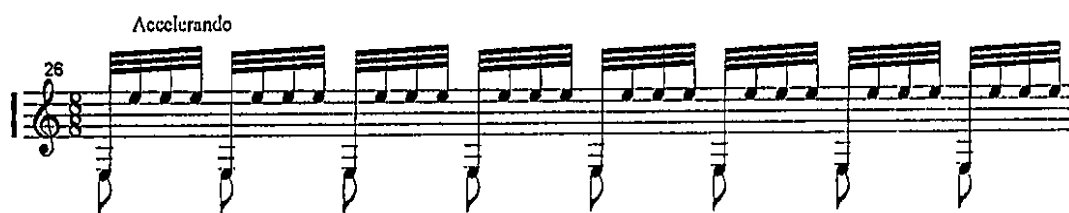
Figura 17. *Célula madre en desarrollo por expansión*



Aquí la célula ha sufrido una transformación léxica total, pero en el contexto de la exposición se liga a la primera como correspondiente evolutivo.

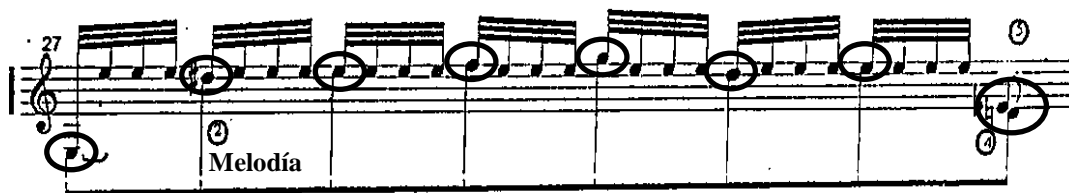
Segunda sección “persecución”. Va desde el compás 26 hasta el 41; expresando un ambiente de persecución intensa en el que el pedal del bajo en Mi, del compás 26 le da el impulso a la carrera descrita por el movimiento subsiguiente de las corcheas que marcan el pulso así:

Figura 18. *Inicio de la segunda sección con pedal de bajo (La huida del cimarrón)*



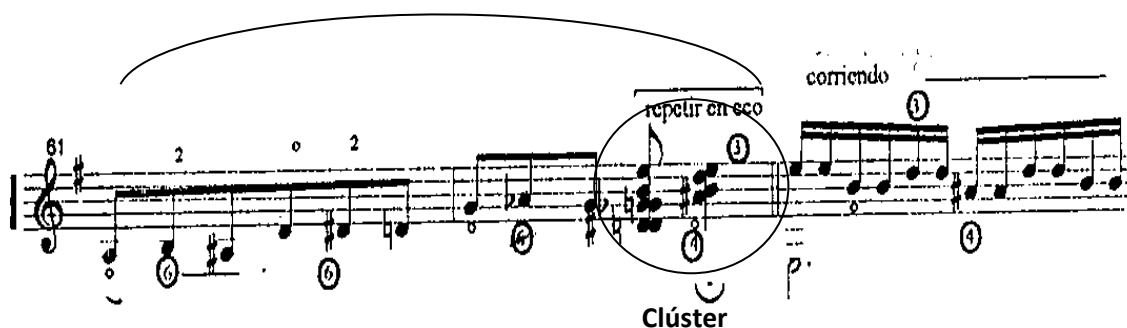
El pulgar va destacando la melodía que se mezcla con el tremolo causado por los dedos (a, m, i) sobre la primera cuerda. Describe el movimiento veloz que emprende la huida, de forma casi onomatopéyica en la carrera, y por correspondiente tiene una textura homofónica, en la que la voz llevada por el pulgar cobra mayor preponderancia y peso. (Ver figura 19)

Figura 19. *Textura Homofónica (Segunda sección)*



Tercera sección “calma sobre las etapas”. En el compás 42 se re-expone el tema inicial de la primera sección, con una pequeña transición que va desde el compás 57, hasta el compás 62. Esta sección representa el momento de calma que vivió *Kulunga* en el instante que por motivo del cansancio fue preso del sueño. La transición de la sección termina con dos clúster que representa el ladrido de los perros como un eco que resuena en los oídos del fugitivo. (Figura 20)

Figura 20. *Transición con cierre descriptivo de clúster.*



Cuarta sección “entre aguas turbulentas”. Comprende los compases 63 al 72; la repetición de notas representa la acción de las manos y los pies sobre la corriente de las aguas; el bajo se convierte en un pedal de apoyo que da la impresión de fuerza y empuje, con una región tonal de Em, generando acordes disonantes como la cuarta aumentada y las novenas que describen las dificultades presentadas durante la travesía del río y que por ende deben interpretarse con mayor peso o apoyo como se observa en la figura a continuación:

Figura 21. Primera frase (Cuarta sección)

Figura 21 shows a musical score for the first phrase of the fourth section. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece begins at measure 64. A bracket above the staff spans from measure 64 to measure 72, labeled "Frase antecedente". The melodic line consists of eighth and sixteenth notes. A circled "1" is placed above the note in measure 71, and a circled "3" is placed below the note in measure 72. The bass line consists of sustained chords, labeled "4º Aumentado" and "Pedal de Bajo".

Quinta sección “victoria y palenque”. La última sección comprende los compases 73 a 112, y representa la Victoria y palenque para Kulunga, que se representa con la danza de la victoria antes su opresores por medio del tresillo cubano; particularidad muy propia de la música africana y neofricanas que se extendió por el Caribe.

La percusión en el compás 99 evoca el sonido de los tambores afro que acompañan su llegada al palenque en convocación de Jolgorio, mediante una rítmica muy propia africana del 8/8 en un compás que amalgama el 3/8+ 3/8+ 2/8 así:

Figura 22. Percusión describiendo tambores de júbilo en amalgama de 8/8

Figura 22 shows a musical score for percussive rhythms on strings. The score is written on a single staff in treble clef. A legend at the top left defines note values: a quarter note with a 'w' above it represents the 1st quadruple, a quarter note with an 'n' above it represents the 2nd quadruple, and a quarter note with an 'm' above it represents the 3rd quadruple. A box above the staff contains the instruction "percutir con todos los dedos mano izquierda". The score starts at measure 100 and shows a series of rhythmic patterns. A bracket below the staff indicates the rhythm "3/8 + 3/8 + 2/8". Below the staff, the text "Percusión sobre las cuerdas en el diapasón" is written.

3.3 Seis por derecho.

Es una de las obras más representativas de la guitarra Latinoamérica del siglo XX. Fue compuesta por el maestro Antonio Lauro y expresa el carácter tradicional de los ritmos llaneros, en el que a través de la técnica clásica convergen tanto la guitarra popular como la académica para dar vida y recrear el arpa de los joropos venezolanos.

El seis por derecho es una derivación del Joropo llanero y nace como una deformación del ritmo de vals de 3 tiempos; se hace más rápido y se duplica dentro del mismo espacio en un compás de 6/8. La característica más común de éste es terminar con una cadencia suspensiva autentica (I-V) como se observa en ésta obra, siendo la único que lo diferencia de un joropo llanero. Así el seis por derecho puede ser inscrita y descrita desde del joropo, basándose en la clave o modo rítmico que ambos lo caracterizan

En el primer tiempo de cada compás se forma una elisión en la que los bajos marcan los acentos de un compás de 3/4, mientras que los registros agudos y melódicos marcan claramente los tiempos fuertes de un compás de 6/8. La contraposición de estos metros simples y compuestos, alimentan con vivacidad todo un mundo de efervescentes improvisaciones instrumentales, que evocan el ritmo de las cabalgatas bravías por las sabanas del llamo y la inmensidad de sus horizontes. Aunque el joropo llanero no se basa en una estructura musical fija, el seis por derecho del maestro Antonio Lauro, que es proveniente de la academia Europea, le otorga en su composición una forma Rondo a Cinco partes.

Tabla 7. Estructura formal “Seis por derecho” (Rondó)

Sección A			Sección B		Sección A			Sección C	Sección A	Coda
Intro	a	a'	b	b'	Intro	a	a'	c	a	K
1-6	6-22	22-48	49-69	70-97	97-103	103-119	119-139	140-171	171-185	185-194

En tonalidad de G mayor y escrita originalmente para guitarra con scordadura de Re, según las afinaciones entregadas por Pujol en sus libros. Comienza con una introducción de seis compases en la que se expone el tema con una melodía en 6/8 y un bajo que responde en contraposición de 3/4, muy característico del joropo. (Ver figura 23)

Figura 23. Frase antecedente (Seis por derecho)

La sección **A** está conformada por 48 compases divididas en una introducción y dos secciones más pequeñas o subsecciones: **(a)** de 16 compases que termina con una cadencia autentica perfecta (V7-I) y **(a')** de 26 compases que termina con una cadencia suspensiva (ii- V), para dar paso a la sección **B**.

La segunda sección se encuentra determinada por dos subsecciones, **b** de 21 compases y **b'** de 28 compases. En la primera subsección se presenta la variación del tema principal y un pedal de Re que juega con los acordes de tónica y dominante en cuarta y sexta, mientras la melodía se extiende por la voz más aguda con acentos de 6/8, como se observa a continuación:

Figura 24 Segunda sección con pedal de Re y dos funciones armónicas (V- i)

Para el segundo periodo de esta sección se encuentra el motivo inicial del primer periodo, pero con una pequeña variación, que denota del desarrollo motivico que se va extendiendo a lo largo de **b'** hasta lograr recrear los sonidos característicos del arpa llanera

Venezolana (Ver figura 25). Esta sección termina con una cadencia autentica perfecta (V7-I)

Figura 25. Cuatro variaciones rítmicas sobre el tema principal de b'

Tema principal de b'

1ra Variación

2da Variación

3ra Variación

4ta Variación

La tercera sección es una re-exposición casi completa de la primera sección A; ésta vez se incluye una pequeña variación en el bajo de la segunda subsección (a').

En la primera sección A, el bajo genera una respuesta que acompaña la melodía con una contestación melódica que asciende a dominante y desciende a tónica, mientras que en la tercera sección de re-exposición se vuelve más tranquila y sólo acompaña la voz melódica, así:

Figura 26. *Re-exposición con variantes rítmicas y melódicas de la sección A*

Bajo de la primera sección.

Bajo de la segunda sección.

La cuarta sección (C) está determinada por una cadencia compuesta de primer aspecto (ii –V – I) que se sigue repitiendo consecutivamente a lo largo de los 32 compases y que se va variando melódicamente con el mismo patrón rítmico (Figura 27). Para la interpretación musical cada una de las variaciones llevará un timbre y una dinámica contrastante que determine cada una de las partes.

Figura 27. *Primer cadencia compuesta de primer aspecto (Cuarta sección)*

ii V 7 I

La quinta y última sección (A) viene acompañada de una Coda de 10 compases. Esta última sección no tiene introducción al contrario de las dos anteriores secciones de A y tan solo expone una pequeña parte de (a) que logra conectar con la coda.

La coda comienza con una escala ascendente en dominante de Re a Re y lo hace por medio de octavas; posteriormente realiza una escala descendente acompañada de arpeggios, que demuestran del registro característico del arpa llanera, mientras culmina con la cadencia propia del seis por derecho (ii –V) semicadencia autentica. (Ver figura 28)

Figura 28. *Final de Coda- (Semicadencia suspensiva)*

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of three staves of music in G major. The first staff is labeled 'CODA' and features an ascending octave scale. The second staff is labeled 'Escala ascendente en octavas' and shows a descending scale with arpeggios. The third staff is labeled 'Escala descendente con arpeggio' and includes a final cadence with a 'Semicadencia suspensiva' (suspensive half-cadence). The score includes various musical notations such as triplets, fingerings, and chord symbols like 'C 5', 'ii', and 'V 7'.

De ésta manera la obra *Seis por Derecho* se convierte en un emblema para la música Venezolana que recrea de manera perfecta el paisaje característico del llano, a través de la evocación de los sonidos del arpa y el ritmo del joropo.

3.4 Tres piezas Rioplatenses.

Composición del guitarrista argentino Máximo Diego Pujol. Expresa sin lugar a duda la riqueza musical argentina desde el material rítmico y temático tradicional de su región, combinada con las nuevas corrientes contemporáneas y su magnífico equilibrio instrumental y sonoro en la guitarra.

En las siguientes “Tres Piezas Rioplatenses”: “Don Julián” en ritmo de tango, “Septiembre” en ritmo de Milonga y por último “Rojo y Negro” en ritmo de candombe, se refleja la música argentina correspondiente a la región del Río de la Plata. Una región que recibió bastantes influencias españolas desde sus armonías y melodías, como también algunas influencias africanas desde el contenido rítmico y métrico

El tango “Don Julián” está dedicado al compositor Julián Plaza, quien antes de Astor Piazzolla había contribuido al desarrollo rítmico y armónico del tango. Septiembre por su parte es una “Milonga” en forma cantada y de carácter melódico, basada muchas veces en un texto con contenido filosófico que va acompañado de la guitarra. “Rojo y Negro” es un “candombe” muy característico de la población negra en la región del río de la plata que se caracteriza por ser muy rítmica y ser especialmente utilizada para el baile.

I Don Julián. Este primer movimiento o pieza como la denomina su compositor comienza con un metro de cuatro cuartos y una descripción de “Tempo di Tango (Allegro)” lo cual indica que adquiere un carácter vivo y enérgico sin sobrepasar el tempo del baile en el tango; sin embargo la estructura que maneja en la composición es Binaria Simple Re-expositiva, así que en su segunda sección se encontrará un tempo más lento y armónico con una descripción de “Lentamente” para lograr un mayor contraste sobre el contenido musical de todo el movimiento.

