

**RECITAL INTERPRETATIVO DE OBRAS DE LOS COMPOSITORES JOHN  
DOWLAND, ANTONIO VIVALDI, LUIGI LEGNANI, AGUSTIN BARRIOS, LEO  
BROUWER, GENTIL MONTAÑA Y JOHN DELGADO.**

**JOHN SEBASTIAN DELGADO PANTOJA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2017**

**RECITAL INTERPRETATIVO DE OBRAS DE LOS COMPOSITORES JOHN  
DOWLAND, ANTONIO VIVALDI, LUIGI LEGNANI, AGUSTIN BARRIOS, LEO  
BROUWER, GENTIL MONTAÑA Y JOHN DELGADO.**

**JOHN SEBASTIAN DELGADO PANTOJA**

**Trabajo de grado presentado para optar el título  
Licenciado en Música**

**Asesor: Mg. Ariel Camilo Botina**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2017**

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

Artículo 1 del acuerdo n° 324 de 11 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño”.

ii.

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, febrero de 2017.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco al Padre creador por permitirme vivir el privilegio musical, siendo mi universo, donde se forja los sueños y los conocimientos continúan.

Agradezco a mis padres Martha Pantoja y Segundo Delgado por ser mi guía, mi ejemplo y mi apoyo. Gracias, infinitas gracias, por todo lo que hacen por mí.

Agradezco a mis profesores por sus infinitas enseñanzas y consejos, así como también a los compañeros con quienes compartimos a lo largo de estos años.

Agradezco a mi amigo Didinson Muñoz por todas las contribuciones a este proyecto

Agradezco a los maestros Miguel Realpe, Rolando Chamorro y Andrés Zapico por su aporte a mi formación como guitarrista y persona.

## RESUMEN

El presente documento contiene la investigación realizada al repertorio propuesto, cuyas obras musicales, pertenecen a los diferentes periodos de la música. Junto a ello, se indaga sobre sus compositores, y se propone un análisis musical de las obras que se interpretaran en el concierto final. Es además, una contribución para todo guitarrista que desee abordar éste tipo de obras. La pieza (Fantasy) del compositor John Dowland y el concierto en Re Mayor Rv.93 del compositor Antonio Vivaldi están escritos para laúd, las demás son originalmente para guitarra.

## **ABSTRACT**

This project contains research done at different periods composers belong and analysis of formal-structural works to be interpreted in the final concert type. Intended to serve any guitarist who wants to address this type of work for a concert.

The piece (Fantasy) composer John Dowland and concert Re major Rv.93 of Vivaldi are written for lute, the other are originally for guitar.

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>PAG.</b>
INTRODUCCIÓN.....	13
REPERTORIO.....	14
1. RECITAL DE GRADO.....	15
1. 1 OBJETIVOS.....	15
1.1.1 OBJETIVO GENERAL.....	15
1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	15
2. MARCO REFERENCIAL.....	17
2.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	17
2.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	18
2.2.1 Orígenes de la guitarra.....	18
2.2.2 Los instrumentos antecesores de la guitarra.....	21
2.2.3 La guitarra.....	24
2.3 Principios básicos influyentes en la exposición sonora.....	27
2.3.1 La postura.....	28
2.3.2 La digitación.....	30
2.3.3 El sonido.....	32
2.3.4 La dinámica.....	33
2.4. Periodos de la música relacionados con el recital.....	35
2.4.1 El Renacimiento.....	35
2.4.2 EL Barroco.....	38
2.4.3 Periodo Clásico.....	41
2.4.4 Periodo Romántico.....	43
2.4.5 El Nacionalismo.....	46
2.4.6 Periodo Contemporáneo.....	49
2.5 Los compositores.....	51
2.5.1 John Dowland.....	51
2.5.2 Antonio Vivaldi.....	52

	vii.
2.5.3 Luigi Legnani.....	53
2.5.4 Agustín Barrios.....	54
2.5.5 Leo Brouwer.....	55
2.5.6 Gentil Montaña.....	57
2.5.7. John Sebastián Delgado.....	58
3. ANALISIS MUSICAL.....	59
3.1 Fantasía no.7 John Dowland.....	59
3.2 Concierto en re mayor-Antonio Vivaldi.....	65
3.3 Capricho 7. Luigi Legnani.....	79
3.4 Vals óp. 8 No4. Agustín Barrios.....	84
3.5 Sonata Decameron Negro. Leo Brouwer.....	91
3.6 Margariteño de la suite No 2. Gentil Montaña.....	109
3.7 Bambuco. John Delgado.....	119
CONCLUSIONES.....	123
RECOMENDACIONES.....	124
BIBLIOGRAFÍA.....	129
ANEXOS.....	131

## LISTA DE CUADROS

	<b>PAG</b>
1. Matices agógicos .....	34
2. Ficha técnica no.1.....	59
3. Ficha técnica no.2.....	65
4. Ficha técnica no.3.....	65
5. Ficha técnica no.4.....	72
6. Ficha técnica no.5.....	76
7. Ficha técnica no.6.....	80
8. Ficha técnica no.7.....	84
9. Ficha técnica no.8.....	91
10. Ficha técnica no.9 .....	92
11. Análisis formal el arpa del guerrero .....	94
12. Ficha técnica no.10.....	100
13. Análisis Formal Huida de los amantes por el valle de los ecos.....	101
14. Ficha técnica no.11.....	106
15. Análisis Formal la balada de la doncella enamorada.....	107
16. Ficha técnica no.12.....	110
17. Ficha técnica no.13.....	119
18. Secuencialidad Armónica.....	121

**LISTA DE IMÁGENES**

	<b>PAG.</b>
1. Partes de la guitarra moderna.....	24
2. Barras armónicas y varetaje.....	26
3. Postura Aplicada.....	30
4. Denominación en las manos.....	31
5. Ángulos en la muñeca.....	32
6. Zonas de cambio tímbrico en la guitarra.....	33
7. Rango dinámico.....	33

## LISTA DE FIGURAS

	<b>PAG.</b>
1. Tema principal en distintas voces Fantasía No.7.....	60
2. Cadencia de letra A fantasía No.7.....	61
3. Compases 16, 21, 27 letra B Fantasía No.7.....	61
4. Utilización de contrapunto imitativo y homofónico letra C Fantasía No.7.....	62
5. Ornamento letra C Fantasía No.7.....	62
6. Contrapunto imitativo letra D Fantasía No.7.....	63
7. Tratamiento temático letra E Fantasía No.7.....	63
8. Patrón rítmico giga Fantasía No.7.....	64
9. Textura uno letra F fantasía No.7.....	64
10. Textura dos letra F fantasía No.7.....	64
11. Periodo antecedente sección A movimiento allegro Rv.93.....	67
12. Frases consecuentes de periodo antecedente sección A movimiento allegro Rv.93....	67
13. Puente entre periodos sección A movimiento allegro Rv.93.....	68
14. Frases antecedentes periodo consecuente sección A movimiento allegro Rv.93.....	68
15. Frases consecuentes de periodo consecuente sección A movimiento allegro Rv.93...69	69
16. Primeras dos frases sección A1 movimiento allegro Rv.93.....	70
17. Frases tercera y cuarta sección A1 movimiento allegro Rv.93.....	70
18. Frases conclusivas de A1 movimiento allegro Rv.93.....	71
19. Conclusión temática movimiento allegro Rv.93.....	72
20. Primera frase sección A movimiento lento Rv.93.....	73
21. Segunda frase sección A movimiento lento Rv.93.....	73
22. Frase conclusiva del periodo antecedente movimiento lento Rv.93.....	74
23. Frases iniciales de periodo consecuente sección A movimiento lento Rv.93.....	75
24. Frases finales del periodo consecuente sección A movimiento lento Rv.93.....	75
25. Frases de periodo antecedente sección A tercer movimiento Rv.93.....	77
26. Frases de periodo consecuente sección A tercer movimiento Rv.93.....	77
27. Frases periodo antecedente sección A1 tercer movimiento Rv.93.....	78

28. Frases conclusivas de tercer movimiento Rv.93.....	79
29. Periodo antecedente sección A capricho No.9.....	81
30. Periodo consecuente sección A capricho no.9.....	81
31. Periodo de sección A1 capricho no.9.....	82
32. Periodo antecedente sección B capricho no.9.....	82
33. Periodo consecuente sección B capricho no.9.....	83
34. Conclusión temática de sección B1 capricho no.9.....	83
35. Cadencia de introducción vals op.8 no.4.....	86
36. Acompañamiento característico vals op.8 no.4.....	86
37. Motivo principal vals op.8 no.4.....	86
38. Cadencia conclusiva de sección A vals op.8 no.4.....	87
39. Sección B vals op.8 no.4.....	88
40. Tema de sección C vals op.8 no.4.....	89
41. Primeros cuatro compases de la campanella vals op.8 no.4.....	89
42. Coda vals op.8 no.4.....	90
43. Prefijo y Motivo principal el arpa del guerrero.....	95
44. Motivo de sección B el arpa del guerrero.....	95
45. Primera variación motivica principal el arpa del guerrero.....	96
46. Motivos cardinales de sección C el arpa del guerrero.....	97
47. Segunda variación motivica principal el arpa del guerrero.....	97
48. Motivo traspuesto de sección B el arpa del guerrero.....	98
49. Tercera variación motivica el arpa del guerrero.....	98
50. Motivo traspuesto sección C el arpa del guerrero.....	99
51. Motivo conclusivo el arpa del guerrero.....	99
52. Motivo de A la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	102
53. Motivo de B la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	102
54. Temática de C la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	103
55. Variación motivica de presagio la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	103
56. Variación temática de A la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	104
57. Motivo de F la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	104
58. Temática de G la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	105

59. Epilogo la huida de los amantes por el valle de los ecos.....	105
60. Motivos 1,2 de Balada de la doncella enamorada.....	107
61. Variación motivica en a1 balada de la doncella enamorada.....	108
62. Motivo de Sección B balada de la doncella enamorada.....	108
63. Motivo de sección C balada de la doncella enamorada.....	108
64. Periodo antecedente sección A margariteño.....	111
65. Periodo consecuente sección A margariteño.....	112
66. Periodo antecedente de sección B margariteño.....	113
67. Periodo consecuente sección B margariteño.....	114
68. Frase conclusiva sección B margariteño.....	115
69. Periodo antecedente sección C margariteño.....	116
70. Periodo consecuente sección C margariteño.....	117
71. Conclusión temática sección C margariteño.....	118
72. Aire típico nacional Bambuco.....	120
73. Método convencional ritmo Bambuco.....	120
74. Línea melódica Bambuco Op.7.....	121

xi.

## LISTA DE INFOGRAFIAS

	<b>PAG.</b>
1. Infografía no.1.....	60
2. Infografía no.2.....	66
3. Infografía no.3.....	72
4. Infografía no.4.....	76
5. Infografía no.5.....	80
6. Infografía no.6.....	85
7. Infografía no.7.....	110
8. Infografía no.8.....	119

**LISTA DE ANEXOS**

**PAG.**

1. Matriz de Categorización.....	129
2. Partituras.....	131

## INTRODUCCION

Este documento trata sobre la interpretación musical del repertorio propuesto y relaciona aspectos de contextualización histórica y social de sus compositores, conjuntamente asociados al desarrollo cognitivo, mecánico y demás atributos artísticos del interprete.

Los músicos deben tener una visión más global de una pieza musical, es por ello, que la unificación de los elementos históricos y musicales orientados hacia una integralidad y unidad, además de una perspectiva de ejercicio consciente permiten que el músico interiorice y proponga su perspectiva al estudio de la obra musical, reconociendo que su interpretación sea de significación valiosa y compleja. Tomando en cuenta esta visión, se propone éste trabajo, en el cual se plantea un recital para evidenciar la formación integral y el compromiso que se tiene frente a la investigación musical y optar el título de grado.

Por ello acercar y confluir estos elementos ampliará la perspectiva y se obtendrá así un plano más global en lo que respecta a cualquier estudio de una obra musical perteneciente a un compositor que se desarrolla en un contexto social-artístico-cultural particular, siendo estos aspectos determinantes al comprender los procesos compositivos, estilísticos, formales, musicales y técnicos.

**REPERTORIO**

- ❖ FANTASIA. John Dowland
- ❖ CONCIERTO PARA LAUD EN RE MAYOR RV 93. Antonio Vivaldi
- ❖ CAPRICHIO No 7. Luigi Legnani
- ❖ VALS OP 8 no. 4. Agustín Barrios
- ❖ SONATA DECAMERON NEGRO. Leo Brouwer
- ❖ MARGARITEÑO DE LA SUITE No 2. Gentil Montaña
- ❖ BAMBUCO OP 7. John Delgado

# **1. RECITAL INTERPRETATIVO DE OBRAS DE LOS COMPOSITORES JOHN DOWLAND, ANTONIO VIVALDI, LUIGI LEGNANI, AGUSTIN BARRIOS, LEO BROUWER, GENTIL MONTAÑA Y JOHN DELGADO.**

## **1.1 OBJETIVOS**

### **1.1.1 OBJETIVO GENERAL**

Expresar el repertorio guitarrístico teniendo en cuenta aspectos técnicos y estilísticos de las obras a interpretarse.

### **1.1.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Reunir información que permita profundizar los conceptos de técnica y aspectos estilísticos y de contexto de las obras.
- Analizar musical, morfológica, interpretativa y técnicamente las obras escogidas.
- Dar herramientas para complementar el estudio de alguna de las obras del repertorio que se aborde en el futuro.
- Interpretar en público mediante un recital de guitarra clásica cada una de las obras del repertorio.

## **1.2 JUSTIFICACION**

El interés y los conocimientos adquiridos, motivaron al autor, a realizar un estudio conjuntamente con herramientas y conceptos que enriquezcan el ejercicio musical y de esta manera contribuir a una mejor interpretación de obras del repertorio universal, pertenecientes los distintos periodos (Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico, Nacionalismo y Contemporáneo) de la guitarra clásica, así como también fomentar los conciertos para el instrumento.

Tomando en cuenta esta perspectiva, se hace necesaria la integralidad del hacer musical y los contextos en donde se crearon las obras del repertorio, con un enfoque más objetivo y consciente en la lectura e investigación del arte sonoro. Por otra parte a través de estas presentaciones se pretende motivar al público amante de la música universal a que participe, comunique y aporte a la difusión del arte. Del mismo modo, con lo anterior se pretende demostrar la comprensión del material sonoro propuesto y así mismo adentrarse en las intenciones y estilemas de los compositores estudiados.

Se desea entonces, crear una visión más amplia y ordenada de la información, ayudando a mejorar el estudio guitarrístico. Desde éste tipo de expresiones se invita a que se originen muchos más espacios artísticos, y con ello a un mayor apoyo y aporte por parte de las instituciones.

Se pretende que éste trabajo sea motivador y sirva como material en futuras investigaciones para estudiantes en el área de guitarra de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y para la comunidad estudiantil en general, promoviendo así una comunidad artístico-social más vinculada y activa.

## 2. MARCO DE REFERENCIA

### 2.1 MARCO DE ANTECEDENTES

-Tesis Doctoral: “El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra”. Jose Clemente Buhlal. Universidad de Murcia.2002. Murcia

Conclusión: “Podemos considerar que la enseñanza general de la guitarra puede seccionarse en etapas. Concretamente en tres: Inicial, intermedia y avanzada tienen unos componentes en cuanto a la organización de la docencia, muy similares; solamente se aprecian distinciones en el nivel de las piezas. Esta circunstancia me lleva a determinar que, desde el punto de vista de la organización de actividades, existen dos secuencias, la inicial y otra postrera que desarrolla esta primera teniendo el objetivo claro de conducir al alumno al máximo exponente de adquisición de habilidades musicales e instrumentales de lo que cada uno es capaz (...) Me considero, pues, capaz, dados los resultados de mi Experiencia docente, de afirmar, para generar material alternativo de creación propia del profesor, es un Programa Alternativo con un Contenido Melódico Sugerente, musicalmente, a las dimensiones afectivas de los alumnos.

-Maestría en Música: “La digitación en la guitarra”. David Duque Henao. Universidad EAFIT.2013.Medellin

Conclusiones:” Empezar un recorrido histórico que permita identificar las diversas corrientes y concepciones en relación con la digitación guitarrística, es primordial para reafirmar conceptos y adquirir un punto de vista crítico. De otro lado, es pertinente analizar y poner bajo cuestión las digitaciones de guitarristas presentadas en distintas publicaciones. En muchos casos, el guitarrista encontrará que se pueden proponer digitaciones originales, entendiendo que éstas dependerán de las cualidades y condiciones del ejecutante. Se sugiere al lector que además de adoptar en su repertorio los ejemplos contenidos en el artículo, empiece a integrar estos recursos en el estudio cotidiano de la guitarra. Estas recomendaciones deben ser practicadas de una manera seria y consciente desde que se comienza a estudiar el instrumento”.

-Recital Interpretativo: “Acercamiento a la música universal a través de la guitarra clásica”. José Ismael Mora. Universidad de Nariño.2012.San Juan de Pasto

Conclusiones: “La interpretación más profunda de la Guitarra Clásica permite conocer la idea musical del compositor.

El repertorio de la Guitarra Clásica es muy extenso y en consecuencia debe explorarse en cuanto al montaje de las obras.

La guitarra es un instrumento que se puede pensar contrapuntísticamente y a su vez pensar en efectos sonoros que son adyacentes de “color”, modo que se podrá diferenciar una interpretación Barroca de una Clásica o Moderna.

La memoria musical es un recurso aprovechar en el desarrollo de nuevas metodologías en el aprendizaje de la guitarra.”

## **2.2 MARCO TEORICO-CONCEPTUAL**

### *2.2.1 Orígenes de la guitarra*

Al acercarse a los orígenes de la guitarra se encuentran muchas versiones. Algunas de éstas están basadas en la etimología y otras en distinciones geográficas, quedando incierto los inicios del instrumento (Díaz, 2010, p.15). Quizá una de las razones que explica esta dificultad con mejor aproximación, podría ser la escasez de pruebas documentales y posturas históricas concretas.

La génesis de los instrumentos de cuerda ha sido considerada desde que el hombre usó el arco y la flecha en actividades de caza, puesto que en la cuerda tensada existe un principio de vibración sonora pudiendo ser el inicio de todo instrumento cordófono. En la gran mayoría de culturas se puede apreciar que el arco se convirtió en instrumento musical existiendo una estrecha relación con la boca la cual podría ser considerada como el primer medio de amplificación (Samper, 2013).

Muchas de las representaciones de civilizaciones asentadas en el Oriente Medio en la época antigua detallan instrumentos de cuerda primitivos contruidos con palos, cuerdas de tripa y caparazones de animales, que en su mayoría, son considerados como antepasados de los instrumentos que serán comunes en Europa durante la Edad Media, una vez que romanos, griegos y árabes los asimilaran, transformaran e introdujeran al resto del mundo occidental. (Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.1098).

El término guitarra según los investigadores se menciona hacia el siglo XIII en textos como el poema Mester de Clerecia, de autor anónimo y en el libro del buen amor de Hita (1330) aunque posiblemente con connotaciones a los instrumentos de guitarra morisca y latina (Díaz, 2010, p.15). Las discordancias consisten en la ruta mediante la cual llega a la Península Ibérica y en el instrumento antecesor más directo. El libro del investigador Ignacio Ramos (Ramos, 2005, p.12), considera dos posibles teorías que se pueden agrupar en dos líneas: una que mantiene que el instrumento proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas que llegaron a la Península Ibérica por el sur de Europa, y otra que afirma, que la guitarra procede de las culturas árabes y musulmanas que entraron en la Península por el norte de África.

La primera hipótesis sostiene que la guitarra española descende originalmente de la kithara, instrumento habitual en los pueblos de Oriente Medio que fue importado a Europa por los griegos y llevada a la Península Ibérica los romanos, con el nombre latino de cítara. Sin embargo, el modelo primitivo de kithara es más parecido a la lira que a la guitarra. Los defensores de esta idea, aseguran que en la época romana se difundió por Europa un nuevo modelo de cítara con caja de resonancia y mástil, el cual sería el que derivó en los reinos hispanos cristianos de la Edad Media en otros instrumentos como la cítola, la guitarra latina o la vihuela, los que se consideran precedentes directos a la guitarra española.

La segunda teoría, por el contrario, defiende que el remoto antepasado de la guitarra española no es la kithara, sino el laúd, que llegó a la Península Ibérica por medio de los árabes. El laúd era otro de los instrumentos comunes en los pueblos de Oriente Medio el cual alcanzó su mayor desarrollo en las culturas egipcia y persa, aunque fueron los árabes los que asimilaron el instrumento como propio, con el nombre de al-ud, y lo introdujeron en Europa en el siglo VIII d.C. al invadir la Península Ibérica. Según los seguidores de esta teoría, durante la larga presencia musulmana en esta tierra, surgieron nuevos instrumentos semejantes al laúd como la

mandora o la guitarra morisca, que pueden ser calificados como antepasados cercanos de la guitarra. Entre ellos, el precedente más directo sería la guitarra morisca a la cual los musulmanes hispanos denominaban qitar.

Ramos (Ramos, 2005, p.10) afirma que cualquiera de estas dos teorías podría ser aceptada como válida, si bien, para entrever que en el surgimiento de la guitarra se asimilan su contexto histórico y cultural. A lo largo de la mayor parte del periodo medieval en el que se formó la guitarra, reinos cristianos y musulmanes se disputaron el territorio de la Península Ibérica. Esta larga y obligada convivencia provocó una constante interacción, lo cual conduce a pensar, que la guitarra, más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació en la Edad Media como consecuencia del contacto, el intercambio y mutua influencia de las culturas hispano-cristiana e hispano-musulmana.

Durante el tiempo de mestizaje cultural que se presentó en España en la Edad Media, es sin duda la labor de juglares y trovadores, contribuir a que la música profana y otras disciplinas como la poesía tengan una difusión por gran parte de Europa, y además asistir al surgimiento y evolución de la guitarra clásica en España. Su actividad comenzó en los reinos de León y de Castilla hacia el siglo X, donde recorrían lugares presentándose en la plaza de los pueblos con actos de malabarismo, magia, chistes, juegos y recitando las tramas de amores cortesianos y gestas caballerescas (Menéndez, 1983, p.80).

Acompañaban sus números y narraciones con instrumentos de todo tipo, en un comienzo con instrumentos de cuerda frotada con arco (cítola, fidula, rabé) o los que eran tocados con púa o dedos (cedra, giga, rota, salterio). Al paso del tiempo la popularidad del gremio de artistas en la mayoría de origen árabe y judío, no tardó en extenderse y ser requeridos por toda la Península Ibérica, contribuyendo además, a propagar las lenguas romances derivadas del latín que comenzaron a ser practicadas entre la población, tales como el catalán, el castellano y el galaico-portugués, y otras como las lenguas judía y árabe (Menéndez, 1983, p.84).

Su actividad estará ya en el siglo XIII cada vez más presente al servicio de nobles y reyes ya conocidos con el nombre de ministriles, se verán entonces, obligados a perfeccionar y pulir sus dotes artísticas, lo que condujo a utilizar instrumentos de cuerda con mástil, pulsados con

púa, como la vihuela de péñola, el laúd, la guitarra morisca o la guitarra latina, entorno a ello, la técnica instrumental alcanzará su mayor desarrollo artístico. Por un lado se interpretaba música refinada e íntima, que acompañaba a cantantes y por otro música que amenizaba las veladas y fiestas (Ramos, 2005, p.15).

### 2.2.2 *Los instrumentos antecesores a la guitarra*

En la Edad Media los músicos utilizaron una gran cantidad de instrumentos para acompañarse, pero con la profesionalización de juglares y trovadores y su integración en la música cortesana, la mayoría serán dejados de ejecutar, por el protagonismo que adquirirán cuatro instrumentos con similares características: mástil y caja de resonancia, ordenes dobles de cuerdas, y punteados con plectro, estos eran: la guitarra morisca, la guitarra latina, la vihuela y el laúd, éstos predominaban en los escenarios. La utilización de la púa se la abandonara para adquirir la digitación con los dedos, permitió una mejor ejecución de obras polifónicas, por lo cual ya en el siglo XV, los músicos se destacaban por sus habilidades técnicas con el laúd y la vihuela, mientras que la guitarra morisca y latina estuvieran puestas más al uso popular. (Ramos, 2005, p.18).

2.2.2.1 *El laúd.* Instrumento introducido en España por los árabes, será el instrumento que representará a la cultura hispano-musulmanes. Un gran virtuoso de laúd fue el músico persa Zyrab (789-857), quien añadió una quinta cuerda al instrumento y reemplazó el plectro de madera por el de ave para tocar las cuerdas. Es considerado el padre de la música andalusí (hispano-musulmanes) debido a su trabajo musical durante su estancia en España.

Es el instrumento preferido e imprescindible en las fiestas de la corte y en las populares, se encuentra constantemente citado en la literatura árabe, en libros de narraciones como el "Ijwan al-Safah", o en las "Mil Noches y una Noche" y en relatos de viajeros. Los laúdes de la época de la Edad Media, poseían cuatro cuerdas simples, de colores distintos, que se correspondían con los humores hipocráticos, teoría acerca del cuerpo humano que fue adoptada por los filósofos y físicos de las antiguas civilizaciones griega y romana. Ziryab añade la quinta cuerda de color rojo que representa al alma y ocupa posición medial, siendo la más aguda. El laúd se extiende por toda Europa hasta la India, la China, Sudeste de Asia e islas adyacentes, donde sufre modificaciones particulares generando toda una gama de variaciones del instrumento; algunas de

los cuales se siguen utilizando hasta hoy, siendo primordial en su música autóctona. (Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.1378).

*2.2.2.2 La guitarra morisca.* Los árabes invadieron la península Ibérica y trajeron entre sus instrumentos musicales, una guitarra morisca (especie de laúd) y una guitarra latina (especie de guitarra). También conocido como mandora deriva su nombre del término tanbur instrumento sumerio del que proviene. Es un laúd que posee un vientre abombado, dotado con cuerdas metálicas y un clavijero en forma de hoz. Se le considera un instrumento híbrido entre la guitarra latina y el laúd medieval (García de León, 2016, p.75).

Se conservan numerosas citas literarias alusivas a la guitarra morisca, siendo la más mencionadas la del Arcipreste de Hita de su Libro del Buen Amor" (siglo XIV), y un gran número de representaciones plásticas entre las que se destacan los ancianos del Apocalipsis en el "Pórtico de la Gloria", de la catedral de Santiago de Compostela (siglo XII), y las miniaturas de las "Cantigas en loor de Sancta María" de Alfonso X el Sabio (siglo XIII).(Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.1135).

La guitarra morisca también se la conocía como morache, saracena o sarracenilla y en la escena musical no tuvo tanto porvenir debido al cambio de periodo medieval a renacentista. Su limitado desarrollo técnico contaba con solo tres cuerdas que se rasgaban para acompañar canciones y su origen musulmán forzó su desaparición del ambiente musical en el siglo XV (Ramos, 2005, p.19).

*2.2.2.3 La guitarra latina.* Instrumento con caja plana, como la vihuela, con bordes curvos, dotada de cuatro cuerdas de tripa que proporcionaba sonidos más dulces. Éste instrumento junto con la guitarra morisca se las solía ensamblar entre acompañamientos y punteos. Tan bien denominada asimismo "Española", contaba con cuatro órdenes de cuerdas donde tres de ellas eran dobles y una simple que era la más aguda. Con el paso del tiempo, tendrá cambios en su forma y ya en el siglo XV tomará su forma definitiva y éste modelo se difundió en gran parte del continente desplazando a varios instrumentos semejantes que surgieron en la Edad Media y dando paso a nuevos modelos como la guitare Rizzio Francesa, construida con lujosa ornamentación. La chitarra battente Italiana, es también un ejemplo de lo anteriormente mencionado. Durante el siglo XVI en Francia e Italia serian ampliamente utilizadas estas

variaciones, sin embargo en España la guitarra latina empezaría a ser un instrumento popular. Esa evolución dió paso a la guitarra española que durante el siglo XVII adquirió su connotación (Díaz, 2010, p.16).