A continuación se presenta la estructura formal del movimiento evidenciando sus dos grandes secciones:

Tabla 8. Estructura Formal “Don Julián”

Sección A Tempo di Tango (Allegro)			Sección B lentamente				Coda
a			b		b'		k
1er Periodo	2do Periodo	Transición	1er Periodo	2do Periodo	1er Periodo	2do Periodo	
1- 12 Compás	13-26 Compas	27- 38 Compás	38-46 Compás	46-54 Compás	54-60 Compás	61-66 Compás	67-73 Compás

El primer periodo se plasma en un grupo de tres frases que por sí solas determinarían el contenido temático, rítmico y musical de toda la obra. En los primeros cuatro compases se puede determinar la frase antecedente con cada una de sus partes y bloques armónicos. Además se presenta un bajo muy enfático que resalta el carácter rítmico del tango expuesto con figuraciones de 3+3+2 a partir del tercer y cuarto compás así:

Figura 29. Frase antecedente del primer periodo : “Don Julián”

The image shows a musical score for the piece "Don Julián". The tempo is marked "Tempo di Tango (Allegro)". The score is in 4/4 time and features a bass line with several annotations. A dashed line labeled "Frase antecedente" spans the first four measures. The first two measures are labeled "Motivo antecedente" and the next two "Motivo consecuente". The bass line starts with chords Em7 (9) and Em11+. The melody includes notes marked with accents and slurs, with some notes circled. A bracket under the bass line from measure 3 to 4 is labeled "Bajo característica del tango". A downward arrow in measure 4 points to the bass line with the label "Semitonos en Octavas".

De lo anterior también se puede inferir que el trabajo armónico de Máximo Diego Pujol es de carácter contemporáneo y como algunos comentaristas lo analizan, también es de gran relación con el trabajo armónico desarrollado por el mismo Piazzolla en sus tangos argentinos. Así pues, más adelante se podrá observar como este compositor trabaja con los acordes de color agregados con sextas, novenas, onceavas, onceavas aumentadas y treces adheridas.

Por otra parte se puede observar en la figura 29 como a partir del compás 3 y 4 genera unos semitonos distribuidos por octavas, y que en realidad pertenecen a una región tonal de Cm, más sin embargo se logra utilizar con gran riqueza tímbrica para generar mayor énfasis y fuerza sobre el destacado ritmo del tango expuesto en la Hemiola del bajo. Estos dos compases se interpretarán con mayor fuerza sobre los dos anteriores, haciendo el determinado acento marcado por el compositor en la misma partitura.

El segundo periodo de esta sección se construye a partir del compás 13 y con el mismo material temático expuesto en la frase inicial de la obra, esta vez con un centro tonal de Am.

Ahora el motivo consecuente es de mayor tranquilidad armónica pero de igual intensidad rítmica. Su segunda frase conduce hacia la cadencia que funciona como puente entre la primera sección A (allegro) y la segunda sección B (Lentamente). Este periodo maneja un grupo de tres frases más una transición con cadencia de diez compases que se extienden armónicamente para lograr conectar las secciones. Así las frases se tornan

asimétricas con grupos de cinco, tres, y cuatro compases respectivamente hasta llegar al “rallentando” que viene precedido de un acorde de Lam9 para generar una suspensión sobre la nota sí. Esta sección culmina con una cadencia compuesta de primer aspecto (i –iv6/4 – V- i) formando una pequeña elisión sobre el bajo del primer tiempo en la siguiente sección B, así:

Figura 30. Cadencia final de la primera sección A: Don Julián

The musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with lyrics 'm i m i m i' and a 'rallentando' marking. Above this staff, chord symbols 'Em6' and 'Am9/E' are written, with a bracketed 'iv6/4' below the 'Am9/E'. The lower staff shows a bass line with a 'lentamente' marking and a circled 'Elisión' annotation. Chord symbols 'B', 'V', and 'Em6v' are present above the staff. Fingerings (e.g., 3, 4, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3) and dynamics like 'mp' are also indicated.

La segunda sección B tiene una descripción “lentamente” en la que el trabajo melódico expuesto y desarrollado es más “dulce”. Así la misma melodía traza sus propias descripciones de “rubato” y “tenuto” determinadas en este caso a la calidad del intérprete. Se compone de dos pequeñas subsecciones (b y b’) de 16 y 13 compases respectivamente, en las cuales es más visible su textura homofónica y el realce que la melodía lleva por encima de un acompañamiento armónico ya no tan rítmico ni tan imponente sobre esta.

Las frases se componen de cuatro compases con diferentes anacrusas cada una y se producen bastantes acordes de color que le brindan un gran soporte a la melodía que se torna cantáble sobre la voz superior así:

Figura 31. Primer periodo sección B “Don Julián”

Frase antecedente

ritardante

mp

B Em6 Am9 C#11 D#9 Em6

Frase consecuyente

mf

EmMaj7 Em6 Am7 B9 EmMaj7

De ello también se puede inferir un trabajo interpretativo sobre la dinámica de cada frase, donde el clímax se expresa hacia la mitad de cada una de ellas sobre la función de dominante y el descenso se encuentra hacia su retorno en función de tónica.

La siguiente subsección denominada b` es similar a la subsección anterior, pues maneja el mismo material temático, rítmico y melódico expuesto en b, pero esta vez sobre la tonalidad de Am sin haber cambiado su armadura de clave. Esta subsección comienza a partir del compás 54 y está unido a la subsección anterior por elisión en el bajo de su primer tiempo, componiéndose así de dos periodos determinantes: el primero de 8 compases con dos frases de cuatro y el segundo de 6 compases con dos frases de tres, las cuales conducen hacia el retorno de la primera sección denominada A.

Figura 32. Final de Sección B, para conducir a Re-exposición “Don Julián”



En la figura anterior se puede apreciar cómo, en la última frase de la sección B, se agrega tensión armónica y rítmica poco a poco, hasta alcanzar la relación con la sección A, que sirva de enlace para la debida re-exposición hasta el compás 20.

Los últimos 8 compases o Coda, expresan una conclusión decisiva sobre el material temático de A, donde el rango dinámico es bastante contrastante e imponente sobre lo que será el siguiente movimiento. Es una interpretación difícil de realizar sobre la guitarra pues tal como lo expresa el compositor en la partitura lleva su indicación de fortísimo, un rango dinámico muy difícil de lograr con la utilización de una o tres cuerdas simplemente, así que para ello se buscará un color más brillante sobre la ponzuela de la guitarra donde el carácter final del movimiento se torne aún más decisivo y contrastante.

II Septiembre. Es una composición en Ritmo de Milonga que asociada a su nombre evoca la finalización del invierno y el comienzo de la primavera en Argentina, donde las flores y las plantas reverdecen de nuevo. Está en tonalidad de D y expresa un habiente tranquilo, suave y sereno por lo cual en su descripción se encuentra “Andante” como indicador de tempo para el intérprete. Se caracteriza por su Forma simple, y la utilización de tres tonalidades distintas bien determinadas como se puede observar a continuación:

Tabla 9. Estructura Formal “Septiembre”

Sección A			Sección B				Sección A
Intro	Sección A	Puente modulante	Intro	b	b`	Transición	Sección A

1-4	5-13	14-17	18-21	22-29	30-38	39-45	46-57
Región tonal D	Región tonal D		Región tonal A	Región tonal A	Región tonal C	Región tonal A	Región tonal D

En los primeros cuatro compases se presenta una breve introducción que expone el ritmo característico de la milonga con dos acorde de color como son D6 y Dmaj7 a manera de arpeggio y con un bajo que sugiere dicho ritmo así:

Figura 33. *Introducción con ritmo de Milonga "Septiembre"*

D6 A D6 A DMaj7 A DMaj7 A

Ritmo de Milonga

A partir del compás 5 y en los cuatro compases siguientes se plantea la frase antecedente que engendrará el resto de la obra. Cuenta con dos motivos similares que contrastan con los dos motivos siguientes de la próxima frase, o también denominada frase consecuente. El manejo de las progresiones armónicas son relativamente sencillas pero cuentan con una gran cantidad de color y timbre que exponen ese ambiente de florecimiento en la primavera de septiembre. Figura 34.

Figura 34. Primera frase de la Sección A. "Septiembre"

Frase Antecedente

D6 A9/C# Bm7 D/A

En el compás 14 se produce un pequeño puente modulante que conducirá a la tonalidad de La mayor y por ende al desarrollo de la segunda sección (B). Dicha modulación se produce por acorde pivote de Bm quien perteneciendo a la tonalidad de Re mayor como sexto grado, se convierte en segundo grado menor de La mayor así:

Figura 35. Modulación hacia La mayor en final de sección A. "Septiembre"

Pivote

Bm Esus4 E E9

A9

Introducción a sección B

En la figura anterior se puede apreciar los cuatro compases que sirven como introducción para entrar a la sección B, que se expone en tres partes diferentes con dos regiones tonales totalmente distintas.

De esta manera se presenta ocho compases con una pequeña melodía descendente en tonalidad de La mayor, nueve compases como respuesta, en tonalidad de La menor, y por último una pequeña transición de siete compases sobre tonalidad de La mayor nuevamente, con el fin de enlazar la armonía hacia la tonalidad de axila y poder conducir hacia la re-exposición.

Las dos modulaciones se producen de manera súbita y contrastante, más sin embargo sobre la producida en el compás 38 denominada subsección b` se genera una semicadencia frigia (Am- G- Fmaj7- E7) que brinda en la melodía la posibilidad de retomar el material temático inicial sin necesidad de algún puente modulante o algún desarrollo armónico diferente. Fig. 36

Figura 36. *Cadencia final sobre b` que conduce a la transición*

i VII VI V7

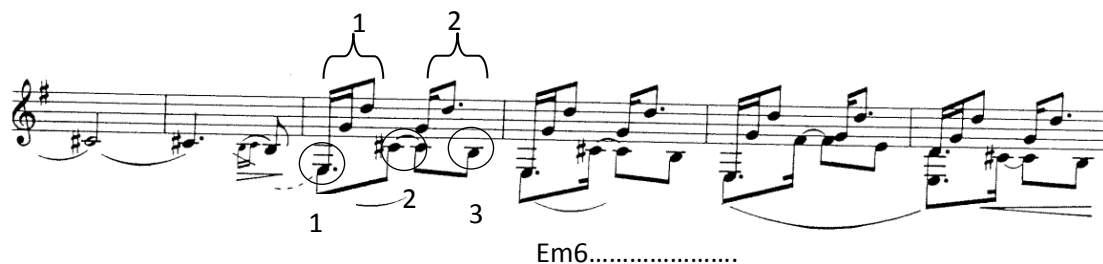
Comienzo de la transición

Por último se encuentra la re-exposición que va desde el compás 46 hasta el compás 57 y que expone de manera totalmente textual, los ocho primeros compases de la sección A, donde ésta finalizará ahora con una pequeña extensión melódica en el registro sobreagudo de la guitarra y una descripción interpretativa de retardando con pianísimo para evocar ese sentimiento primaveral que busca el compositor.

III. Rojo y Negro. Tercera y última de las tres piezas Rioplatenses, escrita en uno de los ritmos más representativos del Rio de la Plata: el candombe. Un ritmo procedente de África que llegó a Argentina con el proceso de esclavismo y que en primera medida perteneció a la ciudad de Buenos Aires desde su fundación en 1580. Es más antiguo que la Milonga y el tango, por lo cual su influencia rítmica es más destacada sobre la parte armónica o melódica al contrario que los dos anteriores.

En especial ésta obra cuenta con una combinación rítmica determinante denominada clave 3:2 la cual produce un bajo con tres golpes característicos de dicho ritmo mientras las voces superiores cantan los dos tiempos del compás de 2/4. Ver Figura 37

Figura 37. Clave 3:2 en el ritmo de candombe. "Rojo y Negro"



Al igual que en el movimiento anterior, éste cuenta con una pequeña introducción de cuatro compases en la que se plantean bloques armónicos sobre Em, esta vez con mayor tensión y color cada uno a medida que avanza la pieza. Adicionalmente a ello se encuentran una frase de 8 compases en las que se plantea el ritmo de candombe (Ver figura 37), antes de exponer el tema, a partir del compás 14. En la siguiente figura se muestran los cuatro compases de introducción con su respectiva cifra inglesa que demuestra del color armónico moderno trabajado por M. Pujol y bastante influenciado por Piazzolla.

Figura 38. Introducción "Rojo y Negro"



De esta manera el rango dinámico en estos cuatro compases es bastante amplio y como el compositor lo sugiere está determinado por la armonía y la tensión rítmica. Sobre ello también se puede trabajar un color instrumental contrastante en el que se comience desde un timbre dulce, pasando por un color normal, hasta llegar a un timbre bastante brillante. Así también se puede absorber la siguiente frase de 8 compases sobre la cual se requiere un carácter destacado en el bajo y que por ende deberá contar con ese color brillante de realce en el ritmo.

La primera sección (A) cuenta con dos pequeñas subsecciones (a, a`) determinadas por el trabajo motivico presente.

Así la primera frase o frase antecedente de la sección (a) se plantea a partir del compás 14 hasta el compás 18, mientras su frase consecuente comienza desde el compás 19 con anacrusa, hasta llegar al compás 24 determinando así el primer periodo de ésta subsección. A partir del compás 25 se presentara nuevamente el patrón rítmico del candombe en un grupo de cuatro compases que conducirán al segundo periodo de la primera subsección, siendo éste un periodo paralelo al anterior.

Figura 39. Primer periodo de sección a` "Rojo y Negro"

The musical score for 'Rojo y Negro' shows the first period of section a'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a 'Frase antecedente' (measures 14-18) and a 'Frase consecuente' (measures 19-24). The piano accompaniment features a candombe rhythm. Dynamics include Em6, f, ff, and p. Fingerings and accents are indicated throughout the score.

De la figura anterior también se puede deducir, que las funciones armónicas ni la melodía otorgan mayor variedad o determinación para que la obra adquiera otra connotación, así que desde la clasificación de Siglind Bruhn ésta obra sería una obra rítmicamente determinada.

El segundo periodo de ésta subsección a se encuentra desde el compás 29 y va hasta el compás 40 donde por elisión se unirá a la siguiente subsección denominada (a`). Ésta subsección está compuesta de un grupo de 3 frases que se tornan asimétricas por la utilización de diferentes tipos de compas, entre las que encontramos 2/4 y 1/4, para poder lograr pequeñas extensiones melódicas que otorguen conducción al motivo entre frase y frase.

En (a`), la primera frase se compone de 8 compases, la segunda frase también lo hace del mismo número, mientras que la tercera frase se compone de un grupo de 12

compases, en la que se crea una cadencia autentica perfecta con cambio modal (Vsus4- I), para entrar a la tonalidad de E y dar paso a la segunda sección (B) así:

Figura 40. Cadencia final de sección A “Rojo y Negro”

The musical score for Figure 40 is written in 2/4 time and E major. It shows the final cadence of section A and the beginning of section B. Section A concludes with a perfect authentic cadence (Vsus4-I) in E major, marked with a forte (ff) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. Section B begins with a piano (p) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes fingering numbers (1-4) and breath marks (3, 4). The key signature changes from E major to E minor for section B, indicated by the 'B sus4' and 'E' labels.

En la figura anterior se puede observar el comienzo de la segunda sección (B) a partir del compás 67, la cual cuenta con dos subsecciones paralelas (b y b') de forma simétrica en sus frases de ocho compases. Se encuentra en tonalidad de E y maneja una armonía con menos color que la trabajada desde la sección anterior, pues como se podrá observar a continuación no aparecen notas agregadas sobre los acordes básicos y su objetivo sigue siendo preponderante rítmico con pequeñas variaciones sobre la célula madre del candombe.

Figura 41. Sección B que demuestra del trabajo armónico y rítmico contrastante con la sección A “Rojo y Negro”

The musical score for Figure 41 is written in 2/4 time and E major. It features two parallel sub-sections (b and b') of eight measures each. The harmonic progression is A, G#m, F#m, E, A, G#m, F#m, E, A, G#m. The score includes a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The score includes fingering numbers (1-4) and breath marks (3, 4). The key signature changes from E major to E minor for section B, indicated by the 'B sus4' and 'E' labels.

Precisamente con esta figura se demuestra los dos colores armónicos por los cuales el compositor nombró “Rojo y Negro” a su obra: una primera sección con un color armónico bastante denso determinando el rojo (Fig. 38) y una segunda sección des saturada de color determinando el negro (Fig. 41)

La sección B termina hacia el compás 100, con una escala en cuatro compases que realizan cambio modal hacia la tonalidad de Em y conduce hacia una pequeña re-exposición de ambas secciones (A y B). Desde el compás 101 hasta el compás 119 se expone (A) y desde el 129 hasta el 145 donde culmina la obra se expone (B), ambos en su respectiva tonalidad y de manera textual, pero esta vez divididos por un grupo de diez compases en percusión que demuestran la simplicidad y evolución de la célula rítmica en el candombe así:

Figura 42. Células Rítmicas que unen sección A y B en la Re-exposición. “Rojo y Negro”

The figure displays three staves of musical notation. The top staff, labeled 'Final sección A', shows a melodic line with notes and rests, including dynamic markings such as *f*, *mp*, *f*, and *pp*. The middle staff shows two rhythmic bases: '1ra base rítmica' and '2da base rítmica', with notes marked with 'x' and dynamic markings *f* and *ff*. The bottom staff shows the 'Comienzo sección B' with notes and rests.

Para terminar el compositor añade sobre el final de la sección B, una cadencia compuesta de 1er aspecto (VIb6- V7- I) que resume muy bien el carácter contrastante de toda la obra, pues agrega color de 6ta sobre el sexto grado bemol, algo no muy usual sobre la cadencia y sobre la armonía que viene trabajando, y así por último rematar con dos acordes básicos de color como son la dominante con séptima y la tónica, enunciando una vez más: “Rojo y Negro”. Para mayor claridad en la siguiente tabla se presenta la estructura

formal del movimiento o pieza rioplatense “Rojo y Negro” con la indicación de sus secciones y subsecciones.

Tabla 10. *Estructura Formal de la obra “Rojo y Negro”*

Sección A			Sección B		RE- EXPOSICIÓN		
Intro	a	a`	b	b`	Sección A	Puente Rítmico	Sección B
(1-13) Compás	(14- 40) Compás	(40- 67) Compás	(67-84) Compás	(84- 100) Compás	(101-119) Compás	(120- 129) Compás	(129- 145) Compás
Región tonal Em	Región tonal Em	Región tonal Em	Región tonal E	Región tonal E	Región tonal Em	Rítmica	Región tonal E

3.5 Porro Suite Colombiana N°4

Obra compuesta por el guitarrista colombiano Gentil Albarracín Montaña, escita en ritmo de Porro y con estructura en forma libre. Es la condensación del trabajo armónico desarrollado desde las anteriores Suites y que además cuenta con un carácter nacionalista en la que se expone uno de los ritmos más destacados de Colombia, combinado con los aportes de Gentil desde las tendencias contemporáneas y el Jazz.

A continuación se presenta la estructura formal de la obra determinada por secciones subsecciones y su respectivo número de compas:

Tabla 11. *Estructura formal “Porro Suite N°4”*

Sección A		Sección B			Sección C			Sección A	Sección D		Coda
a	Transición	b	b`	Transición	c	c`	Transición	a	d	Transición	K
1-6	6-14	14-19	19-24	24-32	32-37	37-46	46-51	51-59	59-75	75-82	82-89

Cada una de las secciones presentadas en la anterior tabla cuenta con su respectiva repetición a excepción de las transiciones planteadas entre cada subsección. Adicionalmente a ello cuenta con un D.C y coda que re-expone de principio a fin el contenido de la obra.

La primera sección se compone de un grupo de 4 compases con anacrusa más un periodo de transición con dos frases que conducirán a la sección (B). A continuación se presenta la primera frase con sus respectivos motivos evidenciando el trabajo armónico y rítmico sobre el cual se desarrollará el resto de la obra:

Figura 43. Primera frase "Porro Suite N°4"

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It is divided into two systems. The first system contains six measures. The first measure is an anacrusis (pickup) with a quarter note G4 and a quarter rest. The following five measures are in 4/4 time. Chords are indicated below the staff: Am, Am6, Em6, F#9, B7, and Em9. A section of the first phrase is circled with a dashed line and labeled 'Elision'. Above this section, there are symbols for a section sign (§) and a common time signature (C) with a Roman numeral VII. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are shown for several notes. The second system begins with a measure labeled '1a. vez' and '2a. vez', followed by a section labeled 'Transición' which includes a 'Bass Pizzicato' instruction. A dashed line indicates the end of the bass pizzicato section.

Cadencia Compuesta
de 1er aspecto

En la figura anterior se puede observar entre círculos la descripción rítmica del porro en la que sobre un compás de 4/4 se establece la siguiente figuración: un silencio de negra, seguido de dos bloques armónicos en ritmo de negra y un bajo de negra sobre el cuarto tiempo. A partir de los siguientes compases se observará el mismo tratado rítmico-armónico con algunas pequeñas variaciones que van determinadas por la melodía.

Se puede observar además la densidad del trabajo armónico con la utilización de acordes con 6 agregada que sirven como soporte sobre el desarrollo melódico y que van conectando elocuentemente cada uno de los motivos para terminar con una cadencia compuesta de primer aspecto.

El periodo de transición que enlaza las dos secciones (A y B) cuenta con una semicadencia plagal (F#m7(b5)- Am7- Em) con notas agregadas sobre la melodía o voces

intermedias y una segunda semicadencia autentica (Am6(b9)- B7) que dará paso a la sección (B).

En la siguiente figura se puede observar la sección (B) con sus respectivas dos subsecciones (b y b´) con una variación melódica que proviene de (A) pero que sin embargo es característica del compositor, como una manera de mantener el trabajo motivico determinada por el patrón rítmico del Porro y por su esencia.

Figura 44. Sección B “Porro Suite N°4”

The image displays a musical score for Section B of "Porro Suite N°4". It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins at measure 14 and includes a section labeled "Natural" with a dashed line above it. Two pairs of notes in this section are circled. The second staff starts at measure 18 and contains two first endings, labeled "1a. vez" and "2a. vez". The third staff starts at measure 21 and also contains two first endings, labeled "1a. vez" and "2a. vez". A large curved line spans across the top of the first two staves, and another curved line spans across the top of the second and third staves. Dashed lines also group measures within the first and second staves.

Entre círculos se puede observar una de las primeras variaciones rítmicas en el desarrollo del Porro con la utilización de dos bajos como soporte, llevando a la parte armónica a un tercer plano donde se suprime por ocasiones. El trabajo melódico obtiene mayor variedad Intervalica tomando primer plano sobre la armonía y el ritmo, pero manteniendo la misma figuración.

A partir del compás 24 y hasta el compás 36, el compositor utiliza la misma transición que lleva de (A) a (B) pero esta vez para continuar a una tercera sección denominada (C). Esta sección cuenta con dos pequeñas subsecciones (c y c´) en la que

se presentan dos motivos complementarios. Es característico de C contar una textura Polifónica a dos voces más una destacada cadencia evitada (A7- D7- G7 –C7- F#7- B7- Em) así:

Figura 45. Sección C, con textura Polifónica y cadencia evitada “Porro Suite N°4”

The musical score for 'Sección C' consists of two staves. The top staff begins at measure 30 and contains a melodic line with a dashed line above it indicating a phrase. The bottom staff begins at measure 34 and contains a descending chromatic line with a dashed line above it. Chords are indicated below the staves: Em, A7, D7, G7, C7, F#7, B7, and Em. The bottom staff is labeled '2da melodía' and 'Cadencia Evitada'. The phrase in the bottom staff is marked '1a. vez' and '2a. vez'.

En la figura anterior se puede apreciar, una segunda voz descendente de manera cromática y que por su mismo carácter intervalico cobra sentido propio como voz independiente y complemento de la cadencia armónica.

Desde el compás 47 con anacrusa y hasta el compás 51 se encuentra una pequeña transición de cuatro compases muy contrastantes que trabajan una armonía bastante densa y elementos característicos del Jazz como la sustitución tritonal, las novenas agregadas, y los intervalos de segunda menor. Esta transición conduce al retorno de (A) así:

Figura 46. Transición hacia A “Porro Suite N°4”

2a. vez
arm. 12

Segundas mayores cromáticas

46

Em D7/F# C/G C7 F11+

Sustitución tritonal

49

F9 B7(9) Em6 - Em7(9) Em

En el acto interpretativo se debe tocar los dos primeros compases de ésta transición con un color brillante y contrastante para poder resaltar los intervallos de segundas mayores, mientras que para los dos compases siguientes se deben utilizar un color más dulce que destaque el carácter melódico desde la raíz armónica. A partir de aquí se expone nuevamente la sección (A) por ocho compases y se de paso a una cuarta sección denominada (D).

En esta sección (D) se plantea un grupo de cuatro frases simétricas con 4 compases cada una y que se exponen de manera similar variando solamente hacia el final sobre tónica con diferentes colores tomados de Jazz, estos son: Em7 (add11), Em Maj7 (add13), Em9 y por último una escala pentatónica que sirve como enlace para conducir al Da Capo.

La obra se re-expone de principio a fin con cada una de sus repeticiones y finaliza con una coda de 7 compases más anacrusa, que condensa una cadencia muy propia de la música andina y que se caracteriza por su modo eólico con quinto grado menor tal como se puede apreciar a continuación:

Figura 47. Coda “Porro Suite N°4”

The musical score for the Coda of "Porro Suite N°4" is presented in three staves. The first staff (measures 82-84) shows a melodic line with chords CMaj7, Bm7, Am7, and GMaj7. The second staff (measures 85-87) continues the melody with chords F#° (diminished), Em7, C7 (add11), Em, and B7. The third staff (measures 88-90) shows a melodic line with triplets and a final chord of Em Maj7 (add6).

Sobre el final de la obra es también destacable su carácter pentafónico que aun no siendo propio del caribe colombiano sino más bien de la zona andina, resalta y condensa muy bien ese carácter nacionalista que se desarrolla desde una mirada posmodernista.

3.6 Canta cuando me ausente.

Pasillo ecuatoriano del reconocido compositor Imbabureño Marco Tulio Hidrobo, que sería llevado al repertorio guitarrístico con esplendor y gracia por las manos de su hijo Homero Hidrobo Ojeda. Es un pasillo representativo de tierras ecuatorianas que retrata muy bien la característica poética de éste momento musical influenciado por los “poetas malditos”, y que de alguna manera sigue vigente desde éste tipo de composición. A continuación se puede apreciar su letra:

“Te he de seguir buscando, por caminos de bruma
 Con mis plantas heridas, y mi voz desolada
 Aunque sé que tu cuerpo es de viento y de espuma
 Y tu voz hace tiempo, estuvo naufragada.