2.2.2.4 *Vihuela de mano*. Etimológicamente proviene del latín “fides, fidicula” (cuerda), termino aplicado a todos los instrumentos de cuerda y luego exclusivamente a los cordófonos con mástil, es también conocida como biguela y está íntimamente emparentada con la "guitarra latina". El instrumento es plenamente originario de España, en donde evolucionó siendo ejecutado en las cortes nobles. Va adquirir su época de esplendor, sustituyendo al laúd del escenario cortesano. En la Corte se impuso la "vihuela", de tamaño más grande y con más cuerdas teniendo mucha más posibilidades musicales y lo cual la hacía adecuada para la interpretación de la polifonía renacentista (Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.2815).

En sus inicios era muy parecido al violín y se frotaba con el arco, pero con los avances de la técnica instrumental su tamaño aumentó y pasó a ser tocado primero con plectro (vihuela de péñola) y luego con los dedos (vihuela de mano). La gran mayoría de composiciones para vihuela fueron dedicadas a reyes de España y Portugal, y maestros como Luis de Milán, Luis de Narváez ejercieron como profesores privados en las cortes (Otaola, 2000, p.318).

El modelo más habitual era la de seis órdenes, pero existían de cinco y siete y en todas ellas el orden más agudo solía ser solo una cuerda, y éstas eran fabricadas con tripa y las grabes se las entorchaban con hilo de seda. Existían distintas afinaciones según el tamaño del instrumento y gusto del artista, se utilizaba hasta 10 trastes y el agujero de la caja de resonancia como en la cabeza del mástil se agregaban decoraciones (Otaola, 2000, p.319).

Para la ejecución se hizo necesario que se adoptara el uso de la notación musical conocido como “tablatura con cifra”, en donde se trazaban las seis órdenes sobre la escritura y sobre ella el número del traste y las indicaciones de tiempo con figuras de duración. Durante el siglo XX la gran mayoría de piezas que se han conservado fueron transcritas para guitarra.

La desaparición de la vihuela como instrumento cortesano se dió a finales del siglo XVI como consecuencia de la llegada del Periodo Barroco y del surgimiento de la guitarra de cinco órdenes con su repentino éxito en el acompañamiento de las danzas cortesanas. Así la vihuela desaparece de la escena artística en el siglo XVII, y con el tiempo los violeros (constructores) la

dejaron de construir. Toda esta gran herencia fue aprovechada y enriquecida con la guitarra (Ramos, 2005, p.25).

### 2.2.3 La Guitarra

Según Latham (Latham, 2008, p.691), la guitarra es un instrumento con una cámara hueca resonante, laterales con una cintura pronunciada, con un fondo plano o ligeramente curvo y un diapasón con trastes. La guitarra ha presentado variaciones en su forma durante el tiempo, adaptándose a las exigencias del intérprete hasta tener la forma actual. Gracias al impulsador español Antonio de Torres, quien en el siglo XIX definió y consolidó su estructura con perfeccionamientos que incluían el clavijero mecánico, los diseños de barras armónicas (abanico de siete barras), alargamiento de los trastes (al límite del traste 19), distancias de tiro de 65 cm entre los huesos del diapasón y puente, y además definió el perfil y volumen, para darle la forma con la cual se la conoce hoy en día. La guitarra está construida, en casi en su totalidad, con madera. Se emplean principalmente en su fabricación palisandro de la India, palo santo de Brasil, Madagascar, abeto, cedro de Canadá, pino, jacaranda, ciprés, ébano, cordia o ziricote, entre otras; conjuntamente con pegamentos naturales, artificiales, diferentes grados de lijas, lacas sintéticas y naturales (Sandoval, 2015).

*Imagen 1. Partes de la guitarra moderna*

Fuente: <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Guitarra.htm>



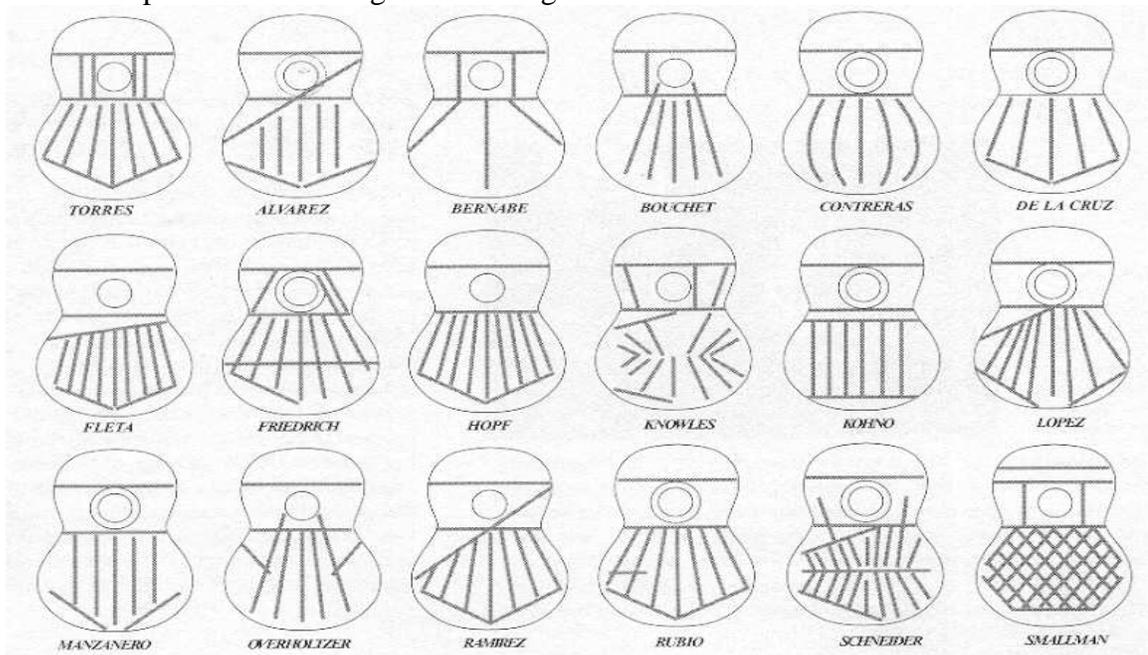
- **Cabeza o clavijero:** Es la pieza superior de la guitarra a la cual está adherido el clavijero y en cuyo lugar se enroscan las cuerdas que son tensionada por las clavijas hasta lograr la afinación. La cabeza soporta la tensión transmitida por las cuerdas, así que los constructores la suelen adherir al mástil, donde toma gran importancia el pegamento puesto que éste debe garantizar una buena unión (Sandoval, 2015). Es ideal pensar, que fueran una sola pieza con el mástil pero por motivos de aprovisionamientos de material y otras razones, la mayoría de constructores las fabrican separadamente. La madera que se emplea en el mástil suele ser la misma que aquella que se usa para la cabeza. Los constructores añaden una tapeta al final que es usada como ornamento.
- **Mástil:** también llamado brazo, es la sección donde se encuentra el diapasón. En su construcción se utiliza cedro rojo o nogal, maderas que resisten grandes cantidades de tensión y en algunos casos se añade una varilla de aluminio, la cual ayuda a que el mástil esté estable y en posición y no permita que se encorve o se arquee (Fábregas, 2011-2012, p.18) . Existen varios tipos de mástiles adaptados a cualquier tamaño de manos y gustos, los están en forma de U propio para los de mano grande, en forma en C, plano ovalado o D, y planos en V suave, extremo y clásico; con un relieve del mismo que puede ser de tipo recto, elevado o bajado.
- **Diapasón:** Las maderas que se emplean para elaborarlo son frecuentemente palisandro o ébano; maderas con alta dureza y estabilidad ya que están sometidas contacto frecuente con el rose de las cuerdas y contacto con los dedos. En el diapasón se encuentran incrustados los trastes que suelen ser diecinueve en la guitarra clásica, en ellos está ubicado el sistema tonal musical. El diapasón influirá tanto en el afinamiento del instrumento como en la comodidad al tacto del ejecutante. Una buena elección del acabado y calidad de la tabla será importante para cumplir con las características deseadas.
- **Caja de Resonancia:** Está conformada por la tapa inferior (fondo), la tapa superior donde se ubica la boca, las cuales van unidas por dos aros laterales, haciendo la forma de 8, van cerrados para contener el sonido provocado por el toque de las cuerdas y en donde se amplifica el sonido por la boca o tarraja. La tapa inferior por lo general es echa de palosanto y en ésta se sujetan las barras transversales que dan resistencia y soporte a la caja (Sandoval, 2015).

Los aros laterales son construidos con un tipo de madera que sea moldeable y de gran capacidad tensora, siendo el palo santo de la India o Brasil muy comunes en su elaboración al igual que la madera del fondo. Su ancho varía según el constructor y tipo de guitarra. La tapa superior está compuesta por dos mitades simétricas echas del mismo tipo de madera, denominadas blandas, tales como ciprés, cocobolo, bubinga, cedro canadiense, siendo más aconsejado por la calidad y posibilidades, el abeto alemán (Chacón, 2012, p.18).

En la cara interna de la tapa superior están puestas las barras armónicas o varetaje, las cuales cumplen la función de refuerzo y soporte (Fábregas, 2011-2012, p.14). Su creación fue atribuida a Antonio de Torres en su forma de abanico y que posteriormente otros constructores propusieron nuevas formas. En la Imagen 2 se muestran algunas de ellas.

*Imagen2. Barras armónicas y Varetaje*

Fuente: <http://www.classicalguitarra.com/guitarras-h.html>.



- **El puente:** Está situado cerca de la boca, esta pieza se encuentra adherida a la tapa armónica y tiene como labor sujetar las cuerdas y transmitir las vibraciones a la tapa (Chacón, 2012, p.70). La madera que se emplea para su construcción es por lo general palosanto.
- **Selleta:** Está incrustada en el puente, se la construye con hueso de un animal como el fémur de la vaca, debido a que es un material denso, duro, rígido y estable. Su función es

transmitir la vibración al mástil y a través del puente a la tapa armónica y caja de resonancia, así como también, elevar las cuerdas para que puedan vibrar y que éstas no rosen con los trastes.

Una buena guitarra será aquella que posean en sus maderas un mismo tono, es decir, una armonía entre las mismas, y donde éstas hayan pasado por un proceso de secado, y se considera que entre más años mejor será su acústica y resonancia puesto que la madera tendrá menos humedad con el paso del tiempo. Por tanto el arte guitarrero será fundamental para llenar las expectativas del interprete y contribuir a la exploración de mayores posibilidades en el desempeño guitarrístico.

### **2.3 Principios básicos influyentes en la exposición sonora**

Al dirigirse al músico que interpreta alguna pieza musical sea de ésta o de otra época se genera el interrogante: ¿que busca al ejecutarla? Del mismo modo y de manera independiente del tiempo histórico al cual pertenece la obra se abren otras preguntas en cuanto a qué consideraciones o referencias deben ser tenidas en cuenta para lograr una ejecución dinámica y certera. La mayoría de los intérpretes pretenden ser fieles a la obra por lo tanto se esfuerzan por descubrir su contenido emocional e intentar respetar al máximo las intenciones del compositor (Rink, 2006, p.35).

De tal manera que el músico intenta mostrar los detalles artísticos de las creaciones musicales y de sus autores debiendo así comprender la música desde distintos horizontes, abarcando el contexto histórico y otros aspectos que darán detalles sobre la personalidad, el estilo compositivo, el entorno cultura, entre otros factores; los cuales van a permitir que junto con una buena técnica se pueda propiciar una lectura adecuada de la pieza (Rink, 2006, p. 52).

Se afirma por lo tanto, que el intérprete es quien le da vida a la obra, sin él no se conocería, y éste debe vincularse en un sentido de significado esencial y de apropiación, que junto con su habilidad permita presentar una interpretación limpia y siempre cercana a las intenciones del compositor. Las condiciones que como seres humanos se requiere desarrollar y explorar en cada una de nuestras vidas, es considerar el sentido de libertad, y ampliar los conocimientos de toda naturaleza. La versatilidad que permite moverse por las ideas que surgen,

permitiendo su definición y el llevarlas a cabo, posibilita fructificar la creatividad que necesita todo intérprete durante esa experimentación, exploración e investigación que deben ser permanentes y que se revelan en los procesos de realización sonora.

Uno de los elementos que está presente es la técnica. Ésta tiene que ver con la mecánica instrumental y la recreación musical las cuales convergen en un mismo punto como lo afirma Abel Carlevaro y las ubica en la idea “el máximo resultado con el mínimo esfuerzo” (Carlevaro, 1979, pag.7). Será la labor a través de la experiencia que va adquiriendo el ejecutante con su instrumento aquello que le permite resolver los problemas que surjan durante el aprendizaje instrumental. Es por eso que la guía de un buen maestro también será de gran importancia para encaminar un trabajo que favorezca el aprendizaje.

La técnica abarca entonces, muchas actividades simultáneas llevadas a cabo en diferentes niveles de consciencia-inconsciencia, tanto físicos como mentales; haciéndose necesario construir un campo conceptual que abarque y desarrolle en gran medida todas las funciones mentales para que se pueda alcanzar el objetivo expuesto. Con este fin se exponen algunos de los principios básicos que van hacer determinantes al comunicar el mensaje musical con la guitarra.

Al iniciar el estudio del instrumento en muchos de los métodos para guitarra se comienza refiriéndose a los aspectos que enriquecen al guitarrista y que se han de desarrollar en páginas posteriores, y que son descritos por autores como Mauro Guiliani, pasando luego a la escuela razonada de la guitarra por Emilio Pujol y llegando hasta Carlevaro y Eduardo Fernández. Es por ello que se los retoma, aunque es cierto que hay una gama infinita de nociones que pueden ser consideradas.

### *2.3.1 La postura*

Es importante ante todo, cuando se comienza con el estudio de la guitarra, tener una buena postura con el instrumento, la cual permita estabilidad armónica y unidad entre el cuerpo y guitarra, Carlevaro (Carlevaro, 1979) formula con respecto a dicho planteamiento, cinco puntos de contacto: el primero es, donde se posa la guitarra coincidiendo el aro inferior con la pierna izquierda; el segundo punto de contacto es en la pierna derecha, el tercer punto es el brazo derecho que se sitúa en el aro superior, el cuarto punto es la mano izquierda, la base de apoyo

será el dedo pulgar en el mástil siendo estos puntos activos ya que están casi siempre o siempre presentes, el quinto punto de contacto es la parte derecha del cuerpo, punto que es neutro ya que no participa en la estabilidad del instrumento, pero va a hacer parte en las condiciones que permiten estar con confortabilidad postural para tocar. Los tres primeros puntos de apoyo son responsables de la estabilidad con el instrumento.

Tener una mala posición de la guitarra traerá inconvenientes en la acción de los dedos y algunas partes del cuerpo, que con el tiempo podrá acarrear problemas musculares de diversa índole. Se aconseja una buena rutina con calentamiento previo y manejo postural adecuado con una posición del cuerpo que mantenga su reposo en su base de sustentación que comprende la silla y los pies.

En movimientos que no sean involuntarios e imprevistos por el ejecutante el instrumento debe permanecer estático, eso no quiere decir que no se puede mover la guitarra en alguna parte de la ejecución, sino que se busca que se originen movimientos voluntarios planificados y se evite al máximo desplazamientos inesperados del ejecutor. En definitiva la estabilidad controlada de la guitarra, es consecuencia del equilibrio corporal con los puntos del contacto (Carlevaro, 1979, p.13). Así bien comenzar el estudio de la guitarra, con una correcta postura (Imagen 3) será beneficioso y prolífico en el aprendizaje instrumental. Estas consideraciones son reforzadas por Emilio Pujol, quien además hace sus aportes en el manejo de la postura cuando señala:

“El guitarrista debe tocar sentado en silla fuerte, sin muelles ni brazos, de altura proporcional a su estatura y sobre la cual pueda tener el cuerpo, una estabilidad perfecta. Apoyará la guitarra por la curva cóncava de su aro inferior, sobre el muslo izquierdo, arrimando suavemente el dorso de la caja armónica hacia el pecho; dejara el busto inclinado ligeramente hacia adelante y los hombros en posición natural. La pierna izquierda formara con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pie sobre un taburete (pisa pie). La pierna derecha debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente a la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente esta pierna apoyándole ligeramente apoyo y sujeción. El brazo paralelo al cuerpo; el ante brazo separado del brazo; la muñeca arqueada y la mano colocada por la parte exterior el mástil, de manera que cerrando con naturalidad los dedos(...) el brazo derecho se separa suficientemente del cuerpo para que el ante-brazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha del aro” (Pujol, 1934, p.77).

*Imagen 3. Postura aplicada*

Fuente: <https://guitarracarolina.wordpress.com/el-rincon-de-la-guitarra/>



### 2.3.2 La digitación

En la digitación sobre la guitarra intervienen tanto la mano derecha como la mano izquierda, donde ocho de sus diez dedos son activos y dos de ellos pasivos, el pulgar en la mano izquierda y el meñique en mano derecha empleado en algunos rasgueos. Las falanges son los huesecillos que forman y articulan cada dedo, en los pulgares, se tiene dos y en el resto lo conforman tres.

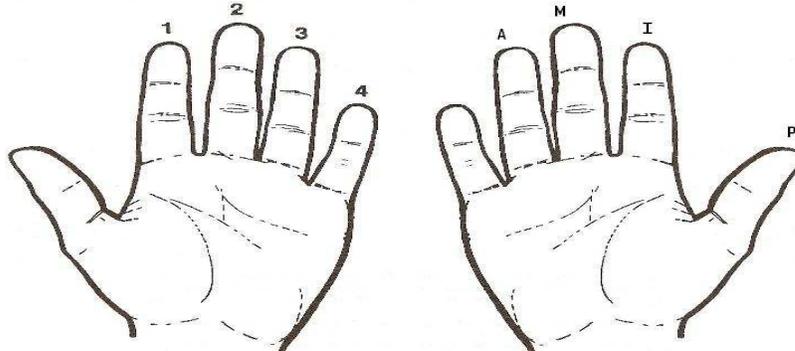
La mano derecha se la nombra en el léxico musical con las iniciales del nombre de cada dedo (p-pulgar, i-índice, m- medio, a-anular; (Imagen 4-Izquierda), mientras que para la mano izquierda se usan números del uno (1) al cuatro (4) que corresponde en su orden desde el índice al meñique (Imagen 4-Derecha).

En la acción de pulsar existen cuatro fases: situar el dedo en la cuerda, imprimir la fuerza necesaria que se requiere concentrar en el dedo para que el sonido de la cuerda en equilibrio se

altere y se deslice por el dedo con una vibración libre, y el cuarto que en algunos casos se presenta, es cuando hay apoyo de los dedos después de haber pulsado.

*Imagen 4. Denominación en las manos.*

Fuente: [http://guitarra-play.blogspot.com.co/p/modulo-2\\_25.html](http://guitarra-play.blogspot.com.co/p/modulo-2_25.html)



La digitación en la guitarra permite buscar la mejor manera para que los movimientos físicos sean ergonómicos y ayuden a lograr que el elemento sonoro funcione con el mínimo esfuerzo posible, es decir con naturalidad. Una adecuada digitación debe estar guiada hacia instantes musicales por lo cual se hace necesario conocer las características anatómicas del ejecutante. La digitación se debe descifrar y fijar al principio de la pieza, convirtiéndose entonces en una técnica estrictamente física. Existen pasajes en los cuales las fórmulas de digitación presentes se cambian posteriormente debido a la destreza que hace que el ejecutante encuentre las mejores condiciones al encararlos.

El guitarrista debe ser consciente, de la importancia de la organización y planificación de la mano derecha en las obras, ya que con los dedos de esta mano se produce el sonido. Es muy frecuente que el estudiante trate de resolver los problemas técnicos concentrándose exclusivamente en la mano izquierda e ignorando que pueden solucionar pasajes con la digitación de la mano derecha. Es recomendable tomarse el trabajo de escribir en la partitura las digitaciones de secciones e incluso en algunos casos, en la obra completa. Las indicaciones metronómicas no se deben considerar como unas medidas rígidas al momento de estudiar aquellas partes concebidas como ejercicios de estudio, se propone en cambio, un abordaje lento y moderado de los mismos hasta adquirir el dominio y la memorización, lo cual va a favorecer “el conjunto de reflejos que hacen posible tocar la guitarra” que menciona Eduardo Fernández y que lo bautiza como Mecanismo (Fernández, 2000, p.11).

Los reflejos adquiridos son transmisibles entre alumno y maestro, eso no implica que sean iguales, es cierto que se identificarán parentescos pero cada uno es autónomo. Desde esa perspectiva el mecanismo que se considere y se desarrolle junto con el fraseo ha de ir en pro de la técnica, de una buena ejecución y del discurso instrumental.

### 2.3.3 El Sonido

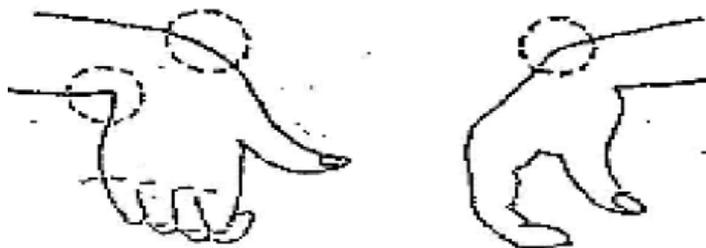
El sonido es el resultado más evidente de la calidad del intérprete. A través de él se reconoce al artista, el cual se va construyendo a medida de que surja la necesidad de escucharse así mismo, con un trabajo constante y cuidadoso, conjuntamente con las características del sonido ( timbre, intensidad, duración, la altura) y más un adiestramiento del oído se llegará al desarrollo óptimo.

En la producción del sonido de la guitarra juega un papel fundamental la mano derecha. Su manejo y posición serán esenciales para generar un buen sonido, sus dedos tendrán dos connotaciones cuando se ataquen las cuerdas, con uñas o con la yema. Emilio Pujol les da un calificativo al mencionar que con las uñas se obtiene un sonidos “brillante, de timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico” mientras que con yema lo describe como “la pulsación de un cuerpo blando sutilmente sensible y de mayor suavidad, amplitud y pureza” (Pujol, 1934, p.73).

De acuerdo a lo anterior, se infiere que las grandes divergencias en las impulsiones y direcciones que se de en las cuerdas darán como resultado infinidad de sonoridades. Al cambiar el ángulo en la muñeca (Imagen 5) por ejemplo el timbre adquiere otras características, si es orientada hacia formar un ángulo más diagonal o paralelo (hacia dentro de la mano) donde las cuerdas las fuerzas estarán distribuidas de manera distinta cuando se hale de la cuerda.

*Imagen 5. Ángulos de la muñeca.*

Fuente: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9094/2/133963.pdf>, p.31.



Los cambios en el timbre de la guitarra en donde se pulsán las cuerdas, se consideran tres zonas: de tipo brillante (sull ponticello), normal (sulla bocca), y dulce (sulla trastiera), que son complementos importantes en una obra proveyendo de multitudes de gamas sonoras y contrastabilidades infinitas. Cabe agregar que no se puede descartar otras zonas de la guitarra como la tapa, el puente, los aros, etc. como partes percutidas en algunas piezas contemporáneas.

*Imagen 6: Zonas de cambio tímbrico en la guitarra*

Fuente: <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Guitarra.htm>



#### 2.3.4 La Dinámica

La dinámica en una obra musical es la serie de intensidades del sonido que conlleva a pensar y a encontrar los niveles de volumen que están contenidos en los diferentes segmentos de los pasajes musicales y es aquí donde se pone en práctica precisión del mecanismo muscular. El dinamismo permite darle al sonido matices y por lo tanto estos serán motivo de dominio, es un elemento de intensidad y adquiere un aspecto cuantitativo, estando obligados a estar presente en el lenguaje del ejecutor. Todos estos niveles de volumen ponen al intérprete a conocerlos y ponerlos en contacto con su instrumento siempre teniendo en cuenta las condiciones y posibles.

*Imagen 7. Rango dinámico*

Fuente: Esta Investigación.



Junto con la dinámica está la agógica que proviene de la palabra griega “agoge” y que significa tempo, conducción o dirección, y se define como la velocidad con que es llevada la música. Su sistema de medición es *pulsos por minuto* (bpm) y en esencia se le considera la

expresión misma. El término fue utilizado por Hugo Riemann en 1884 para representar el desplazamiento formal como parte fundamental del ritmo y la métrica, necesarios para la comprensión de las frases musicales.

Así como hay matices dinámicos existen los matices agógicos los cuales fueron apareciendo en obras del periodo clásico y que en la gran mayoría venían en lengua Italiana. El compositor ponía al inicio de la pieza el tiempo inicial y durante el avance de la pieza solía aparecer otro matiz que modificaba dicho tempo como retardandos o acelerandos. Se conocen matices de tres tipos: lento, medio y rápido. En el Cuadro 1 se indica los matices con denominación italiana y que fueron populares en Europa y posteriormente se extendieron al resto del mundo.

**Cuadro 1-Matices agógicos.**

**Fuente:** <http://musicandoeso.es/descargas/Matices.pdf>.

<b>Tipos</b>	<b>Matices</b>	<b>Aproximaciones metronomicas</b>
<b>Lento</b>	Grave	40
	Largo	44-48
	Lento	50-54
	Adagio	54-58
	Larghetto	60-63
<b>Medio</b>	Andante	63-72
	Andantino	69-80
	Sostenuto	76-84
	Moderato	88-92
	Allegretto	104-108
	Animato	120
<b>Rápido</b>	Allegro	132
	Vivace	160
	Presto	184

## 2.4 Periodos de la música relacionados con el recital

En esta sección, se aborda un breve recorrido sobre las diferentes épocas del arte musical, considerando lo sucedido en el ámbito artístico y social y desde esta perspectiva se vislumbra lo acontecido en los periodos del Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico, Nacionalista y Contemporáneo.

### 2.4.1 *El Renacimiento.*

Es objeto de debate, el inicio del Renaissance (volver a nacer) para designar al periodo histórico que sigue a la edad media. Uno de los primeros pintores en utilizar el concepto renacentista fue Vasari en 1550 (Ulrich, 1985, p.229). Como lo afirma Pola Suarez (Suárez, 2007, p.69). el proceso que floreció hasta convertirse en un movimiento renacentista ya venía dándose años atrás, impulsado por la burguesía, una nueva coyuntura histórica, descubrimientos geográficos, divisiones en la Cristiandad y demás hechos que aportarían a un cambio de mentalidad y que pretendían dar culto a la belleza, exaltar las facultades del hombre, la vida terrena y la naturaleza.

Es entre los siglos XV y XVI donde se gestó una nueva concepción del pensamiento y la iniciativa de retomar las antiguas culturas Griega y Romana los eruditos y artistas intentaron satisfacer un ideal que buscaba resaltar el saber, los ideales y los valores. Los nuevos conocimientos que fueron más allá del pensamiento clásico en la música, la literatura y el arte; permitieron avanzar hacia nuevos desarrollos tales como la perspectiva, el claroscuro, utilización de pintura al óleo en la pintura; las lenguas vernáculas, el realismo y nuevas técnicas en la imprenta aportando a una mayor difusión en literatura. Los músicos por su parte, se alejaban cada vez más de su lugar de origen, llegando muchos a Italia, condujo a formar un estilo internacionalista en la música. Se puso mayor atención a la hora de musicalizar las palabras y en polifonía se establecieron reglas para evitar disonancias. El uso de sextas y terceras hizo que aparecieran nuevos sistemas de afinación y permitieron que texturas como la homofonía y el contrapunto imitativo predominaran en la música. (Burkholder, 2008, p.183-184).

Las cortes europeas fueron cruciales para la evolución de la música y junto a ellas las capillas. Las primeras capillas fundadas (siglo XIII) por los reyes, Luis IX de Francia y Eduardo I de Inglaterra, tenían a su servicio grupos de músicos que involucraban clérigos, artistas y asociados; actividad que pasaría a otros grupos aristocráticos generando así la competencia por disponer de los mejores compositores e intérpretes haciendo gala de su poder y riqueza.

La educación musical y otras asignaturas se impartían en iglesias y capillas cortesanas. Muchos de los compositores reconocidos de los siglos XV y XVI se iniciaron como niños cantores en las escuelas corales en ciudades europeas entre las que se destacan Lyon, París, Cambrai, Amberes, y posteriormente Roma, Venecia, y otras ciudades italianas.