No importa que mi vida, terrestre se consuma
 Buscando el eco antiguo, de tu voz ya extinguida
 Aun cuando ausente o muerta, lejana no existida
 Ha de ser la guirnalda, que todo lo perfuma
 La luz inextinguible, que al dolor ilumina

El amor que florece y que nunca termina,
 El amor que florece y que nunca termina” (Marco Tulio Hidrobo)

Además de poseer un carácter poético y bastante emotivo también expresa el relato de un amor lejano, sobre el cual según el mismo Homero Hidrobo cuenta que la inspiración llegó a su padre al tener que salir de su país hacia tierras lejanas en busca de un mejor futuro, dejándolo y en especial a su esposa y familia.

En cuanto al arreglo musical para guitarra que realiza Hidrobo, se plantea un nuevo plano musical desde la mirada clásica de la guitarra y obviamente desde la interpretación del Requinto, donde se establece bastante ornamentación y cadencias propias del pasillo ecuatoriano, para recrear de la manera más precisa esa esencia.

En la siguiente tabla se podrá observar que la obra cuenta con una forma binaria simple, en la que su primera sección (A) consta de dos periodos simétricos y la segunda sección denominada (B) cuenta con una forma binaria simple, ambas enlazadas por un periodo de transición con dos frases que sirven de puente e introducción entre secciones y estrofas.

Tabla 12. Estructura Formal “Canta cuando me ausente”

Sección A		Intro	Sección B			
			b		b`	
1er Periodo	2do Periodo		1er Periodo	2do Periodo	1er Periodo	2do Periodo
1-9	9-16	17-24	24-33	33-41	41-49	49-54
Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás
Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad	Tonalidad
Dm	Dm	Dm	D	D	D	Dm

A continuación se presenta la primera frase con sus correspondientes motivos y trabajo melódico- armónico. Esta primera frase cuenta con un bajo ascendente en escala menor melódica y por su función se puede observar una textura polifónica que se establece entre la voz soprano y la voz del bajo. Adicionalmente a ello y como aporte del intérprete

se utilizará vibrato perpendicular ya expuesto en capítulos anteriores, buscando expresar el carácter melancólico y a la vez sublime que encarnan los pasillos ecuatorianos.

Figura 48. Primera Frase “Canta cuando me ausente”

Tal y como se observa en la figura anterior la textura polifónica se establece con la frase que propone el bajo a manera de imitación creando un segundo plano sonoro con sentido propio. Ahora bien, debido al planteamiento de su carácter, cabe destacar que el bajo con sexto y séptimo grados alterados le otorga mayor énfasis a dicho sentimiento de melancolía, donde además de servir como un soporte descriptivo del texto, también sirve un como enlace entre el motivo antecedente y el motivo consecuente para otorgarles firmeza y unidad.

El segundo periodo de esta sección es paralelo al primero, pero esta vez se establece mediante textura homofónica y una cadencia autentica imperfecta (V 5/6 -i). A partir del compás 17 hasta el 24 se produce un periodo de transición de ocho compases en el que se termina la primera estrofa de la parte vocal y entra una interludio que conduce a la segunda sección (B) en tonalidad de Re mayor. Este periodo de transición cuenta con una cadencia compuesta de 1er aspecto (E°/B- A- D) que modula de manera directa o por cambio modal, evidenciando el comienzo de la segunda estrofa y segunda sección (B). (Ver figura 49)

Figura 49. Cadencia final sobre el periodo de transición a (B) “Canta cuando me ausente”

The musical score for Figure 49 shows a cadence starting at measure 21. The guitar part includes chords: E° (measure 21), A (measure 22), Dm (measure 23), E°/B (measure 24), A (measure 25), and D (measure 26). The melodic line features a trill on the note G4 in measure 24, followed by a descending line. A bracket under the last three measures (24-26) is labeled "Cadencia compuesta de 1er aspecto".

La segunda sección (B) correspondiente a la vez a la segunda estrofa del canto, se expone a partir del compás 25 y cuenta con dos pequeñas subsecciones, (b) de 16 compases y (b') de 12 compases. El primer periodo de (b) es de textura mixta y culmina con una cadencia compuesta de 1er aspecto (Esus4- A7 (9) –D) en la que se puede apreciar una apoyatura característica de los finales de frase en el pasillo y un bajo que conecta el sentido de las frases con elisión así:

Figura 50. Final primer periodo (b) “Canta cuando me ausente”

The musical score for Figure 50 shows a cadence starting at measure 29. The guitar part includes chords: E sus 4 (measure 29), A7 (measure 30), A7(9) (measure 31), and D (measure 32). The melodic line features a trill on the note G4 in measure 31, followed by a descending line. A bracket under the last three measures (30-32) is labeled "Cadencia compuesta de 1er aspecto". The score also includes a second line of music starting at measure 33, with chords IX, CIX, Arm 12, and XIV. A circled note in measure 31 is labeled "Apoyatura del pasillo".

Entre óvalos punteados se ha señalado dos motivos pertenecientes al segundo periodo de la subsección (b), que pese a llevar la misma melodía y motivo, por razones del interprete se trabajaran de forma contrastantes, haciendo caso al sentido y carácter melancólico de su letra. El primero de ellos expresa: “Aun cuando ausente o muerta”, con un carácter impositivo y decisivo, llevando a la interpretación así, hacia un índice dinámico de forte con un color sonoro brillante, mientras que el segundo motivo expresa en su letra:

“lejana no existida”, con un carácter evocativo y triste, lo cual se interpretará con un matiz suave y dulce, que exprese dicha lejanía.

Desde el compás 41 y hasta el final de la obra, se encuentra descrita la segunda subsección (b`) que cuenta con una textura netamente homofónica, el uso de la misma ornamentación trabajada y un segundo periodo en tonalidad de Re menor que es bastante melancólico y sobre el cual se realizará un rubato determinado por la articulación y métrica del texto. Respecto a ello se puede evidenciar en la figura 51, como se establecen las dos frases de manera congruente, señalando además las partes primordiales donde se utilizará el vibrato perpendicular para resaltar su carácter y el de la letra que expresa: “El amor que florece, y que nunca termina”.

Figura 51. Última frase sección B “Canta cuando me ausente”

The musical score shows a melodic line in 4/4 time. The first phrase (measures 49-52) is marked with a circled 'II' and a '4' in a circle, with a 'Vibrato paralelo' marking. The second phrase (measures 53-56) is marked with a circled 'V VIII', a '4' in a circle, and a 'Vibrato paralelo' marking. The third phrase (measures 57-60) is marked with a circled 'CIX', a '4' in a circle, and a 'Vibrato paralelo' marking. The fourth phrase (measures 61-64) is marked with a circled 'CVIII', a '4' in a circle, and a 'Vibrato paralelo' marking. The chords are Dm, F, A, A9, A9b, and Dm. The score includes Roman numerals II, V, VIII, CIX, and CVIII.

Al finalizar esta sección se encuentra un signo de repetición que conduce hacia el compás 17 donde se encuentra la introducción o interludio, con lo cual se re-expone por completo la sección de B y se culmina la obra con un acorde de Dm, basada en la cadencia anterior (A9b- Dm) Plagal imperfecta.

3.7 El Decamerón Negro.

Obra compuesta en el año de 1981 por el guitarrista, director de orquesta y compositor Leo Brouwer. Dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin, y compuesta a partir de la obra literaria de Leo Frobenius que lleva por título el Decamerón Negro, un compendio de historias africanas repartidas en dos áreas temáticas grandes como

son la caballería y el amor por un lado, y los cuentos y fabulas populares por otro. Dichas historias pertenecen al pueblo que habita la región de Homónima entre el Sahara y la gran selva de Níger, y según cuenta el mismo Frobenius, se encuentran transcritas en el Decamerón, sin perder un ápice de su encanto inicial.

De varias historias de este material, Brouwer construye su propio poema épico-musical, distribuyéndolo en tres movimientos, cada uno correspondiente a una balada: “El Arpa del Guerrero”, “Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos”, “Balada de la Doncella Enamorada”.

Respecto a la relación que se establece con el texto de Frobenius y la creación musical de Brouwer, Carabalí (2013, p.45) afirma que:

“Las seis historias que escribe Frobenius: Samba Kulung se hace caballero, El Héroe Gossi, De Pura Raza, La muerte de Sira Maga Ñoro, El Laúd de Gassire, Samba Gana, de alguna manera se reflejan en el Decamerón negro de Brouwer. El arpa del guerrero se emparenta con el laúd de Gassire y también con el poema: de pura raza, mientras que *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos* se puede relacionar con *El Héroe Gossi*, quien fue capaz de desafiar al rey Hamadi, rey de los *fulbes* de *Bakunu*, al tomar a su mujer Niele, y la *Balada de la Doncella Enamorada* se puede emparentar con el poema *De Pura Raza*, *Samba Gana* o con *Samba Kulung se hace caballero*.”

De lo anterior se puede entender la relación directa que manejan los tres movimientos compuestos por Brower, con cada una de las historias descritas por Frobenius en sus relatos, además de distinguir sobre ello, que cada movimiento pertenece a la conjunción de dos o más relatos y no directamente a uno solo. Por ello el mismo Brower establece sus indicaciones en la partitura, insinuando la situación y la historia que quiere narrar en cada sección de su obra, para llevar al intérprete hacia la exploración programática de su música.

Brower expresa en sus propias palabras:

“Tomé una historia del libro *El Decamerón negro* de León Frobenius [...] que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa. La situación de castas era muy estricta, en primer término estaban

precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de [mi] *Decamerón negro*.” Hernández, I (1999, p.216)

“I. *El arpa del guerrero*”. Esta obra cuenta con dos secciones contrastantes, determinadas a través del material temático abordado. Está escrita en metro de 5/8 y no es totalmente atonal, pues como el mismo Brouwer lo menciona, ésta obra es la búsqueda hacia “la nueva simplicidad”, siendo característico en esta etapa el retorno a la tonalidad y a la modalidad, a las formas tradicionales y a los temas melódicos más líricos; también recurre a expresiones de vanguardia, especialmente al minimalismo. A esta renovación estilística en la manera de componer el propio compositor la denomina “hiperromantisismo”.

De esta manera la obra cuenta con la siguiente estructura formal:

Tabla 13. *Estructura Formal “El arpa del guerrero”*

Sección A		Sección B	Sección A			Sección B	Sección A	Coda
A	a`		a	a´	a			
Compás 1-44	Compás 45-80	Compás 81- 107	Compás 108- 115	Compás 116-145	Compás 146- 165	Compás 166- 175	Compás 176- 196	Compás 197- 207

A continuación se presentan los materiales temáticos que desarrollan el contenido estructural de toda la obra. Primero se plantea el tema de (A) con sus respectivas dos subsecciones o materiales temáticos, y en seguida el material temático de la sección B que tiene una descripción de tranquilo y que además cuenta con un una forma coral de tres voces así:

Figura 52. Materiales temáticos de “El arpa del guerrero”

The image shows a musical score for 'El arpa del guerrero'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'a' and includes the tempo marking '(in 1) (♩ = 70)' and a 'cresc.' marking. The second staff is labeled 'a'' and includes the marking '(lirico)' and a forte 'f' marking. The third staff is labeled 'B' and includes the marking 'tranquillo'. Brackets on the right side of the score group the first two staves as 'Material temático sección A' and the third staff as 'Material temático sección B'.

II. *Huida de los amantes por el valle de los ecos.* Este movimiento contiene elementos de la narración “La venganza de Mamadi”, en la que se cuenta la historia de Sira Jatta Bari, la muchacha más hermosa del país que es condenada a ser entregada en forma de sacrificio a Bida, la serpiente. Mamadi Sefe Dekote, su novio, quiere impedir dicho sacrificio, así que durante el ritual corta la cabeza de la serpiente, condenando a su pueblo a no tener oro durante siete años, siete meses y siete días, según la maldición.

La gente del pueblo arremete furiosamente contra Mamadi y reclaman su muerte, pero este levanta a Sira sobre su caballo y huye galopando rápidamente por un valle. Al ver esto, Wagana Sako el sobrino de Mamadi, se le encomienda la misión de perseguirlos y asesinar a Mamadi, pues posee el único caballo capaz de alcanzarlo, sin embargo una vez logra hacerlo, clava su lanza en la tierra permitiéndoles huir.