El mecenazgo cultural se presenta con gran intensidad en Italia y una de las razones es la ubicación en el norte de los centros de estudio y por consiguiente hizo que los gobernantes trajeran artistas extranjeros (Burkholder, 2008, p.191). Entre los años de 1450 y 1550 prevalece el estilo internacionalista de Francia y Países Bajos, conocida como la escuela Franco-Flamenca, y desde el siglo XVI surgen estilos nacionales y locales, que desde 1550 adquieren una absoluta madurez.

La polifonía coral se podría considerar como constante estilística, recordando además que en la polifonía medieval se tenían solistas que interpretaban cada textura. Debido al aumento de músicos en capillas principescas y catedralicias empezaría a surgir el concepto del coro, motivo por el cual el compositor debió buscar mejores posibilidades para un conjunto más amplio de voces tanto en el cuerpo sonoro como en el grupo y en líneas solitas, de manera tal que todas las voces compartan la presentación motivica y se consideren igual de importantes. Es hasta finales del siglo XVI donde la igualdad funcional persiste, notándose que un solista junto con instrumentos que tocan las otras voces pasa a ser solos con acompañamiento. Con respecto al ritmo se sostiene un sentido fluido y/o fuertemente marcado en texturas con predominancia acordal. (Urtubey, 2007, p. 77-78).

En el plano instrumental los instrumentos se clasificaban en dos designaciones: los considerados altos adecuados para tocar al aire libre y que por consiguiente producían un sonido más fuerte donde se incluyen instrumentos de metal (trompas, sacabuches), algunos de lengüeta (cromornos, chirimías), y los de percusión y los instrumentos denominados bajos eran aquellos

que se ejecutaban en un recinto cerrado como los de cuerdas y flautas que en general mostraban poco volumen.

Los conjuntos instrumentales que se apreciaban eran los ministriles, grupos de músicos que estaban bajo mandato de ciudades e instituciones públicas quienes participaban en actos públicos en la mayoría de veces con instrumentos altos, siendo éstos los posibles antecesores de las bandas de música. Músicos de iglesia que por lo general ejecutaban instrumentos metálicos de viento participaban en los actos litúrgicos junto los cantantes. La música de cámara presentaba conformaciones de grupos más reducidos adecuados para tocar en recintos; y relegados en principio a los salones de la aristocracia y posteriormente a pequeñas salas de concierto y casas particulares. Los instrumentos como la flauta de pico y violas de gamba, construidas en varias tesituras se usaban en agrupaciones de instrumentos de homogeneidad, con el mismo instrumento en todas las voces o mezclando distintos instrumentos. Se solía incluir instrumentos polifónicos como laúd, arpa, vihuela, órgano, clavicordio y el clave. (Guerrero, 2014, p. 64). Entre los músicos más sobresalientes se destacan cinco generaciones:

1. (1420-1460): Dunastable (Inglaterra), Dufay y Binchois(Franco-Flamencos.)
2. ( 1460-1490): Dufay, Ockeghem(Paises Bajos), Busnoys(Francia)
3. ( 1490-1520): Obrecht(Holanda), Isaak(Flandes), Josquin y Mouton(Francia)
4. (1520-1560):Willlaert y Gombert (Países Bajos), Clemens Non Papa(P.Bajos)
5. (1560-1600): A. Gabrieli, Palestrina (Italia), De Monte y O.d.Lasso(P Bajos)

Un último grupo introduce ya la nueva época del Barroco: G. Gabrieli, Gastoldi, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi (Italia) Sweelinck (Paises Bajos) (Ulrich, 1985, p. 232-233).

Toda la música de estos compositores ha sido pensada desde dos esferas, lo sacro ligado a lo sagrado y religioso y/o lo profano asociado a lo material, a lo mundano. Entre los géneros sacros que con mayor frecuencia aparecían en escena estaban el Ordinarium de la misa, ocasionalmente a la manera del motete, como también el Proprium de la misa, magnífacs, himnos, antifonas y Motetes de textos preponderantemente sacros (textos bíblicos). En los géneros profanos por su parte, están la chanson francesa, sucesora de la canción de discanto; los madrigales italianos, con fuerte contenido expresivo; la canción de tenor alemana; de sonoridad instrumental- vocal mixta, y formas populares italianas como la frottola, balletto y villanella

(correspondiente al villancico español), entre otras; todas con sesgo fuertemente homófono. (Ulrich, 1985, p. 233).

#### 2.4.2 *EL Barroco*

Periodo comprendido entre los años de 1600 y 1750. Según el estudioso Manfred Bukofzer; quien es un precursor del estudio musical del Barroco con su obra *Music in the Baroque era* (1947); se define en tres momentos, un Barroco bajo (1580-1630), medio (1630-1680) y alto (1680-1750).

Para comprender la música de éste tiempo el punto de partida de los historiadores según Donal Jay Grout, son los atributos que se asemejan con los de la arquitectura, la pintura, la literatura, la ciencia, la filosofía de la época y demás actividades creativas del hombre; proposición que no solo se refiere al siglo XVII, sino que es aplicable en todos los períodos. (Grout, 2001, p. 319).

La música barroca estuvo predominantemente influenciada por las ideas italianas desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. Ciudades como Venecia, Florencia y Roma ejercieron gran presencia artística y las ideas se extendieron a los demás países.

Hacia 1630 en Francia se comienza a desarrollar el estilo nacional, compositores como Jean Baptiste Lully, italiano de nacimiento contribuyeron a establecerlo. En el siglo XVI la música alemana venía un poco aletargada y en donde la Guerra de los treinta años (1618-1648) complico más la situación. A pesar del escenario político se dio un resurgir en las siguientes generaciones con estilos que se basaron en gran medida en el italiano culminando en la obra de Johann Sebastián Bach. Inglaterra a su vez, va a atravesar un escenario de guerra civil y de la Commonwealth (1642-1660), así su resurgimiento se da a finales del siglo y va ser basado en el estilo italiano.

Bajo los gobiernos absolutistas, en el ambiente aristocrático, se mantenían las actividades musicales al igual que las eclesiásticas pero con menor medida si se compara con épocas anteriores. Una de las instituciones modelo fue la corte de Luis XIV quien reino entre 1643-1715

en Francia. También se afianzaban en Italia y Alemania organizaciones de carácter cívico como gobernaciones de estados menores (Grout, 2001, p.320).

Uno de las grandes características que se presentó en el barroco fue la monodia acompañada o el imperio de la voz, la cual se refería a todos los estilos de canto solista acompañada de un bajo continuo contraria a la monofonía que se trataba de melodía sin acompañamiento, Suarez señala al respecto:

“En éste caso, lo moderno trae un cambio sideral: el que va de la polifonía imitativa de los flamencos (antiguo), a la monodia acompañada (moderno). Un cambio de textura, entonces, que es uno de los cambios más profundos que puedan darse en el terreno del lenguaje musical. Los hombres de fines del siglo XVI y comienzos del XVII eran totalmente conscientes de asistir y propiciar, ellos mismos, con su propia obra, esa radical transformación. (...) en un nuevo mundo, del que ahora surgirá un género de fantásticas posibilidades: la ópera. Y tras ella, la cantata, que viene a ocupar el lugar social antes reservado al madrigal, y el oratorio. La voz humana solista se apropia de la escena. Y allí se planta para mostrar no solo todo lo que es posible realizar con las cuerdas vocales, sino hasta qué niveles expresivos puede ser llevado el arte sonoro.” (Suarez, 2007, p. 59).

En contraste con los estilos de canto que procedían del Renacimiento y por lo tanto un culto a la antigüedad clásica, la monodia (Del griego *monos*: uno, solo y *aiden*: cantar) sería un redescubrimiento de la antigua canción solista griega. Practicas declamatorias y recitativas de poemas épicos y canciones acompañadas instrumentalmente se considerarían la mejor forma de musicalizar las palabras mediante la melodía solista, con alturas y ritmos apropiados, contrario a la complejidad de las voces polifónicas las cuales no eran las más adecuadas para el manejo del texto. Lo anterior corresponde a la teoría de Vincenzo Galilei, miembro de la Camerata Florentina. Circulo de músicos y literatos decidieron poner la monodia al servicio de la Opera, recurso que posibilitó una expresión genuina y dramática de los actos operísticos (Grout, 2001, p. 332-333).

Éste grupo de poetas, músicos y aficionados a la antigüedad se reunían en los últimos años del siglo XVI en casa del conde Bardi, se convertirán en los pioneros en asistir la llegada del drama musical o música representativa. La gran Opera será el gran espectáculo más aclamado en toda el ambiente Europeo.

Un rasgo que comúnmente se presenta en los compositores del Barroco es la necesidad de representar en sus obras una gama de ideas y sentimientos buscando los mejores medios musicales que simbolizaran los estados de ánimo como la ira, el heroísmo, la contemplación, el asombro, etc. Estos tipos de expresiones se regían bajo un vocabulario sistemático, reglamentado por figuras y recursos musicales que se adentraban más en el detalle para ilustrar el significado implícito de las palabras o pasajes. Frente a esto reflexiona Grout “El concebir que la música expresaba ideas claras y definidas reflejaba indudablemente, las enseñanzas de Descartes, cuya filosofía dominaba el pensamiento del siglo XVII”. (Grout, 2001, p.325). Las novedades fueron:

- *El bajo continuo*, método que consistía en no escribir todo el acompañamiento sino la cifra, también llamado bajo cifrado, así al ejecutante de laúd, teclado, tiorba o arpa, se le permitía improvisar sobre dicha voz. Estos instrumentos se convertirían en fundamentales o continuistas, mientras que los ornamentales como la flauta o el violín, llevaran la melodía.
- *Los modos eclesiásticos* quedaron rezagados por la *armonía pre-tonal* y la conquista de la *tonalidad* con su centro tonal mayor o menor. También presentaron modulaciones temporarias a otras tonalidades más directamente relacionadas, conservando la supremacía de la tonalidad principal.
- Las armonías que en el momento se encuentran más definidas, sirvieron para que las *disonancias* se utilizaran con mayor libertad. Al comienzo del siglo XVII eran de tipo experimentales, a mediados controladas y ya después hicieron parte de un sistema de organización tonal, así mismo se presentó un perfeccionamiento similar el *cromatismo*.
- El nuevo tratamiento de la disonancia y cromatismo, proveyó a la línea melódica mayor independencia y un ritmo trabajado de dos maneras: por un lado con un ritmo métrico regular y constante y por otro un ritmo libre e inconstante, presentes en piezas instrumentales solistas, recitativos o improvisatorias. Fueron usados frecuentemente en sucesión para dar contraste.
- *El contrapunto* consistía en un tejido de líneas melódicas entrelazadas en un sistema base y una serie de progresiones armónicas de acordes detallados y que junto con el

continuo iban formando una trama. El contrapunto y las melodías estaban supeditados y al esquema armónico dado, en la mayoría de los casos, por la cifra.

- Las diferentes relaciones entre voces, instrumentos y bajo continuo, que se hallaban en constante juego, se presentará con el nombre de estilo concertato, raíz de concierto u concerto. Se propone interacciones entre un grupo y otro; donde se enfrentan entre solos, dúos y tríos contra el conjunto vocal o continuo, solista contra grupo, y en sí, una gran variedad de posibilidades. Aparecerán más tarde el concierto vocal, el sacro, el concierto grosso, el solista y de grupo. (Suarez, 2007, p. 121).
- Las formas musicales más importantes fueron la cantata, el oratorio, la ópera, la suite, el concierto, la sonata, la tocata y fuga, el preludio, entre otros.

Entre las figuras más representativas sobresalen los compositores: Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Jean-Baptiste Lully, Henry Purcel, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Francois Couperin, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Jean Phillippe Rameau, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Handel. (Suarez, 2007, p.123).

### 2.4.3 *El Clasicismo*

Periodo que guarda estrecha relación con el barroco alto. Comprende desde comienzos del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XIX. López en su libro lo define así.

“Lo característico de la música en el período que estudiamos es la rápida transformación de la polifonía del tiempo anterior, en un arte nuevo que junta la independencia melódica de la escuela italiana, la libertad armónica de los nuevos artistas, y la elegancia de la forma. (...) éste movimiento clásico no encerró a la música en moldes pequeños, sino al contrario: fue el clasicismo una liberación del alma individual, que ensanchaba los límites del cuadro primitivo y estrecho de las fórmulas polifónicas, para dar origen a la sinfonía y a todas las formas del arte moderno. Alemania, al reconstituir su personalidad, acoge éste vigoroso empuje de arte, desarrollándolo juntamente con la orquesta. Uno de los caracteres típicos del clasicismo es la emancipación de la música instrumental creando la sonata para orquesta, es decir: la Sinfonía” (López, 1916, p.29).

La agrupación de los instrumentos constituyó como tal la orquesta y cantidad de timbres exaltarán la gran masa sonora con su dinamismo de crescendos y disminuendos, éstos últimos han sido atribuidos por los musicólogos a los sinfonistas de Mannheim, precursores de Haydn, pero se ponen en debate debido a que estos matices han venido usándose por los italianos como se encuentra en los libros de Caccini titulado Nueva Música (1601), Geminiani (El arte de tocar el violín(1731) donde ya mencionan y emplean el arte de aumentar o disminuir la intensidad de sonidos.

En los siglos XVII-XVIII se redujo la polifonía vocal a un conjunto de cuatro voces: tiple, alto, tenor y bajo; y éste fue el modelo adoptado por el conjunto de cuerdas para interpretar la música *di camera*. Los conjuntos estaban conformados por un violín uno, violín dos, viola y violonchelo, y más tarde se dispondrá del contrabajo. Los instrumentos de metal y madera de la orquesta clásica como las flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas y el trombón no fueron tan usados como en los tiempos de Bach pero aparecerán nuevamente en los años de Beethoven. Esta orquesta tan pequeña se consideraba como clásica por la escritura que sinfonistas primitivos y de la época seguían componiendo para salones privados y grupos determinados.

El perfeccionamiento de los instrumentos dió mayores posibilidades para los lucimientos solistas, tales como el arpa con Hochbrucker, el violín con su forma definitiva y una técnica completa dada por maestros como Torelli, Corelli, Vivaldi, Tartinni, Locatelli, entre otros; e instrumentos como el clavicémbalo o clavecín, incluido al colorido orquestal por su particular timbre, y que más tarde va ser sustituido por el clavicordio y el piano-forte, produciendo un despliegue de virtuosismo musical e improvisatorio. (López, 1916, p28).

Contribuyeron al advenimiento de la sonata clásica y de la sinfonía tres grandes países: Alemania, Italia y Francia.

En *Alemania* las cortes principescas se satisfacían con la música instrumental y hacía todos los honores. Los compositores de la escuela de Mannheim participaban del nuevo estilo, componiendo y dirigiendo las primeras sinfonías clásicas para orquesta. Se destacan los nombres de Graun, Graupner, Doles, Ritcher, Toeschi, Filtz, Cannabich, Bach de Hamburgo y Johann

Stamitz. Éste último empleaba en sus alegros sonatas dos temas contrastados y por lo tanto se buscaban efectos de oposición. En sus obras sinfónicas conserva el minueto que proviene de la suite. Posteriormente, Karl Philipp Emanuel toma el allegro en dos partes y lo establece en la sonata para clavecín en un andante y allegro.

En *Italia* los maestros Gluck y algunos descendientes de Corelli y Vivaldi: Somis, Geminiani, Tartini, entre otros; aquellos que dominaban la técnica del teclado con Domenico Scarlatti, Franciscano y el sucesor de Gluck el gran Luigi Bocherini contribuyeron a forjar las formas instrumentales clásicas.

En *Francia* durante los primeros años del siglo XVIII hubo una tendencia por la sonata y la música italiana. Se funda el *Concert Spirituel* (1725) por Anne Philidor, un lugar visitado por una gran cantidad de público que asiste para disfrutar obras de Mondonville, Francoeur, Gossec, Guignon y Aubert. Con respecto al violín es Jean.M. Leclair que con su escritura aportó sus conocimientos para fijar el esquema de sonata clásica que se aprecia que el 1º movimiento es lento, 2º rápido y 3º lento. Y además se destaca también Rameau (Dufourcq, 1981, Pag.129).

Las dos grandes figuras que llevaran al equilibrio la polifonía y monodia en sus bastas creaciones serán Haydn y Mozart; un contrapunto con un estilo más amable, más natural y más humano. La gran creación y vida de Beethoven lo convirtió en célebre resplandor del ideal de dos periodos (Clásico-Romántico).

Bajo las influencias de Rameau y después de Gluck la música dramática presenta una nueva perspectiva en el arte escénico-musical, se plantea una reforma entonces que busca la sencillez, el retorno a lo natural y a la verdad. Sentido que transcurrirá entre los operistas. (Dufourcq, 1981, p.123).

#### 2.4.4 *El Romanticismo*

Periodo que “tras la Revolución Francesa la sociedad que fue transformada, pone al músico con su sensibilidad afectiva de los dos siglos precedentes, a determinar su ideal y tener

autonomía de conciencia moral.” Estas palabras del musicólogo italiano Massimo Mila reafirman el espíritu revolucionario de la época y que sin duda muestran que el notable Beethoven es un destacable visionario.

El Romanticismo musical constituye un progresivo dejamiento de los esquemas formales clásicos, y aviva una forma que no conoce unos cuadros estructurales determinados lo cual surge de la intuición e imaginación del compositor, sin olvidar, la inspiración. Esa es la premisa que habita en el lenguaje musical romántico. En la armonía se comenzó a usar sucesiones de acordes que en términos armónicos y leyes eran prohibidos. A los compositores que seguían con la tradición clásica y fieles a la armonía tradicional se los consideraría símbolos de oscurantismo. (Mila, 1980, p.192).

El nuevo horizonte estético hace que el hombre se reencuentre espiritualmente con el “yo” y que reconozca a la música en esencia sencilla y profunda. La denominación del arte musical privilegiado fue hecha por el filósofo alemán Hegel en su concepto de las artes del idealismo romántico. Lo ratifica con sus citas en su obra *Lecciones de estética* y en el análisis que hace Fubini se lee:

“Después de estas precisiones, se puede concluir que la misión de la música no consiste tanto en expresar las emociones, los sentimientos individuales, como, más bien, en revelar al alma su identidad, “el puro sentimiento de sí misma”, gracias a la afinidad de su estructura con la escritura peculiar del alma. La música “debe elevar al alma (...) por encima de sí misma, debe hacerla oscilar por encima del sujeto (al que pertenece) y crear una atmosfera donde, libre de todo afán, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma (...). No se trata ya del desarrollo de un sentimiento particular: el amor, el deseo, la alegría (...); es la interioridad del alma dominándolo todo, serenándose tanto en su dolor como en su alegría y regocijándose de sí misma” (Fubini, 1988, p.285).

El descubrimiento de la individualidad exalta la realidad del artista creador mediante la subjetividad como medio que además se asocia con prácticas de tipo espiritual, iluminista, ocultista, magia, y demás corrientes irracionales que conjuntamente con la imaginación se desarrollan en el ideal poético del artista. De cierto modo va irradiándose en el pensamiento de música absoluta, expresión artística, que buscaba la libertad en sus contenidos y no estar condicionada a ningún reglamento o palabra. La música denominada *pura*, es un impulso metafísico que se apoya en la doctrina formulada por Pitágoras en su teoría *Harmonia Mundi* o *Harmonía de las esferas* en la cual se consideraba a cada astro del universo del macrocosmos y

microcosmos una unidad viviente regida por principios y proporciones numéricas. (Benecletto, 1999, p.7).

La música instrumental se convierte en la predilecta para expresar el pensamiento artístico, el sentir de comunicar lo profundo cuando la palabra era incapaz de transmitirlo. Hoffman quien participó activamente en el campo intelectual, concuerda y reafirma esta concepción mientras hacia la crítica de la Quinta Sinfonía de Beethoven en el año de 1810, donde expresa que “cuando se habla de la música como arte autónomo habría que pensar únicamente en la música instrumental, la cual, desdeñando cualquier apoyatura, cualquier mezcla con otra arte distinta, confiere pura expresión a la naturaleza peculiar del arte que de otra forma seria irreconocible”. (Einstein, 2004, p.42). Las características musicales fueron:

- En lo armónico los procesos de modulación se amplían y se llevan al límite, el uso de cromatismos como medio para cambio de tonalidad o suspensiones son frecuentes, y sonoridades nuevas con acordes fundamentales con agregados como séptimas, novenas, undécimas, etc., se adicionan a las piezas.
- La orquesta se amplía incluyendo instrumentos tales como contrafagots y la tuba y aumentando el número de instrumentistas. Si Haydn tenía a su disposición veinte músicos, la orquesta ahora contaba con entre ochenta y cien intérpretes. Fue Richard Wagner, uno de los reformadores de la música en todos los niveles y quien elevó el número de integrantes de la orquesta.
- El auge del concierto público, incentivó la presentación de músicos virtuosos quienes mostraban grandes atributos con su instrumento y se exigían en difíciles pasajes. Estos lucimientos conllevaron a componer obras con mayores demostraciones de virtuosismo, tanto para instrumentos solistas y como acompañados en una orquesta. Se destacan Paganini, Chopin, Liszt, entre otros.
- Siguen siendo utilizadas y desarrollas las formas musicales heredadas del clasicismo como la sinfonía, sonata, cuarteto de cuerda, ópera y concierto con solista; con la diferencia que éstas se las llevará a su plenitud y así mismo aparecen formas nuevas como la canción y el poema sinfónico.

- Al mismo tiempo, el afán romántico de unión de las artes lleva a identificar la música con elementos de la literatura y las artes plásticas, a veces a través de títulos evocadores, otras con la adición de un programa a la obra musical, que habitualmente era un argumento literario, un poema, una serie de reflexiones, descripciones, etc. La anterior forma de presentar las obras artísticas se la conocerá como *música programática*.
- La burguesía es la principal fuente de financiación de la música y este hecho va a repercutir en aspectos de desarrollo como por ejemplo que la música de cámara tenga dos ámbitos y dos estilos: de un lado piezas destinadas al consumo doméstico y que habitualmente no presentaban grandes complicaciones técnicas y por otro, piezas destinadas al concierto público en las cuales se desarrollaba todo el intelecto y la complejidad.

#### 2.4.5 El Nacionalismo

Durante la segunda mitad del siglo XIX se evidenciaron fuertes tradiciones nacionales debido principalmente a que la música culta se enriqueciese con las corrientes del *canto popular*, lo cual generó una nueva conciencia musical. Otro de los motivos fue que la política empezó a dirigir su interés a las expresiones del pueblo presentes en el campo musical y de esta forma se lograba un acercamiento con las formas populares. (Mila, 1980, p.292).

El sentimiento patriótico junto con el valor de lo literario y artístico logró que cada nacionalidad se identificase ante el resto de naciones, y también servía como una especie de liberación de los países en dominio musical desde el Medio Evo con Francia y Italia, y más tarde con Inglaterra, Alemania y Austria. Estas naciones saldrán del anonimato con sus expresiones tradicionales y patrimonios folclóricos. Sin embargo, algunas permanecerán bajo formas y procedimientos de la música culta.

Se puede destacar varios países en el entorno musical de la música clásica. Así por ejemplo se puede mencionar, en primer lugar, a escuela rusa. EL desarrollo musical ruso parte desde sus predecesores Mikhail Glinka (1084-1857) y Aleksandr Dargomijsky (1813-1869), y

más tarde sus seguidores forman el grupo de los cinco: Mily Balakírev (1837-1910) jefe del grupo; Aleksandr Borodín (1834-1887), César Cuí (1835-1918), Níkolái Rimsky Korsakov (1844-1908) y Modest Mussorgsky (1839-1881). En Noruega figuran Edvard Grieg (1843-1907) y Christian Sinding (1856- 1941). En Dinamarca se destacan Niels Gade (1817-1890) y Carl Nielsen (1865-1931). En Bohemia-Republica Checa, encontramos a dos grandes representantes dentro del romanticismo, Bedrich Smetana (1824-1884) y Antonin Dvorak (1841-1904). En España, Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla (1876-1946) (Suarez, 2007, pág.260) son compositores con gran reconocimiento. En Polonia con lo suscitado por Chopin, gran figura de la música polaca, le seguirá Karol Szymanowski (1882-1937). Compositores eslavos como Stanislaw Moniuszko (1819-1872) el violinista Henryk Wieniawski (1835-1880), el pianista Ignaz Jan Paderewski (1860-1941) se destacan. En Suecia las canciones de Fedrik Linbland (1801-1878) y en Finlandia se conoce a Jan Sibelius.

El Nacionalismo musical surge también en el nuevo mundo con sus rasgos étnicos propios del país de origen, aunque les existen vínculos tales como la identificación de la lengua y la religión impuesta por los conquistadores. La música religiosa de estilos Renacentista y Barroco fueron preservados en el territorio americano (desde México hasta Chile) en los conventos y las iglesias. Hoy en día musicólogos se han puesto a la tarea de ponerlos en condiciones para ser nuevamente ejecutados. En la franja del Pacífico –Brasil- el material musical mantenía la las formas desarrolladas durante el siglo XVIII y pre-clásico; en cambio, en países como Paraguay, Uruguay y Argentina, en el movimiento artístico primaba más la creatividad. El repertorio que dominaba a comienzos del siglo XIX era la canción y las piezas pianísticas de salón, con referentes de danzas europeas y a la ves danzas folclóricas americanas.

Una de las grandes influencias sociales hacia un nacionalismo musical fueron las diferentes campañas de independencia en la mayoría de los países latinoamericanos entre los años 1810 y 1830. A finales del siglo XIX se enseñaba la tradición culta Occidental Europea con aportes principalmente en la teoría musical.

En el siglo XX se asienta más la estética nacionalista gracias a que muchos compositores americanos se formarían en escuelas europeas. De este modo aparecieron óperas y ballets cuyos

temas predilectos eran de tipo histórico, legendarios precolombinos o de épocas posteriores al descubrimiento y la conquista, así como también gran cantidad de formas musicales como conciertos, sinfonías, cuartetos, etc.

Uno de los primeros países en forjar la impresión Nacionalista fue México con figuras como Carlos Chaves (1899-1978), el gran guitarrista Manuel Ponce (1882-1948) y Silvestre Revueltas (1899-1940); y le siguieron otros países. Así en Cuba aparecen Eduardo Sánchez Fuentes (1874-1944), Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1906-1940) y José Ardévol (1911-1981); en Venezuela, Vicente Emilio Rojo (1887-1974) y Juan Bautista Plaza (1898-1965); en Colombia José María Ponce de León (1846- 1882), Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), José Rozo Contreras, Antonio María Valencia (1902-1952) y Blas Emilio Atehortúa (1933); y en Ecuador con Luis Humberto Salgado (1903); en Perú, José María Riestra (1858-1925), Daniel Alomía Robles (1871-1942), Teodoro Valcárcel (1902-1942), Andrés Sas (1900-1967) y Rudolph Holzmann (1900-1991); en Bolivia Eduardo Caba (1890-1953), Simón Roncal (1870-1953) y José María Velasco (1900-1989); en Chile Pedro Humberto Allende (1885-1959) considerado como pionero, Carlos Lavín 1883-1962), Carlos Isamit (1885-1974), Enrique Soto (1884-1954), Próspero Bisquertt (1881-1959) y Alfonso Letelier (1912-1994); en Brasil Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Antonio Carlos Gomes (1836-1896), Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907- 1993) y Francisco Mignone ( 1897- 1989); en Uruguay, Luis Cluzeau Mortet (1889-1957), de Vicente Ascone (1897-1979) y Eduardo Fabini (1882-1950); en Argentina Constantino Gaito (1878-1945), Alberto Williams (1862-1952), Julián Aguirre (1868- 1924), Arturo Beruti (1862-1938), Alberto Ginastera (1916-1983), entre otros (Suarez, 2007, p.277).

El deseo de estos compositores que buscaban con su espíritu nacionalista la identidad de su lugar de origen y junto con festivales como el de Caracas (1958) o institutos como Tortuaco di Tella en Buenos Aires y cursos de verano como Tangewood fueron principalmente las formas que permitieron lograr una identidad nacionalista en los países en el continente Americano.