Dentro de esta historia toma relevancia el número tres: Bida acostumbraba a sacar la cabeza tres veces cuando recibía a sus víctimas; así mismo en la huida, son tres las veces que la lanza de Wagana es clavada en la tierra para permitirles huir. Este uso del número tres también lo encontramos con frecuencia en la balada mencionada, así como en algunos

pasajes de El arpa del guerrero, pues los elementos motivicos se repiten tres veces, variando la longitud de estos en cada presentación:

Figura 53. 1er elemento motivico con desarrollo “Huida de los amantes por el valle de los ecos”



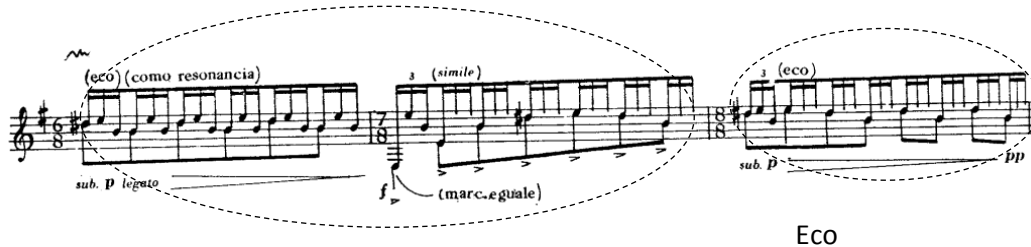
A partir del compás 24 y hasta el compás 27 se puede encontrar este mismo motivo expuesto sobre el acorde de C#m con un trabajo contrapuntístico, en el que el desarrollo motivico se da por imitación así:

Figura 54. Motivo con desarrollo contrapuntístico “Huida de los amantes por el valle de los ecos”



Desde el compás 28 y hasta el compás 57, se expone la segunda sección descrita con el nombre “Por el valle de los ecos” Rápido (Galopante). Sección que describe la huida de Mamadi junto con Sira sobre su caballo, planteando galope sobre galope, con su respectivo eco y siendo determinados sobre el acorde de Emaj7 así:

Figura 55. Galope de los amantes en el valle de ecos



Para finalizar el motivo Galope se re-expone parte del tema inicial en el que se toman grupetos de 9 fusas exponiendo el tema inicial y ahora con una indicación de

retardando piano y muriendo. A continuación se presenta la estructura formal del movimiento con sus respectivas secciones y compases:

Tabla 14. Estructura Formal “La huida de los amantes por el valle de los ecos”

Sección A				Sección B	Sección A
Compás 1-28				Compás 29-57	Compás 58- 64
Declamado	Presagio	Primer galope de los amantes	Recuerdo Tranquilo	“Por el valle de los ecos” Rápido (galopante)	Lentamente

III Balada de la doncella enamorada. Es el tercer y último movimiento del Decamerón negro, haciendo sugerencia a una mujer danzando.

En la narración Buge Korroba, de Frobenius las mujeres deben efectuar la danza del sexo por haber violentado a la mujer preferida de Buge Korroba, a quien amaba sobre todas las cosas. En la negativa de las mujeres por efectuar la danza, levantan su mano derecha con la palma hacia el frente y su mano izquierda sobre sus cinturas en forma de jarro. Esta es precisamente la primera posición que se adopta para dar comienzo a la danza.

Aunque el relato no se refiere específicamente a la balada de una doncella, puede acercarse a la imagen de una danza ritual femenina. Este carácter ritual puede asociarse al motivo ostinato utilizado por el compositor en el Piu Mosso de dicha balada, que está basado en un pequeño motivo que se encuentra en los primeros dos compases.

A continuación se presenta la estructura formal del movimiento determinado por sus respectivas secciones y compases:

Tabla 15. Estructura formal “Balada de la doncella enamorada”

Sección A	Sección B	Sección A	Sección C	Coda
Compás 1-22	Compás 23-80	Compás 1-11	Compás 81- 109	Compás 1-11y 110-111
Región tonal	Región tonal	Región tonal	Región tonal	Región tonal

D	Gm	D	D	D
---	----	---	---	---

A continuación se presenta la figura del tema que representa la danza de Buge Korroba Junto con el desarrollo que se presentará en la segunda sección a partir del compás 23.

Figura 56 Tema principal de la “Balada de la doncella enamorada”

Tema principal el D

Moderato

6 = Re

mf sempre lirico e

DESARROLLO EN SECCIÓN B Tema principal el Gm

mf marcato il canto

mp

A partir del compás 82 se produce una nueva sección rítmica en Re mayor que determinará la tercera sección de la obra con una indicación “Piu rítmica”, y que además expresa parte del nacionalismo de Brouwer con la cita del guaguambe:

Figura 57. Sección C “Balada de la doncella enamorada”

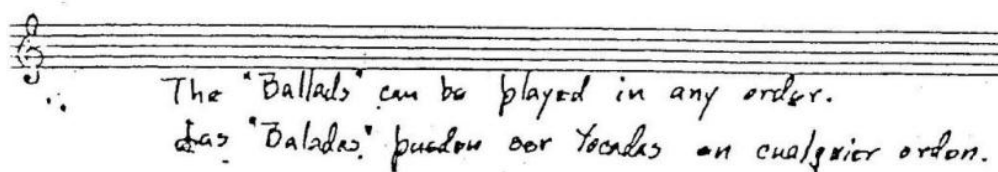
Piu Mosso

rall.

f marcato (articolato)

Por último y ya sobre el contenido total de la obra, cabe señalar que como se advierte por el mismo compositor, las obras no parecen tener un orden cronológico y pueden obedecer a la voluntad del interprete y al entendimiento o relación que este les quiera dar al mometo de la interpretación. Esto puede hacerse notorio al final de la edición manuscrita de la partitura de *Hansen Publications*, donde se puede evidenciar esta aseveración, asimilando las baladas o movimientos a la forma narrativa en la que se conforma el libro de Frobenius. Ver fig. 58

Figura 58. Edición manuscrita del “Decamerón negro” Leo Brouwer



3.8 Adiós pueblo de Ayacucho.

Canción compuesta por el párroco José Medina Gálvez en los años 30 del siglo pasado. Escrita en ritmo de Huayno y con una letra que expresa la tristeza de un amor lejano en tierras ayacuchanas. Hoy en día se ha convertido en una especie de himno, que simboliza la música mestiza en el transcurrir de la historia Ayacuchana, porque cada verso, añadido o modificado a los iniciales creados y cantados por el cura Medina, testifican los acontecimientos que muestran la evolución del proceso social en Huamanga.

Según cuenta la historia, en Huamanga Ayacucho, las costumbres y el fervor religioso marcaban intensamente el transcurrir de la vida cotidiana, familiar e individual de ésta región, de tal manera que las relaciones entre los diversos grupos sociales, autoridades civiles, eclesiásticas y el pueblo, se veían ligadas estrechamente con las celebraciones religiosas. Las damas respetables de la sociedad acudían a los templos de sus respectivas parroquias a recibir los servicios espirituales de los curas. Doña Rosa María Perlacios, una joven viuda, muy bella conocida cariñosamente como “Perlita”, acudía a la iglesia de la Magdalena, donde para entonces era párroco Don José Medina Gálvez, un huancavelicano con grandes cualidades personales, muy dedicado a su vocación sacerdotal.

Es así como Doña Rosa María hizo cotidiana su visita a la parroquia de la Magdalena, enamorándose y enamorando a Don José Medina, quien no pudo resistirse al encanto e insinuante sensualidad de “Perlita”. Esta relación se convirtió en un amor clandestino, que pronto se hizo público y fue condenado por los habitantes de Huamanga.

Las autoridades eclesiásticas juzgaron y sancionaron al cura Medina con el exilio de Ayacucho hacia la lejana parroquia de Julcamarca, donde entre libaciones y tristezas, con el corazón desgarrado y el alma desesperada, el cura inició una especie de loa de amor, condenando las malas voluntades de los pobladores ayacuchanos:

Adiós pueblo de Ayacucho,
 Perlaschallay (mi perlita),
 Donde he padecido tanto, perlaschallay (mi perlita)
 Esas malas voluntades, perlaschallay; (mi perlita)
 Hacen que yo me retire, perlaschallay; (mi perlita)

Kawsaspaqa kutimusaq, perlaschallay,
 (Si todavía vivo volveré, mi perlita)
 Wañuspaqa manañacha, perlaschallay
 Y, si muero, ya no, mi perlita. (José Medina Gálvez)

De esta manera y partiendo de los dos versos anteriores, se encuentra una importante versión musical llevada a la guitarra por el maestro ayacuchano Raúl García Zarate. A continuación se presentará la estructura formal de ésta versión, con sus respectivas secciones y compases, para posteriormente entrar abordaje musical del material temático trabajado.

Tabla 16. Estructura Formal “Adiós pueblo de Ayacucho”

Intro	Estribillo	Sección A	Sección B	Estribillo	Sección A	Sección B	Coda
Compás 1-37	Compás 38-75	Compás 76-90	Compás 91-117	Compás 117-138	Compás 139-151	Compás 152-166	Compás 189-221

Esta versión para guitarra cuenta con una afinación especial en la interpretación de huaynos. Es denominado “temple para Fa” y como se expuso en el capítulo de la scordadura en la guitarra, lleva la siguiente afinación: Mi, Si, Sol, Re, La, Fa, desde la

primera cuerda hasta la sexta, haciendo que sea más fácil tocar sobre tonalidades de Re menor o Fa mayor.

Escrita en 2/8 con una pequeña introducción “ad libitum” y sobre tonalidad de Dm. Cuenta con bastante ornamentación marcada sobre la partitura y otras que se añadirán a voluntad del interprete, teniendo en cuenta el estilo y las audiciones realizadas sobre misma obra. Para ésta obra se tendrá en cuenta también el denominado vibrato perpendicular, sobre el cual se buscara la expresividad triste y solloza de éste Huayno.

Todas las apoyaturas de la introducción expuesta a través de 37 compases, se trabajaran a manera de Glissando, como aporte del interprete para la ejecución y para describir ese carácter melancólico que expresa la obra. Fig. 59

Figura 59. *Introducción “Adiós pueblo de Ayacucho”*



Sobre la imagen se han marcado también los dos motivos con la frase introductoria del tema, en los cuales se añadirá la técnica del vibrato perpendicular, como manera de expresividad hacia el final de cada uno y con el fin de poder conectar ambos motivos a una sola frase, que de manera escrita se encuentra dividida por un compás de silencio.

Continuando con la siguiente sección se encuentra el estribillo. Una sección sobre el acorde de Re menor, en la cual se otorga variedad gracias al desarrollo melódico de la escala armónica y que terminará desenvolviéndose sobre la técnica del tremolo en la ejecución del mismo acorde así:

Figura 60. Estribillo “Adiós pueblo de Ayacucho”

Escala armónica de Dm

Dm..... Tremolo en Dm

Dm.....

Las secciones denominadas A y B pertenecen a una sola estrofa del canto, dividido así no por el trabajo motivico o armónico, sino más bien por el desarrollo de la melodía y el sentido de la letra. De esta manera se presenta la primera sección (A) con un grupo de tres frases asimétricas que se ornamentaran con apoyaturas de tremolo como aporte del intérprete y como forma de buscar la correcta imitación de los punteos ayacuchanos donde es característica esta técnica ya mencionada en el capítulos anteriores. Fig. 61

Figura 61. Sección A “Adiós pueblo de Ayacucho”

Apoyatura de Tremolo

En las notas marcadas con círculos se adicionara el tremolo como apoyatura y a manera de ornamentación, mientras que sobre el final de cada frase se adicionara el vibrato

perpendicular, como manera de darle unidad y carácter a la sección. La sección (B) trae descrita sus respectivas apoyaturas, con un bajo constante que se enmarca determinante en la figuración rítmica del huayno ayacuchano. Este bajo requiere de una interpretación especial que le otorgue profundidad y el valor correcto en su figuración, por lo cual se tocará en pizzicato pero manteniendo por encima una melodía normal con carácter cantábil y legato. A continuación se presenta un pequeño fragmento de esta sección describiendo esta situación:

Figura 62. Sección B “Adiós pueblo de Ayacucho”

Célula Rítmica del Huayno

Pizzicato

Al finalizar esta sección se presenta nuevamente el estribillo con las dos secciones principales (A y B) expuesta esta vez con algunas variaciones. Por su parte (A) realiza el mismo trabajo motivico y armónico, variando el trabajo melódico en una octava abajo, mientras que (B) se expone con el mismo material temático y algunas pequeñas variaciones rítmicas ornamentadas. Por último y para finalizar la obra se encuentra una coda de 32 compase que es similar al estribillo pero finaliza con una cadencia compuesta de primer aspecto (iv- V7 -i) así:

Figura 63. Cadencia final de coda “Adiós pueblo de Ayacucho”

Dm.....

386

Gm A7 Dm

3.9 Tango suite (Tango N° 3)

Obra compuesta por Astor Piazzolla alrededor de 1983 y dedicada al famoso dúo brasileño, los hermanos Sergio & Odair Assad. Se entiende que Piazzolla, al conocer a los hermanos Assad interpretando una de sus obras con un nivel virtuosístico desbordante, puso un especial interés en crear esta obra cargada de diversos colores, matices y exploraciones en los límites técnicos y virtuosísticos del instrumento, llegando así a niveles casi impensables para que éste dúo lo interpretara.

El Tango Suite se conforma de tres tangos dispuestos en tres movimientos contrastantes entre sí (rápido, lento, rápido) y es quizás una de las obras más interesantes del repertorio instrumental original para dos guitarras del siglo XX, pero probablemente también es la obra instrumental mejor elaborada por Astor Piazzolla.