#### 2.4.6 *Periodo Contemporáneo*

Periodo que ostenta el siglo XX, y debido a la gran cantidad de tendencias e inclinaciones que están presentes en el panorama musical ponen al investigador a buscar los atributos del pensamiento contemporáneo. Enrique Fubini plantea que el formalismo, el cual era constante estilística en el siglo XIX, continuo en el siglo XX refiriéndose al estudio en la forma y estructura interna en relación a los significados, comprensiones y complacencias. Con las posturas de Strawinsky, Gisele Brelet, Susana Langer y Leonard Meyer se pretende dar una visión del formalismo del siglo XX.

Strawinsky habla de la temporalidad musical y de la dimensión temporal en la música, con las cuales devendrá la especulación para ordenar los elementos musicales de sonido y tiempo. Toda pieza la considera, un organismo musical que tendrá un arco temporal con ciertos polos de atracción y que estarán conectados por su psicología. Clasifica al sistema tonal una de las tantas técnicas que permite dar un orden, forma y forjar estas “polaridades constitutivas” de la esencia compositiva. La melodía está fuera de cualquier técnica siendo símbolo de la organización temporal. Strawinsky concibe la actividad artística como un producto de una mezcla que se muestra desde lo artesanal, con valores constructivistas, y donde distintas partes formen un todo y unidad (símbolo) y que a su vez derivan de otra unidad de orden superior. “La música elemento de comunicación para el ser y el prójimo”. (Fubini, 2005, p. 365).

Para Gisele Brelet en cualquier obra musical está presente determinada poética; la creación musical se realizará bajo dos premisas: una de tipo empirista que descubre nuevas posibilidades basándose en la experiencia con el material sonoro y la otra formalista, donde el material sonoro se lo produce y se lo forma. Ésta estructura sonora que se equipara con la temporalidad de la conciencia, y la creación en el tiempo adquiere dos direcciones distintas (Apolíneo y Dionisia): una la de ser reflejo del en sí, (conciencia creadora) el devenir y la otra de ser reflejo de las modalidades con que dicha conciencia se expresa. “La música, en éste sentido, en sus formas musicalmente más pura, es expresión: expresión de la duración vivida por la conciencia. El tiempo como forma de la sonoridad y de la vida interior, (...) razón por la cual, como en la obra musical el tiempo se vive a través de la forma, la forma será real tan solo cuando se corresponda con una experiencia temporal en su creador”. Según Fubini la concepción de la

música como expresión es para Brelet el proceso temporal de la conciencia (esencia temporal de la música) y ve en Strawinsky el ideal perfecto de creación musical en el mundo contemporáneo; “el tiempo de Strawinsky expresa la conciencia en la pureza de su acto fundamental; no el mundo de los contenidos empíricos, en el que el “yo”, más o menos, se disuelve” (Fubini, 2005, p.368).

Langer da el concepto de que cualquier actividad humana se expresa mediante formas simbólicas, siendo ejemplo significativo el lenguaje el cual sería la expresión de transformación simbólica de la mente humana. Incluye a los sentimientos y emociones en el arte también expresadas en forma simbólica. Tiene como objetivos demostrar que la música no constituye un lenguaje debido a que los rasgos del simbolismo lingüístico discursivo no se aprecian en el simbolismo artístico; siendo más bien un sentimiento metafórico y modo simbólico de sentimientos, más que una expresión inmediata de los mismos. Langer asegura que las artes están desprovistas de un vocabulario como el del lenguaje con términos de referencia fija, y que los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente ningún significado como tal. En conclusión, la música no cuenta con las características propias del lenguaje. “Si la música tiene un significado, éste ha de ser semántico y no sintomático (...), si la música tiene un contenido emotivo o sentimiento, lo poseerá en el mismo sentido en que el lenguaje tiene un contenido conceptual, es decir, simbólicamente”; dice Langer. La música consistirá en la creación del tiempo virtual siendo un reflejo del movimiento orgánico de nuestra esencia temporal (forma significativa), considerando así un símbolo musical (orgánico) individual y singular y donde la forma intuye significado y el medio de captación será el de la intuición (Fubini, 2005, p.374).

Los estudios de Leonard Meyer se remiten a la psicología del disfrute musical, siendo esta visión importante en el estudio de la estética musical. Refiere que a la música no le pertenece ninguna función de referencia y su significado radica en si misma; que ésta es el producto de una espera, en la cual convergen eventos musicales, significados emergentes en la medida de relación de tensión y solución desde lo explícito y consciente; y el universo del discurso que en la estética musical se llama estilo. Proceso activo que pone a nuestra psique a llevarnos a una idea concluyente y de punto final. Esta línea de estudio pone en relación la estructura de la obra con su profundización y con la estructura de la psique humana (Fubini, 2005, p. 358).

Estas connotaciones del pensamiento formalista y en sí de una corriente expresionista que señala la exteriorización de nuestra conciencia y del mundo interior como una concentración en los problemas del ser individual, hace considerar una de las tantas tendencias que van suscitar en el siglo conjuntamente con un entorno de muchos sucesos y repercusiones que están presentes hasta el día de hoy. Con la continuidad del modernismo surgen todas estas ramificaciones musicales como la atonalidad, dodecafonía, el serialismo, el neoclasicismo, música seria, música concreta o electroacústica, música aleatoria, música indeterminada, música electrónica, música de computadoras, música minimalista, posminimalista, música experimental, música cinematográfica, el blues, el jazz, el pop, el rock, etc.

Se destacan tres escuelas: la primera con una tradición modernista de la vanguardia, la segunda busca retomar prácticas con la armonía tonal de los estilos de los siglos anteriores y la tercera se basa en la armonía triádica no funcional, ejemplificada por los compositores de música minimalista.

Se presentaron grandes desarrollos como la grabación de sonido, la radiodifusión, el cine, tv, y demás avances en todas las áreas del conocimiento científico y artístico y todos estos eventos contribuyeron a la renovación musical.

## **2.5 Los compositores**

### *2.5.1 John Dowland (1563-1626)*

Uno de los más celebres compositores y laudistas de su tiempo, reconocido por su gran virtuosismo con su voz y destreza con el laúd. Su lugar de nacimiento no está definido exactamente, se postulan dos posibles lugares Londres y Dublín en Irlanda. Desde muy joven su actividad musical estuvo al servicio de la nobleza.

Con su laúd de ocho y de nueve cuerdas, con la tercera afinada en sol sostenido, recorrió muchos países donde tuvo gran acogida, en Francia estuvo al servicio del embajador inglés al igual que en los países de Italia, Dinamarca y Alemania. Sus ganas de tener una formación académica musical lo llevan a cursar en la Universidad de Oxford donde se gradúa en 1588. Su

grandiosa producción se compone de ochenta y siete piezas para voz y laúd, distribuidas en cuatro publicaciones 1597, 1600, 1603 y 1613, y también en 1604 publica la obra titulada "Lachrymae", integrada por veintiuna piezas para quinteto de violas y laúd obligado, y gran cantidad de piezas para laúd solo, hacen a Dowland gran representante de la era Isabelina (Poulton, 1982, p.19).

### 2.5.2 Antonio Vivaldi (n. 1678 en Venecia- m.1741 en Viena)

Apodado *Il prete rosso* (el cura rojo), desde niño su padre Giovanni Battista Vivaldi, barbero y violinista de la catedral de San Marcos, le inculca la música. Se ordenó como sacerdote en 1703 pero no pudo ejercer sus obligaciones religiosas por tener una enfermedad respiratoria, probablemente asma, aquejándolo durante toda su vida. En ese mismo año comienza a impartir clases de violín en El Ospedale della Pietà, siendo un convento, hospicio, orfanato y escuela de música en Venecia. Sus primeras publicaciones aparecen en estos años, componía para los conciertos que oficiaban las alumnas cada semana para recolectar fondos, en donde el mismo Vivaldi dirigía. En esta institución estuvo durante doce años (Kolneder, 1970, p.7).

Su creciente renombre, lo llevo a incursionar en la ópera, y sus obras tuvieron gran éxito. Se asoció con el teatro Sant' Angelo desarrollando grandes proyectos operísticos. Viaja a Mantua donde se convierte en maestro de capilla durante tres años en la corte de Felipe de Hesse, quien le profesó su admiración. En este lugar conoce a la cantante Anna Tessieri Girò quien se convertiría en parte de su comitiva. También estando allí, escribe las cuatro estaciones, obra revolucionaria con naturaleza programática. Su producción musical está constituida por 46 óperas, 70 sonatas, 195 obras vocales y 554 obras instrumentales; la mayoría conciertos. A Vivaldi se le atribuye ser partícipe de la forma ritornelo, y establecer la forma de concierto rápido-lento-rápido. La música de Vivaldi fue innovadora, sus contrastes armónicos, melódicos y de temas demuestran que sus composiciones están llenas de gran vitalidad (Heller, 1977, p.51).

### 2.5.3 Luigi Legnani (n.1790 en Ferrara-m.1877 en Ravenna)

Gran virtuoso de la guitarra y un célebre cantante que desde pequeño participo en operas de Cimarosa, Donizzetti y Rosinni en el teatro Vecchio de Ravenna (Italia). Debutó con la guitarra en Milán en 1819 y adquiere gran fama destacándose en varios escenarios europeos. Se traslada, posteriormente, a Viena donde también impartía canto, y en sus conciertos sorprendía con algunas transcripciones de arias de óperas influyentes para sus fantasías y variaciones, demostrando gran brillantez en la composición con la guitarra. Hizo amistad con los constructores de instrumentos Georg Ries y Johann Antón Stauffer, quienes crearon el modelo de guitarras con su nombre, agregando algunos bordones al aire; siendo su particular interés la construcción de guitarras y violines, y buscando siempre mejorar la sonoridad. Conoce a Paganini y ofrecen juntos algunas presentaciones (Wade, 2001, p.83). A los cincuenta años de edad Legnani se presentó en Barcelona, España; En la "Iberia Musical" de Madrid, fechada el 29 de mayo de 1842, se lee el siguiente comentario:

"En la noche de anteayer se presentó en el Teatro Principal de esta ciudad (Barcelona), el Sr. Legnani, guitarrista italiano de nombradía; tocó una fantasía, a solo, y unas variaciones brillantes con acompañamiento de orquesta; ambas piezas, de su composición. Éste profesor reúne mucha agilidad en la ejecución, gran entereza e igualdad en el tono o sonido que saca de su instrumento, y mucho sentimiento en el cantabile. El Sr. Legnani fue muy aplaudido y lo que nos llamó la atención fue un Adagio que tocó con mucha exactitud y gusto, y un "Motivo" en forma de crescendo rossiniano en el que se distinguió el canto, de mucha dificultad, junto con un acompañamiento bastante complicado. Dicho profesor hace uso de una guitarra, a la que se añadió dos cuerdas bordonas al aire, para la primera pieza que tocó, y tres, para la segunda. A lo que observamos, se sirve de estas bordonas para hacer a veces ciertos puntos de la armonía".

Su producción abarca 250 títulos entre los cuales se destacan: Fantasia brillante con variazioni op. 1, Capriccio op. 6, Grandi variazioni sulla Molinara op. 16, Duetto concertante per chitarra e flauto op. 23, Concerto op. 28, Gran capriccio op. 34, Capricci-Metodo per imparare la música e la chitarra op. 250, entre otras. En sus últimos años de vida, alrededor de 1850, se aleja de los escenarios y se radica en Ravenna para dedicarse por completo a la construcción de violines y guitarras. Hasta el día de hoy se guardan en museos y colecciones privadas algunos de sus instrumentos. (Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.1413).

#### 2.5.4 Agustín Pio Barrios

Es también conocido como Nitsuga, un apelativo que nace cuando estando en Venezuela un amigo le escribe su nombre al revés; le gusta la idea y lo combina con Mangoré nombre que viene de un legendario jefe guaraní “el paganini de la guitarra de las selvas del Paraguay” (Stover, 1985, p.4) . Considerado como el mayor guitarrista-virtuoso-compositor de la primera mitad del siglo XX. Nace en San Juan Bautista Misiones el 5 de mayo de 1885 en San Salvador (El Salvador) y muere el 7 de agosto de 1944.

Comienza el estudio de la guitarra desde muy niño, a los 8 años ya integra la Orquesta Barrios la cual es integrada por miembros de su familia. Años más tarde recibe enseñanzas de Gustavo Sosa quien lo intuye a estudiar a Sor y Aguado. Su interés por la música de Bach lo lleva a familiarizarse con la composición y las técnicas baquianas. La carrera de Barrios ha sido muy fructífera, el gran virtuoso, da a conocer desde joven con sus giras de conciertos y como él solía decir “su romería del arte”, la cual se extenderá por todos los escenarios extranjeros y el continente Americano, haciendo de Mangoré un artista en su máxima expresión (Cardozo, 1988, p.226). Compuso más de trescientas obras, aunque se conocen cerca de cien por motivos de que no las solía escribir en la partitura. Magistralmente sus piezas son de características propias de los estilos posbarroco, posclásico y romántico y además cantos y danzas del folclor del continente americano como cueca, chôro, maxixa, milonga, pericón, tango, zamba, zapateado, polca paraguaya, preludios, estudios, valeses, mazurcas, tarantelas romanzas, etc. Barrios también fue pionero en la grabación sonora con piezas grabadas en vinilo a 78 r.p.m con fonógrafo. Se acercó a la filosofía, poesía, matemáticas, periodismo, arte gráfico y teología. Además del castellano y guaraní, la lengua nativa de Paraguay, tenía cierto conocimiento de inglés, alemán y francés. El gran legado que deja, para el mundo guitarrístico, hacen de Mangoré, uno de los más grandes compositores de guitarra de todos los tiempos (Dir-Salcedo, 2011).

“Dotado de ponderables cualidades, que le facilitaban en sumo grado la ejecución, confirió a la guitarra una altiva dignidad, una infrecuente estatura universal. Su innata y a la vez cultivada musicalidad se revela con lujo de detalles en cada acorde, melodía o frase; toda su exultante humanidad se comprometía con mística reverencial al pulsar su fiel instrumento, extrayendo de él una amplia graduación de matices, de timbres de rara originalidad, de vuelos armónicos de cadencia poco menos que inigualable. Si los músicos españoles se esmeraban en obtener un sonido fino, tenue y sutil, Barrios, además

de eso, ponía sus miras en la fuerza y la rotundidad de sus giros, con la elementalidad del espíritu dionisiaco que lo poseía en su torrencial pujanza y vitalidad. Por otra parte, el estilo de Mangoré era muy personal, condición que fue ganando a través de un lento proceso de sedimentación empírica e iluminación cultural, entre afanosas búsquedas y experimentaciones en lo referente a recursos, procedimientos, técnicas y dinámica de ejecución, ayudado siempre por su penetrante y buida intuición. Practicaba con morosa dedicación largas horas al día, hasta en su lecho...”. (Enciclopedia de la guitarra, 2004, p.50).