Para la interpretación de éste recital se aborda el “Tango N°3” de carácter allegro y desde el punto de vista intelectual y compositivo con mayores texturas armónicas y polifónicas, que contrastan por un lado con los ricos elementos rítmicos y percusivos, y por otro lado con las largas líneas melódicas de clara inspiración romántica e improvisatoria

No obstante se debe anotar que la obra se compone como un constante diálogo entre ambos instrumentos en el que se requiere de la misma capacidad técnica y virtuosística por parte de los intérpretes para lograr transmitir un único discurso elocuente y a veces frenético. En la siguiente tabla se presentará la estructura formal de este tango que cuenta

con 219 compases sin estructura formal definida pero con un orden bien determinado en tres grandes secciones:

Tabla 17. Estructura Formal “Tango Suite N° 3”

A	Trans.	B		Trans.	C		Trans.	A	Transición	Coda
Compás										
		b	b`		c	c`				
1-31	32-40	40-56	56-75	75-80	80-115	115-161	132-145	146-176	177-185	186-219
Am	Bm	Bm	Bb m	A Frigio	F# m	F# m	Fm	Am	Bm	

La primera sección (A) es de textura homofónica y a pesar de que se encuentra escrita en tonalidad de La menor, es característico de ella lograr la conjugación de dos tonalidades como son Mi menor y La menor a partir de los Poli -acordes y las notas agregadas. Lleva una descripción de Allegro con indicación metronómica de 132 bits en figura negra y así se expone su primera frase:

Figura 64. Primera frase sección A “Tango N°3”

The musical score shows a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome of 132. The bass line includes chords Em7 and Em 11+(add13+). The melody is characterized by syncopation and accents.

En la figura anterior se puede apreciar los acentos del bajo en la segunda guitarra, que determinan el ritmo de tango con su característica particular de sincopa hacia el rebote del segundo tiempo. Por otra parte con respecto al trabajo armónico se puede considerar como eje tonal a Em o también considerar el trabajo de dos tonalidades como poli acorde

compuesto de Em y F#. Este tipo de armonización le otorga un carácter decidido y un soporte más voluminoso a la melodía, permitiéndole llevar un desarrollo más libre y rubateado con respecto a la métrica de la obra.

El periodo de transición, enmarcado desde el compás 32 hasta el compás 40, está en tonalidad de Bm y se determina rítmica y armónicamente a manera de espejo en ambas guitarras así:

Figura 65. Transición hacia B “Tango N°3”

Como aporte de los intérpretes se reducirá el tempo de esta subsección y se tocará con la técnica de apoyado, de tal manera que se le otorgue ese carácter “pesante” que busca el mismo compositor. Además se trabajaran matices de creciendo cada dos compases y retornando hacia el mezzoforte como manera de destacar el ritmo amalgamando del tango (3+3+3+3+2+2)

Ya para el compás 40 surge una nueva sección determinada por un nuevo motivo que además es de carácter cantáble y que se tornará legato gracias al acompañamiento en arpegio en la segunda guitarra. Ésta melodía se expondrá hasta el compás 56 en tonalidad de Bm, determinando la primera subsección (b), mientras que a partir del mismo compas y hasta el 74 se expondrá una segunda subsección denominada (b`) pero escrita en tonalidad de Bb m e interpretada ésta vez por la segunda guitarra, mientras la primera realiza el acompañamiento armónico. Fig. 66

Figura 66. Sección B con respectivas subsecciones (b y b') "Tango N°3"

Motivo
Subsección b

En el compás 75 se produce una frase de 6 compases que se desarrolla a través de un modo frigio y que en forma de escala descendente conducirá a la tercera sección (C) en tonalidad de F# m. En el compás 81 comienza ésta sección determinada por un carácter “dolce” como lo pide el compositor y con un tempo más lento acogido a las razones de los intérpretes, ya que en ella se busca rescatar el carácter melódico y extendido de las frases que se tornan románticas y frenéticas a la vez. Fig. 67

Figura 67. Sección C "Tango N°3"

Motivo principal
Sección C

En la figura anterior se puede apreciar como el compositor trabaja el desarrollo motivico mientras la armonía se mantiene en un círculo constante que muta con una sola

nota del arpeggio, sin embargo como esta sección cuenta con dos pequeñas subsecciones (c y c`) se podrá observar en la siguiente figura que la subsección (c`) no obtiene un desarrollo motivico tan evidente como el de la subsección anterior, a pesar de mantener las misma armonía:

Figura 68. Subsección c` “Tango N°3”

The musical score for sub-section c' of 'Tango N°3' is presented in two systems. Each system contains a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass). The first system's bass staff features the following chords: F#m, D/F#, D#°/F#, and D/F#. The melody is marked with 'C11' and includes various fingerings and dynamics such as 'p'. The second system continues the melodic and bass lines, with a measure number '120' in a box at the beginning of the first staff.

Ahora bien, a partir del compás 132 se produce una modulación directa hacia Fm, donde se producirá una transición hacia la re-exposición del tema (A). Esta transición cuenta con una parte percutida en la segunda guitarra que busca imitar los sonidos del bongo y los tambores, mientras la primera guitarra continua haciendo una escala descendente sobre Fm en la que se retomara el temo primo de 135 bits en figura de negra.

Fig.69

Figura 69. Percusión en Transición hacia re-exposición de A “Tango N°3”

The image shows a musical score for percussion. The top staff is for Bongó and the bottom staff is for Tambor. The Bongó staff features a descending scale of Fm, indicated by a dashed oval and the text "Escala descendente de Fm". The Tambor staff shows a rhythmic pattern of D S D S D S D S. Below the staves, there is a section labeled "Sección A" starting at measure 146, with a key signature change to F#.

La sección A y la transición que conducían hacia B se re-exponen de manera totalmente textual a partir del compás 146, pero esta vez desembocan hacia una última sección o Coda en el compás 186, donde se presenta un dialogo virtuosístico entre ambas guitarras. Primero plantea su discurso musical virtuoso, la guitarra uno hasta el compás 193, y a partir del compás 194 hasta el 208 el discurso musical se traslada a la segunda guitarra, para a partir de allí y hasta el final de la obra, entremezclar ambos lenguajes de tal manera que se produce una especie de textura Polifónica y poli armónica muy densa.

Esta coda finaliza con una escala en esforzando que va primero por octavas y posteriormente al unísono para entregar en su sonoridad ese carácter decisivo y sublime que se condesara en un Poli acorde compuesto por Em y F# .

Figura 70. *Final Coda "Tango N°3"*

The musical score for the final coda of 'Tango N°3' is presented in two systems. The first system begins at measure 215, marked with a box containing the number '215'. The top staff is for guitar, and the bottom staff is for piano. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and is marked with a forte dynamic (*fff*). The piano part also has a complex rhythmic pattern, marked with a forte dynamic (*fff*) and a circled '2'. Above the guitar staff, a sequence of chords is indicated: $\frac{1}{2}$ CIX → CVII → CVI → CIII → CII. The second system continues the piece, with the guitar staff marked with a circled '4' and the piano staff marked with a circled '4'. The guitar part ends with a sharp sign (F#) and the piano part ends with an E minor chord (Em). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

El tango suite (Tango N° 3) además de ser una obra bastante virtuosa y exigente en el repertorio guitarrístico, también expone muy bien la esencia nacionalista Argentina en la que surgió el tango como fuente firme y moderna de las composiciones de los autores Latinoamericanos.

CONCLUSIONES

- La interpretación musical en su concepto más general, supone el convertirse en intermediario entre el pensamiento del compositor y el público, para lograr el mejor entendimiento de una obra musical; sin embargo en el desarrollo y realización de éste recital, se ha convertido en el encuentro de un lenguaje propio, ligado a la personalidad del interprete que se ha forjado a partir de la vivencia y el desarrollo tanto, técnico, musical y cultural como intelectual. Así dichas representaciones gozarán del carácter original con esencia latinoamericana.
- A partir del análisis musical realizado en las obras de tradición popular pertenecientes al grupo de las transcripciones, se ha concluido que lograr una mejor interpretación con la esencia latinoamericana de ellas, es necesaria la apropiación de nuevas técnicas y ornamentaciones como la apoyatura triple (Eje: Adiós pueblo de Ayacucho) y el vibrato perpendicular (Eje: Canta cuando me ausente), que ofrecen nuevas y diferentes cualidades sonoras no exploradas antes desde la guitarra clásica en el Departamento de Música y que se exponen tanto de manera congruente como necesaria en la ejecución de la música tradicional de los países Latinoamericanos aquí abordados.
- Las obras Latinoamericanas originales para guitarra clásica que en este repertorio varían desde un nacionalismo determinado por los ritmos más representativos, hasta un estilo contemporáneo ligado al desarrollo programático o descriptivo, se han logrado ejecutar con un contraste mayor de colores y rangos dinámicos que se sujetan al entendimiento y juicio estético del intérprete, pero que también van ligados a la estructura formal y el carácter de cada país con su respectivo estilo.
- Los países latinoamericano se encuentran demarcados musicalmente con uno o dos ritmos específicos más sobresalientes, por medio de los cuales, cada compositor llega a expresar su propio lenguaje aprendido desde el interior de su región y desde su vivencia misma. Así resulta de vital importancia conocer el contexto musical,

estructural, histórico social y cultural, donde la suma de todo ello sea la apropiación del estilo y la estética musical en un hacer interpretativo ligado a la convergencia de los recursos técnicos entre la guitarra clásica y la guitarra popular.

RECOMENDACIONES.

- El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, tiene un enfoque académico orientado en mayor medida hacia el estudio de la música occidental europea, por lo cual la carga horaria centrada en el acto interpretativo e investigativo sobre la música latinoamericana, ya sea del siglo XX o de periodos anteriores a ello, se ve reducida o explorada con menor frecuencia o provecho por los docentes del programa.

BIBLIOGRAFIA

- Astudillo, Andrei Pacheco (2012). Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, yumbo, Sanjuanito. Universidad de Cuenca. Facultad de artes. Cuenca- Ecuador. Pag.14
- Bernal, Alejandro. (2008). Música para guitarra de Compositores Latinoamericanos del siglo XX y XI. Universidad EAFIT. Pág. 10 [pdf]
- Bernla, Esteban (2016). Guía de análisis para una interpretación musical, “fantasía para guitarra opus 19” en la mayor de luigi legnani. Pontificia universidad Javeriana
- Cadena, Daniel Gustavo (2011). El porro en los procesos de Formación de la guitarra solista. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. Pág. 21-22
- Díaz, Ramallo, Carmen de Cecilia (2008). Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Pag.3
- Hernandez, Ivo (2007). Antonio Lauro. Revista Musical Chilena. Volumen 65. Pág. 1
- Martínez Ossa, Eduardo (2009). Composición y producción de Bambucos y pasillos, basado en estilo musical Bogotano de la primera mitad del siglo XX. Pontificia Universidad Javeriana. Pág. 24
- Orlandini, Luis (2012). La interpretación musical. Universidad de Chile Pag 79
- Pajuelo, Camilo. (2005). Raúl García Zaratre, fundamentos para el estudio de su Vida y Obra. Universidad de Helsinki. Pág. 3
- Peláez, Ofelia (1999) La Discoteca del Siglo: historia musical. Medellín Colombia. Discos Fuentes. Pág. 289
- Peláez, Ofelia (1999) La Discoteca del Siglo: historia musical. Medellín Colombia. Discos Fuentes. Pág. 298
- Poleo, Rafael. (2005) Agustín Barrios, el indio Mangoré. Pág. 5
- Ramos, Arthur (1944). Las poblaciones del Brasil. México 207 p
- Rodríguez, Henry (2005). La música Colombiana en la guitarra solista. Universidad Industrial de Santander. Pág. 31

- Carabalí, Geyler (2013). Diez obras de música latinoamericana para guitarra clásica, de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, cuyo contenido semiótico-musical implica la presencia múltiple de elementos africanos y neoafricanos. P.45
- Hernández, Isabelle.(1999) *Leo Brouwer*. Habana: Editora Musical de Cuba.. p.216

ANEXOS

RECTAL INTERPRETATIVO: “EN UN VUELO CON LOS SONIDOS DE LA GUITARRA CLÁSICA Y POPULAR POR LA MÚSICA DE ARGENTINA, PARAGUAY, PERÚ, CUBA, ECUADOR, VENEZUELA Y COLOMBIA DEL SIGLO XX”

OBJETIVO GENERAL.

Interpretar obras musicales latinoamericanas del siglo XX, para guitarra clásica y popular solista

PREGUNTA ORIENTADORA:

¿Cómo interpretar obras musicales latinoamericanas del siglo XX, para guitarra clásica y popular solista?

SUBPREGUNTAS	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	INSTRUMENTOS DE RECOLECCION	ITEMS	FUENTES
¿Cómo Interpretar obras musicales latinoamericanas del siglo XX, para guitarra clásica y popular solista?	Interpretar obras musicales latinoamericanas del siglo XX, para guitarra clásica y popular solista	MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX	<p>La guitarra Latinoamérica en el siglo XX,</p> <p>Surgimiento de la guitarra clásica y popular en latinoamericana</p> <p>Compositores y Arreglistas de Guitarra Clásica y Popular Latinoamericanas del Siglo XX.</p>	Análisis de documentos.	Arreglos Compositores	<p>RICARDO VILCA .El instrumento de los cerros. La guitarra como puente entre su raíz y la música.</p> <p>Revista de música latinoamericana/ University of Texas Press.</p> <p>Boletín Latino-Americano de Música / Instituto de estudios superiores Montevideo.</p>

<p>¿Cómo determinar las características interpretativas, técnicas y estructurales de la guitarra clásica y la guitarra popular?</p>	<p>Determinar las características interpretativas técnicas y estructurales de la guitarra clásica y la guitarra popular.</p>	<p>INTERPRETACIÓN, TÉCNICA Y ESTRUCTURA EN LA GUITARRA CLÁSICA Y POPULAR</p>	<p>Técnicas en la interpretación de la guitarra clásica y la guitarra popular.</p> <p>Partes y construcción de la guitarra clásica y la guitarra popular.</p> <p>Afinaciones de la guitarra Latinoamericana</p>	<p>Análisis de documentos.</p> <p>Diario de Campo.</p>	<p>Diferencias y similitudes entre la guitarra clásica y popular.</p>	<p>Terry Pazmiño</p> <p>Geyler Carabalí</p> <p>La Guitarra Paso a Paso 1/ Luisa Sanz</p> <p>Una perspectiva semiótica de la interpretación musical/ Javier Asdrubal Vinasco.</p> <p>La interpretación musical/Luis Orandini</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>¿Cómo analizar contextualmente las características musicales de Argentina, Paraguay, Perú, Cuba, Ecuador, Venezuela y Colombia a través de sus ritmos más representativos ?</p>	<p>Analizar contextualmente las características musicales de Argentina, Paraguay, Perú, Cuba, Ecuador, Venezuela y Colombia a través de sus ritmos más representativos</p>	<p>CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE ALGUNOS PAISES LATINOAMERICANOS.</p>	<p>ARGENTINA PARAGUAY PERÚ CUBA ECUADOR VENEZUELA COLOMBIA</p>	<p>Análisis de documentos. Análisis de registros sonoros</p>	<p>Características rítmicas Características Melódicas Características armónicas Características tímbricas.</p>	<p>Revista de música latinoamericana/ University of Texas Press. . Boletín Latino-Americano de Música / Instituto de estudios superiores Montevideo. Latinoamérica: sueño y pasión vol.2 [registro sonoro] : la guitarra en el Perú, nueva canción chilena, salsa, polca / guaranía, joropo / parranda, marimba. (Registro Sonoro)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>¿Cómo analizar estructural y musicalmente cada una de las obras a interpretar en el recital?</p>	<p>Analizar estructural y musicalmente cada una de las obras a interpretar en el recital</p>	<p>ANÁLISIS MUSICAL</p>	<p>ANÁLISIS ARMÓNICO</p> <p>ANÁLISIS MORFOLÓGICO</p> <p>ANÁLISIS SEMIÓTICO</p>	<p>Análisis de Documentos</p> <p>Diario de Campo.</p>	<p>Armonía</p> <p>Tonalidad</p> <p>Modulaciones</p> <p>Giros</p> <p>Tonales</p> <p>Cadencias</p> <p>Forma</p> <p>Semiología musical</p>	<p>Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical / Alberto Guzmán Naranjo.</p> <p>Geyler Carabali</p> <p>Análisis musical / Salle G. de la Slur, ornament, and Reach development exercises for guitar/ Aaron Shearer.</p> <p>La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música/ Oscar Hernández Salgar</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Canta Cuando Me Ausente

Pasillo $\text{♩} = 70$
 (6) = D

Marco Tulio Hidrobo
 Arm. para Guitarra: Homero Hidrobo Ojeda

The musical score is written for guitar in a single system with six staves. It features a variety of chord diagrams and fingering instructions:

- Staff 1:** Chords VII (2), II, Φ V, Φ V.
- Staff 2:** Chords V, CVII, CV, Φ 4, CVII, Φ 5 (2, 3).
- Staff 3:** Chords Φ III (2, 1), Φ III (1, 2), Φ III (2, 1), Φ III (1, 2), Φ III (2, 1), Φ III (1, 2).
- Staff 4:** Chords CVIII, CVIII, X, XIX, VIII, VI, III.
- Staff 5:** Chords Φ 5, Φ VIII, Φ X, V, VI, Φ III.
- Staff 6:** Chords CII, V, III, Φ II.

The score includes detailed fingering (1-4) and breath marks (circled numbers) throughout.

Revisión y Digitación: Sebastián Cabezas Saavedra
 Kassel, 28 März 2013

This musical score is written for guitar and consists of eight staves of music. The notation includes standard musical symbols such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is heavily annotated with fretboard diagrams, which are small rectangular boxes showing the positions of the left hand on the strings and frets. These diagrams are often accompanied by Roman numerals (e.g., II, VI, VII, X, XI, XII, XIV, V, IX, VII, VI, CV, CII, CVIII, VI) and circled numbers (e.g., ②, ③, ④, ⑤). Some diagrams include the number '12' and the word 'simile'. The score also features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'ext.' and 'ext.1'. The piece concludes with a double bar line and a final chord diagram.

I. Don Julián

Máximo Diego Pujol

Tempo di Tango (Allegro)

mf *a mi a mi*
mf
ff *m i m* *m i m m* *a mi m* *p*
mf *f*
mf *mf*
ten. (poco) piu lento, cantabile *mp*
incalzando
Tempo I°

* am Steg zu spielen (metallico)

© Copyright 1992 by EDITION HELBLING, Innsbruck / Neu-Rum

J4392
Alle Rechte vorbehalten

0
 0 1
 3 (5)
 m i m i m i (3)
 rallentando

lento
 eV
 3 (6)
 mp
 2 (5)
 eV

mf
 eII
 p

ten.
f
 rubato
 rubato
 0

mf
 p

f
 eV

a tempo
 accel.
 p
 pp

eVII
 p
 (2) i m i
 accelerando

D.C. al S.
 VII XII
 mf
 ff

II. Septiembre

Máximo Diego Pujol

Andante

Andante

mf

f

mf

mp

poco piu mosso

mp

Flageolet.....
8va harmonicos ad libitum e IV

mf

poco più mosso

poco a poco

Tempo I°

The musical score consists of seven staves of music. The first staff includes the lyrics "a m i i a m i" above the notes. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers (0-4) are placed above notes. Articulation marks (>) are used above several notes. The second staff continues the melody with *ff* and *mf* dynamics. The third staff features a triplet of eighth notes and *mf* dynamics. The fourth staff has a triplet of eighth notes and *mf* dynamics. The fifth staff includes a triplet of eighth notes and *mf* dynamics. The sixth staff has a triplet of eighth notes and *mf* dynamics. The seventh staff features a triplet of eighth notes, a dynamic of *f* (forte), and an accent (>) mark above a note. The piece concludes with a Roman numeral "eIV" above the final measure.

evii *ff*

eIX *mf*
a mi i a mi a mi a mi

f

eIV *f*

eVII- *ff*

mp *f*

ff

ff *mf*
metalico

f *mp* *f* *pp*

f *p* *ff*

mf

f *mf* *ff*

* am Steg R. Hand Am Zargen L. Hand

© Copyright 1993 by EDITION PETERS, INC., York, PA, USA

J4392
Alle Rechte vorbehalten

Adiós Pueblo de Ayacucho

6ta = F

Tany Medina



56

Musical staff 56: Treble clef, key signature of one flat. Measures 56-60. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Includes slurs and accents.

61

Musical staff 61: Treble clef, key signature of one flat. Measures 61-67. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Includes slurs and accents.

68

Musical staff 68: Treble clef, key signature of one flat. Measures 68-75. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Includes slurs and accents.

76

Musical staff 76: Treble clef, key signature of one flat. Measures 76-84. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Includes slurs and accents.

85

Musical staff 85: Treble clef, key signature of one flat. Measures 85-90. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Includes slurs and accents.

94

Musical notation for measures 94-102. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

103

Musical notation for measures 103-111. The melody continues with eighth and sixteenth notes. There are some rests in the bass line, particularly in measure 105.

112

Musical notation for measures 112-113. The melody is sparse, with long rests in both the treble and bass staves.

114

Musical notation for measures 114-120. The melody becomes more active with eighth and sixteenth notes. A circled cross symbol (⊕) is placed above the staff in measure 116.

121

Musical notation for measures 121-128. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with eighth notes.



167

176

183

189 **D.S. al Coda**

199

207

Musical notation for measures 207-214. The top staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs and rests. The bottom staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes.

215

Musical notation for measures 215-219. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and a final chord.

220

Musical notation for measure 220. The top staff shows a chord with a fermata. The bottom staff shows a single note.

Suite Colombiana N° 4

Copia autorizada únicamente
Para el concurso de Guitarra Compensar 2012
Prohibida su venta o reproducción

Porro

Compositor: Gentil Montaña

4 VII III

1a. vez 2a. vez

Bass Pizzicato

Natural

18 1a. vez 2a. vez

21 1a. vez 2a. vez

25

Bass Pizzicato ----- Natural -----

30

34 1a. vez 2a. vez

38

42 1a. vez arm. 12

46 2a. vez arm. 12

Copia autorizada únicamente
 Para el concurso de Guitarra Compensar 2012
 Prohibida su venta o reproducción

Copia autorizada únicamente
Para el concurso de Guitarra Compensar 2012
Prohibida su venta o reproducción

1a. vez | 2a. vez

49

52

55

58

61

64

67

3

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 49. The first staff (measures 49-51) contains a melodic line with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1a. vez'. The second staff (measures 52-54) continues the melodic line. The third staff (measures 55-57) features a melodic line with a repeat sign and a second ending bracket labeled '2a. vez'. The fourth staff (measures 58-60) includes a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The fifth staff (measures 61-63) contains a melodic line with a repeat sign and a first ending bracket. The sixth staff (measures 64-66) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The seventh staff (measures 67-74) concludes the piece with a melodic line and a final chord. The number '3' is written at the bottom left of the page.

Copia autorizada únicamente
Para el concurso de Guitarra Compensar 2012
Prohibida su venta o reproducción

Musical score for guitar, measures 70-88. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 70 starts with a quarter rest followed by a quarter note. Measure 71 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 72 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 73 begins with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 74 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 75 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 76 starts with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 77 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 78 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 79 begins with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 80 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 81 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 82 starts with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 83 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 84 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 85 begins with a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 86 has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 87 contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Measure 88 starts with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The score includes several triplets and a section marked 'Al S con repeticiones' starting at measure 79. A first ending bracket labeled '1a. vez' spans measures 76-78, and a second ending bracket labeled '2a. vez Final' spans measures 79-81. The piece concludes with a final chord in measure 88.

Copyright Fundación Artística Gentil Montaña
Bogotá, Colombia, Calle 66A 15-43, Tel (571)2496550
www.gentilmontana.org
german@gentilmontana.org

La Catedral

I Preludio saudade

Agustin Barrios Mangore

Lento

1 4
m i p i m m

5 4 2
m i p i m m

9 X
p m i m p p

13 VII
p i m i p p

17 IX XI
p m i m p p

21 a tempo

II Andante religioso

Musical score for guitar, II Andante religioso, measures 1-21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is marked "Andante religioso".

The score consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning:

- System 1: Measures 1-5. Includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 and a circled 3.
- System 2: Measures 6-9. Includes fingering numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6 and circled 3 and 6.
- System 3: Measures 10-13. Includes fingering numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6 and circled 3, 4, 5, and 6. Section markers VII, III, and II are present.
- System 4: Measures 14-16. Includes fingering numbers 1, 2, 3, 4 and circled 4 and 5.
- System 5: Measures 17-20. Includes fingering numbers 0, 1, 2, 3, 4 and circled 3.
- System 6: Measures 21. Includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 and circled 3, 5, and 6. Section marker II and "arm. 19 arm. 12" are present.

III Allegro solenne

The musical score is written for guitar in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a circled 'A' and a Roman numeral 'II'. The second staff begins with a Roman numeral 'IV'. The third staff contains the lyrics 'p m i a i p m i a i' above the notes. The fourth staff contains the lyrics 'a m i a m i' and 'p m i a m' above the notes. The fifth staff contains the lyrics 'p i m a p p i m a p m' above the notes. The sixth staff begins with a circled 'B' and contains the lyrics 'p i a p i p i a m p i' and 'm i p i m i m i p i m i' above the notes. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 4, 5, 6) indicating fret positions. There are also repeat signs and first/second endings.

22

II

25

28

III

II

31

34

III

II

IV

37

VI

40

D. C. al B
y salta a C

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

43 VII-----IV-----
p p i m a m

46 VI-----
② ③

49 IV-----II-----
② ③ ②

52 D. C. al B y salta a Coda
rall.-----

CODA
55

58 II-----IV-----III-----II-----VII-----
⑥ ⑤ ④

61 X-----VII-----IV-----
④ ② ③ ③ ④ ⑥

LA HUIDA DEL CIMARRON

GEYLER CARABALI
ABRIL 8 - 1990'

152

Escape en la penumbra

1
mf *p* *mf* *p*

5
mf *p* cresc...

9

13
accel... 3 4 3 4

15
accel... deteniéndose
stacc. y rall...

19
pizz. * 1/4 tono XII

23 XII
Arm. Svados. Arm. Svado.

Percepción rítmica

Accelerando

26

27 2 3 4

28

30

32

34

36

38

40

T lo. *arropado y calma sobre las salidas*

Ar.XII

43

46

49

52

un poco agitato

55

58

61

repetir en eco

en las aguas turbulentas corriendo

p.

64

67

70

73

Escapada final y palinque

76 $\begin{matrix} \textcircled{3} \circ \\ \textcircled{2} \wedge \\ \textcircled{1} 3 \end{matrix}$ *acelerando poco a poco*

79 *simile* *m a m i m i p i*

82

85 *simile* *rudo y picado*

88 *simile*

91 *simile*

94 *simile*

97 *percusión*

$\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ = 1er. cuadruplo
 = 2o. cuadruplo
 = 3er. cuadruplo

percutir con todos los dedos mano izquierda

100

Pulgar
p= percutir sobre parte superior de la caja - mano derecha
P= percutir parte bajo del puente- mano derecha

103 simile

106

109

112 $\delta = B$ Pizz. Bartok en si, 6a. cuerda-7o traste

SEIS POR DERECHO

ANTONIO LAURO

Allegro brillante (♩. = 76 ca.)

6^{ta} in RE

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro brillante' with a metronome marking of approximately 76 beats per minute. The piece is in the sixth position on the string. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fingering numbers (1-4) and a triplet of eighth notes in the first staff. Dynamic markings such as *sfz* and *ff* are used throughout. A circled number '6' appears below the staff in the fourth and fifth measures. The score concludes with a final cadence.

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves. The notation is written in a single system, likely for a guitar or a similar instrument, given the presence of a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also slurs and dynamic markings such as 'v' (forte). Some notes are circled with numbers 1, 2, or 3, which may indicate fingerings or specific notes of interest. The overall structure suggests a single melodic line with a steady accompaniment.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic patterns. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. A 1/2 C7 chord is marked above the third staff. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation consists of ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. A '3' above a group of notes indicates a triplet. A '7' above a note indicates a mordent. A 'ff' dynamic marking is present in the fourth staff. The notation is arranged in a vertical column.

The image displays eight staves of musical notation in a single system. The notation is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first three staves feature a melody of eighth and sixteenth notes with a bass line of chords. The fourth staff has a more complex melody with rests and a bass line. The fifth and sixth staves show a melody with a bass line of chords. The seventh and eighth staves show a melody with a bass line of chords, including a circled '3' above a note in the eighth staff.

This musical score is written for guitar in the key of G major (one sharp). It consists of eight staves. The first staff shows a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The second staff continues the melody with some grace notes and a bass line with a triplet. The third staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a triplet. The fourth staff continues the melody and bass line. The fifth staff shows a melodic line with a repeat sign and a bass line with a triplet. The sixth staff has a melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. The seventh staff features a melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. The eighth staff concludes the piece with a melodic line, a *rit.* marking, and a final chord diagram for a G major chord (C5, B, P, D, i, m, a) with fingerings 2, 3, 1, 3, 2.

EL DECAMERON NEGRO
I EL ARPA DEL GUERRERO

(in 1) (♩ = 70)

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo and time signature '(in 1) (♩ = 70)'. The music is written in a single melodic line with a bass line. The first staff ends with a 'cresc.' marking. The second staff continues the melody. The third staff includes dynamic markings: *f*, *mp*, *sub. cresc.*, and *f marcato*. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a first ending bracket, a *legato* marking, and a *pp* marking. The sixth staff begins with a *para ten* marking.

© Copyright por Editora Musical de Cuba - Campanario 315 Habana 2 - Cuba.

10.109

Musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), and time signature (4/4). It features dynamic markings like *f*, *mp*, and *ten.*, and performance instructions such as *c4 (lirico)*, *ten.*, *II ten. legato*, *I tempo*, and *tranquillo*. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked *VII*.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Chords C1 and C6 are indicated above the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Chord C7 is indicated above the staff. The word "dolce" is written below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Chord C6 is indicated above the staff. The word "poco" is written below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Chord C4 is indicated above the staff. The word "rall." is written below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Dynamic markings "1: p dolce" and "2: f" are written below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Chord C9 is indicated above the staff. Dynamic markings "poco ten." and "cresc." are written below the staff.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. A first ending bracket is present.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords. Dynamics include "f marc."

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords. Dynamics include "tranquillo".

Trumpet I

p

(5) (3) (2)

legato *pp*

cresc. -----

Vivo
f molto

ff

Detailed description: The image shows a musical score for a Trumpet I part, consisting of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a first ending bracket labeled "Tpo. I". The second staff contains triplet markings (5), (3), and (2). The third staff features a *legato* marking and a *pp* dynamic. The fourth staff includes a *cresc.* marking with a dashed line. The fifth staff is marked *Vivo* and *f molto*. The sixth staff concludes with a *ff* dynamic and a final cadence.

EL DECAMERON NEGRO

II HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS

A **Declamato**

B **Presage**

C **Primer galope de los amantes**

pp poco a poco accel. (2, 3, y 4 veces rapido)

cresc. 3 y 4 veces

f

f molto

dim. poco a poco

pp cresc.

ff allarg.

D Presagio **E Declamato** *breve* *tamb.*

F Recuerdo (Tranquilo)

G Rápido (galopante) *resonante (eguale)*

(eco) (como resonancia) *sub. p legato* *f* *(marc. eguale)* *sub. p* *pp*

f simile *(eco)* *sub. p*

f *(eco)* *sub. p*

First musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The music consists of a continuous eighth-note pattern. It begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *simile*. The staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *(II pos.)*. The music features a continuous eighth-note pattern. It includes the instruction *(eco)*, a dynamic marking of *sub. p legato*, and ends with a dynamic marking of *f* and the instruction *marc. eguale* followed by a circled *(5)*.

Third musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *sub. p* and the instruction *(eco)*. The music consists of a continuous eighth-note pattern. It concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction *marc.*

Fourth musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. It starts with a dynamic marking of *sub. p* and the instruction *(eco)*. The music features a continuous eighth-note pattern. It concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction *marc.*

Fifth musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *sub. p* and the instruction *(eco)*. The music consists of a continuous eighth-note pattern. It concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction *marc.*

Sixth musical staff, treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The music consists of a continuous eighth-note pattern. It concludes with a dynamic marking of *f*.

H Retorno

poco rall. *f >* *marc.* *ten.*

(eco)

sub. p *f >* *marc.*

(eco)

sub. p *f >* *marc.*

sub. p *rall.* *e* *dim.* *breve*

I Lentamente

mf *d.v.* *mf*

mp *p* *rall.* *d.v.* *arm.*

EL DECAMERON NEGRO

III BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA

Moderato

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a circled '6' and the text '=Re'. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various performance instructions: 'mf' (mezzo-forte), 'sempre lirico e' (always lyrical and), 'arm.' (arpeggiato), 'rit.' (ritardando), 'a tempo', 'pizz' (pizzicato), 's. nat.' (senza naturale), and 'luminoso'. There are also several fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'f' (forte). The score is divided into sections by a large 'S' and a circled 'O'. Section markers 'c2', 'c3', and 'c5' are placed above the staves. The piece concludes with a circled '2' and a double bar line.

⑥ =Re

mf sempre lirico e

arm.

arm.

c2

c3

rall. -----

c5

rit. ----- a tempo

pizz

s. nat. >

f luminoso

2

pizz s. nat.

Piu mosso
sfz f sempre ritmico e vivo

mf marcato il canto
mp

sfz

sfz

sfz

The image displays six staves of musical notation for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance instructions such as *sfz* and *crescendo*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes. The music is written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

- Staff 1: Features a series of eighth-note patterns with fingerings like 4 0 2 4 and 4 0 2 4 0 4. It includes a *sfz* marking and a first ending bracket.
- Staff 2: Starts with a *crescendo* marking and includes fingerings such as 3 0 1 3 3 3 and 3 0 1 3 0 3.
- Staff 3: Contains a *sfz* marking and fingerings like 4 3 2 4 0 1 and 3 1 3 4 2 4.
- Staff 4: Includes a *sfz* marking and fingerings like 4 0 4 0 0 4 and 4 0 4 0 0 4.
- Staff 5: Shows a sequence of chords and eighth-note patterns with fingerings like 3 1 1 1 1 1 and 4 0 4 0 4.
- Staff 6: Features a *sfz* marking and a long slur over the first few notes.

Musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Chord symbols such as C3, C7, and F1 are placed above the staff. Performance instructions include "leggero" and "(marc. il basso)". Fingering numbers (1-3) are written below notes, and a "7" is written below a note in the final staff.

har $\phi 1$ *mf*
p

cediando (arm.) *legato* *ritenuto* *tranquillo* Tpo. I
al y

Piu Mosso
rall. *f marcato* (articolato)

sfs *p* $\phi 7$

optional (d.v.) (d.v.)



The "Ballads" can be played in any order
Las "Baladas" pueden ser tocadas en cualquier orden

10.109

TANGO n. 3

Allegro (♩ = 132)

Musical score for Tango n. 3, measures 1-15. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings like *f* and *ff*, and various performance instructions such as *CV*, *CVII*, and *CXI*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the piece.

$\frac{1}{2}$ CV CVI CVII $\frac{1}{2}$ CV

CI CIII CIV

$\frac{1}{2}$ CV

CV

Golpe (c)
(6 Cuerdas)

ff

Golpe (c)
(6 Cuerdas)

ff

25

Golpe Golpe Golpe

Golpe Golpe Golpe

(c) = Vedi pag. 2

Musical score for measures 28-34. The piece is in D major and 2/4 time. The first system (measures 28-30) features a piano (*p*) introduction with intricate fingerings (1-4, 2-4, 3-4) and a forte (*ff*) section. The second system (measures 31-34) continues the *ff* section with similar fingerings and includes a trill in measure 34.

pesante

Musical score for measures 35-39. The tempo is marked *pesante*. The music is in a 2/4 time signature with a *mf* dynamic. The first system (measures 35-37) consists of chords and chords with moving bass lines. The second system (measures 38-39) continues with similar chordal textures.

Musical score for measures 40-44. Measure 40 is marked *cantabile* and includes a *glissando* in the right hand. The dynamic is *mf*. The first system (measures 40-42) features a *glissando* and a *cantabile* section. The second system (measures 43-44) includes a *CII* marking and a *mf* dynamic.

Musical score for measures 45-49. The first system (measures 45-47) features a *mf* dynamic and includes a trill in measure 47. The second system (measures 48-49) continues with a *mf* dynamic and includes a trill in measure 49.

Musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings. Measure 49 includes the marking "CII".

Musical notation for measures 50-54. The system consists of two staves. Measure 50 is marked with a box containing the number "50". The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 53. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings.

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves. Measure 55 is marked with a box containing the number "55". The upper staff includes a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 58. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings. Measure 59 includes the marking "CVI".

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves. Measure 60 is marked with a box containing the number "60". The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 60. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings.

① $\frac{1}{2}$ CXI 65

CIV

②

70

CI

ff

75

CIII

ff

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). A circled '2' is placed above a specific measure. A box containing the number '50' is located above the staff. The lower staff features a bass line with sustained chords and some melodic movement.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the instruction *dolce*. The lower staff starts with the instruction *p dolce* and includes a circled 'CII' above the staff. The music consists of two staves with various melodic and harmonic elements.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a circled '85' and includes a circled 'CIX' above the staff. The music features intricate melodic lines with many slurs and fingerings. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a circled '90' and includes a circled 'CVII' above the staff. The music continues with complex melodic and harmonic structures across two staves.

95

CVII

CIII

p

This system contains two staves of music. The top staff features a melodic line with various ornaments and fingerings, including a circled '2' and a circled '3'. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and fingerings, marked with 'CVII' and 'CIII'. A dynamic marking of *p* is present.

CIII

p

This system continues the musical piece with two staves. The top staff has a melodic line with a circled '4' and a circled '2'. The bottom staff has a more complex accompaniment with a circled '6' and a circled '3'. A dynamic marking of *p* is present.

100

This system contains two staves of music. The top staff has a melodic line with a circled '3' and a circled '4'. The bottom staff has an accompaniment with a circled '2' and a circled '3'. A dynamic marking of *p* is present.

105

This system contains two staves of music. The top staff has a melodic line with a circled '2' and a circled '4'. The bottom staff has an accompaniment with a circled '2' and a circled '4'. A dynamic marking of *p* is present.

110

115

glissé

ff

CII

p

120

125

CIII

130

CI

CVIII

CVI

135

1/2 CI

CIV

1/2 CIV

f

ff

Producir ritmos, imitando Bongos-Tambor-etc. (a)

ff D S D S D S D S

140

D S D D S D D S D S D S D S D S D S D S

D S D S D S D S D S D S D S D S D S D S

145

D S D S D S D S D S D S D S D S D S D S

150

D S D S D S D S D S D S D S D S D S D S

155

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords and slurs. Measure 155 is marked with a box containing the number 155.

ff

Two staves of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a more active bass line with slurs and accents. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the lower staff.

160

Two staves of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many slurs and accents. Measure 160 is marked with a box containing the number 160.

Two staves of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many slurs and accents.

165

170

Golpe (en las 6 Cuerdas) (c) Golpe

ff

Golpe (en las 6 Cuerdas) (c) Golpe

ff

Golpe Golpe

p

ff

Golpe Golpe

p

ff

175

pesante

mf

mf

180

mf

185

glissé

ff

$\frac{1}{2}$ CVII

$\frac{1}{2}$ CVII

$\frac{1}{2}$ CX

190

sf₂

ip am ip

195

$\frac{1}{2}$ CVII $\frac{1}{2}$ CII $\frac{1}{2}$ CV $\frac{1}{2}$ CI

ff

simile

simile

simile

200

simile

E. 2540 B.

violento

CIII CV CIII CI CX

sff

$\frac{1}{2}$ CXII CIII CVI CVIII CIX

205

sff

CII CIII CXI CI

CIV CVI CIX

210

CI CVII

• il dito 1 soffoca le corde ④ e ⑤

© 1928 R

$\frac{1}{2}$ CVI — $\frac{1}{2}$ CV — $\frac{1}{2}$ CIV

215

$\frac{1}{2}$ CIX — CVII — CVI — CIII — CH

$\frac{1}{2}$ CIII $\frac{1}{2}$ CH