### *2.5.5 Leo Brouwer*

La música hace parte de él desde niño puesto que el ambiente musical lo conformaban su madre quien actuaba como solista con su tío-abuelo Ernesto Lecuona, celebre representante de la música Cubana; su padre de origen franco-holandés quien le da las primeras clases de guitarra y Caridad Mezquina, su tía, gran ejecutante del piano. Toma clases con el discípulo de Emilio Pujol, Issac Nicola quien es el iniciador de la escuela guitarrística en Cuba. Ingresa al conservatorio Peyrellade de la Habana graduándose en 1956. Se encamina por la composición y se hace acreedor de una beca en Estados Unidos en la Universidad de Julliard School of Music de New York, para estudios en composición y del Departamento de Música de la Universidad de Hartford para estudiar guitarra (Queipo, 2002, p.1). Los problemas políticos con éste país lo hacen regresar a la Habana. En 1960 su labor la combina con el cine de su país. Es nombrado director de Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) donde crea el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y donde hace música para películas de todo el mundo. Desde 1960 a 1967, se destacó como profesor dictando contrapunto, armonía y composición en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana “Amadeo Roldán” y también siendo asesor musical para radio y televisión nacional. Fue invitado de honor a festivales, a dirigir orquestas sinfónicas, de cámara, a dar clases magistrales, etc. Acreedor de muchas distinciones y reconocimientos que aún le siguen presentando, hacen de Brouwer uno de los músicos más prolíficos de los siglos XX y XXI (Giro, 2007).

El paradigma compositivo de Brouwer, según Vladimir Wistuba, es un proceso expresivo en un macro sistema, (en el artista mismo), en que lo conforma tres subsistemas que los define como: “rasgos interrelacionados multivalentes y en continua transformación dialéctica que en el

transcurso cronológico de su catálogo tienen una jerarquía dinámica, dándose como consecuencia, de obra en obra, una suma continua de síntesis parciales en un desarrollo en espiral”(Wistuba, 1991, p.24). Los subsistemas mencionados son:

- Subsistema de rasgos estilísticos con sello naciolista. Es la etapa que abarca desde mediados de 1950 hasta comienzos de 1960 y se fundamenta en la tradición y formas clásicas y manejo de la armonía con rasgos tonales.
- Subsistema de rasgos estilísticos tradicionales. Proveniente del bagaje acumulado con la música occidental, y a comienzos de 1960 se vislumbra hacia la vanguardia, a lo serial, acordes superpuestos, acordes agregados, armonía con procedimientos de polifonía por planos, elementos reiterativos, uso de formas extra musicales, estructuras geométricas, utilización de la plástica así como imágenes que se asemejan Paul Klee o Picasso.
- Subsistema de rasgos de innovación y experimentación. Brouwer lo denomina como nueva simplicidad y predominan dos vertientes en el enfoque compositivo minimalista e hiperromanticismo, con concepciones de supratonalismo. El lirismo brouweriano que sigue enalteciendo el mundo sonoro, sobrepasa los límites de la razón y se ocupa del experimentalismo en sí mismo, con dimensiones cualitativas infinitas. Brouwer lo explica así: “La Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones (...). Desde mi punto de vista el hombre necesita, con la madurez, de un cierto reposo que va teñido de magia y de su manera de ver la vida. Mi manera de ver la vida, tanto física como intelectualmente, es sensorial más que analista, a pesar de yo mismo ser profesor y analista de semántica” (Mattera, p.3).

### 2.5.6 *Gentil Montaña*

Julio Gentil Albarracín Montaña nace en Ibagué, Tolima, el 24 de Noviembre de 1942 y es uno de los precursores de la guitarra clásica en Colombia. Su familia es oriunda de Purificación pero por motivos de violencia armada se traslada a Ibagué y luego a Bogotá. Desde niño su padre y su tío, quienes tenían una agrupación musical, le inculcan la música. A sus siete años estando en Ibagué inicia el estudio del violín; a los nueve se inclina hacia la guitarra y el requinto, aunque una entrevista realizada a su madre señala que desde los tres ya sentía férrea atracción hacia el instrumento, y otros hablan que fue a la edad de trece. Comienza estudiar música en el Conservatorio de Tolima a la edad de los ocho años. Su acercamiento a la música clásica fue gracias a sus maestros Domingo Gonzales y Daniel Baquero. Ya a sus diecinueve es un célebre concertista siendo una particularidad que el estudio de la guitarra en sus inicios fue totalmente autodidacta (Pardo, 1995, p.465). Conformó muchos grupos de tríos, de jazz y ensambles colombianos. Sus innumerables viajes por el mundo llevando consigo la música Colombiana, lo convierten en un ilustre embajador del paisajismo y demás riquezas de nuestro país. Siempre ha sido invitado a números festivales y merecedor de grandes reconocimientos. Una anécdota particular se da lugar en Caracas en el concurso Alirio Díaz, el requintista Gilberto Puentes que se ostenta como uno de los mejores del mundo, habiendo conocido a Albarracín y quedando impactado por la personalidad y genialidad y sorprendido por sus grandes dotes, le prometió un requinto el cual nunca llegó a sus manos. ¿Qué habría sido de Gentil si se hubiera dedicado al requinto? (Amezquita, 2014).

Desde 1964 Gentil incursiona como guitarrista con las orquestas Filarmónica y Sinfónica en Colombia estrenando por primera vez los conciertos de Aranjuez, el Concierto en Re mayor de Vivaldi y el Concierto op.99 para guitarra y la Orquesta de Castelnuovo Tedesco. Recibió clases de orquestación con Atehortúa, Gustavo Yepes y Juan Carrúa. Se dedicó también a la docencia en distintas universidades de Bogotá, e inaugura su Fundación descrita como: “institución educativa que propende por la recuperación del patrimonio musical y cultural de Colombia, respondiendo a la necesidad de cambio que suscita la educación en el nuevo milenio” (Guevara, 2015, p.16). De esta forma continua el legado del gran genio colombiano.

“Sus extraordinarias obras interpretadas por todo el mundo, se destacan 5 suites colombianas para guitarra de 4 y 5 movimientos, 6 suites para trío típico colombiano, un

concierto para guitarra y orquesta, doce estudios de pasillo, estudio homenaje a Fernando Sor, Sonata "Canto al Amor" para dos guitarras, Preludio para un tema distante, ocho duetos, dos obras para cuarteto de guitarras, tres fantasías (que fueron arregladas para orquesta por el maestro Fernando León) diversos dúos, tríos, cuartetos, estudios de pasillos, danzas, bambucos, guabinas, porros, nocturnos, valeses, dos obras para cuarteto de cámara, tres cuartetos para saxofones, obras para piano, suite para grupo de vientos y acordeón, para orquesta de cámara: Polka Pizzicato Diana y una Fantasía para orquesta de cámara y guitarra, su último trabajo es un Concierto para Guitarra y Orquesta. Ha escrito música para las películas "Tres Cuentos Colombianos" y "Guatavita", arreglos para tres documentales cinematográficos americanos, y ha escrito innumerables arreglos para orquesta, grupos de cámara y cuartetos de guitarra, duetos, orquesta típica, cuarteto típico, trío típico, etc. Aún hay muchas inéditas que faltan por publicar, las cuales se van a ir dando a conocer como lo aseguran sus hijos". (Guilombia y Guevara, 2015, p.16)

### *2.5.7 John Sebastián Delgado*

Nació el 13 de noviembre de 1991 en la Ciudad de San Juan de Pasto, Nariño. Desde niño su interés por la música y su gusto por la guitarra hizo que cuando tenía ocho años, iniciara a ver clases con el profesor Miguel Realpe, el cual lo encamino a participar en muchos eventos a nivel municipal. Más tarde se integra al coro de su colegio y además hace parte de otras agrupaciones, explorando diversos géneros musicales como el rock, la música Andina Colombiana y del Folclor Latinoamericano, así como tan bien aires románticos que incluye la balada, el bolero, los pasillos, entre otros. En el 2007 hace parte de la banda municipal de la Cruz-Nariño, ejecutando el clarinete, en participaciones como el concurso de bandas en Samaniego (Nariño), y otros lugares de la región, finalizando su intervención en el año 2009. En el 2010 inicia la carrera de Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño, estudios que concluyen en el año 2016. En el 2013 participa en el Festival de Música Andina y Campesina Colono de Oro en Florencia-Caquetá, con la agrupación Surkugua en la modalidad instrumental, representando muy bien a su departamento. Hace parte de la agrupación Arawi Ensemble, la cual participo en el Primer encuentro de Música Colombiana en Ancuya –Nariño, obteniendo allí el cuarto puesto y finalistas en el concurso Un Canto por la Paz, siendo unos de los diez mejores grupos de la región. Su interés por la composición lo ha llevado a explorar y a crear con su instrumento numerosas obras, entre las cuales se destacan: Rosalinda, recuerdo, entorno, Esperanza, huyno pallqa, bambuco op.07, y peace of fantasy. Actualmente hace parte de la Fundación Guitarrística Colombiana, Sede Nariño.

### 3. Análisis musical

En esta categoría se aborda el estudio de las obras proponiendo un análisis detallado de sus componentes musicales desde algún campo de la macro forma, meso forma y microforma, al igual que se brinda algunas recomendaciones técnicas.

#### 3.1 Fantasía no.7 John Dowland.

Las fantasías son aquellas obras que no emplean las formas fijas utilizadas en el ámbito de la composición musical; su autor es quien tiene la libertad según su inspiración o criterio, como el campo improvisatorio. Fantasía no. 7 es la pieza de mayor duración de Dowland, obra que exige gran desempeño y concentración por parte del intérprete por la scordatura de la tercera cuerda en fa sostenido, un tipo de afinación del laúd. Se detallan varios pasajes contrapuntísticos y técnicos los cuales conllevan lucimientos para el intérprete.

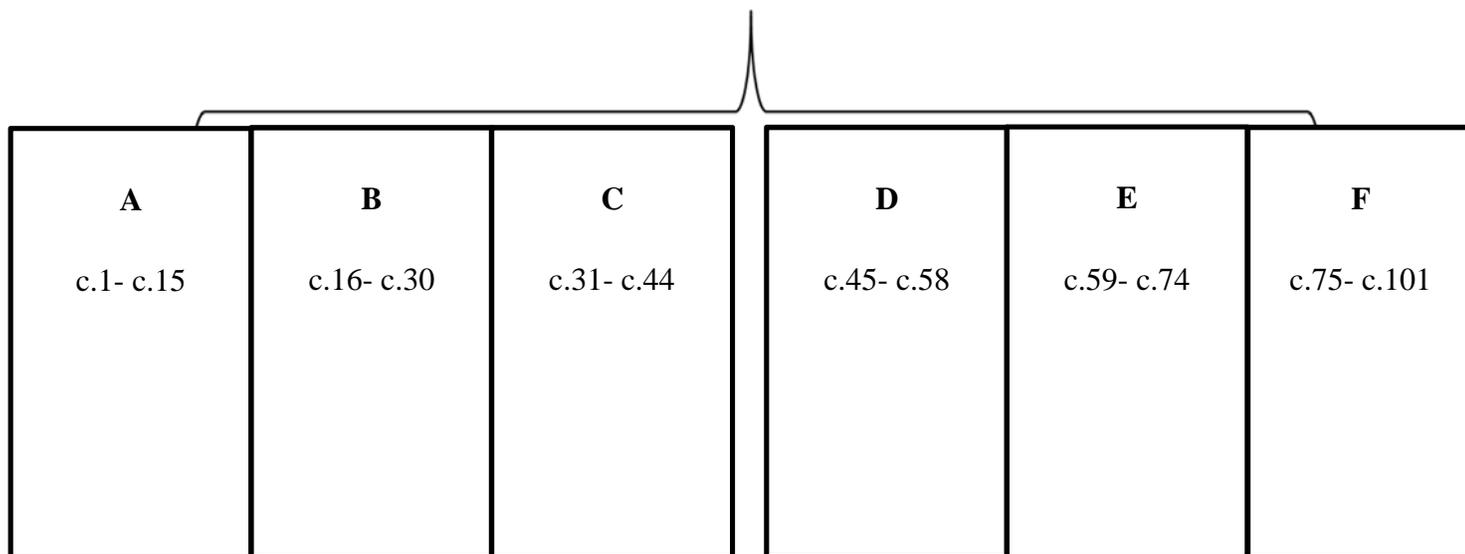
Con base en el estudio de la pieza se propone la percepción de los diferentes contrastes del discurso musical divididos en seis partes identificadas con las letras A-B-C-D-E-F.

#### Cuadro 2. Ficha técnica no.1

Compositor	John Dowland
Obra	Fantasía No.7
Movimiento	Allegro giusto
Métrica	4/4;6/8
Forma	Fantasía (libre)
Sistema	Modal (E)
Textura	Polifónica
Trama	Contrapunto florido

## Infografía No.1

## Fantasía No.7

**LETRA A**

El tema principal se presenta con entrada tética en voz de la soprano, la frase estará en constante presencia a lo largo de la pieza, la cual adquiere distintas técnicas de transformación motivica. Se muestran también, distintas voces como por ejemplo, en el tenor compás cuatro y contralto en el compás diez, se va alternando con los demás movimientos del resto de voces, por lo tanto se sugiere tocar con un solo dedo para que el sonido de esta voz al inicio sea lo más homogéneo posible.

**Figura 1. Tema principal en distintas voces Fantasía No.7**

Tema principal

línea del tema principal en la voz de tenor

línea del tema principal en la voz de contralto

La letra A debido al constante movimiento en contraste, es decir en diferentes figuraciones de sus voces, se deberá trabajar muy bien las partes de cejilla y la diferenciación de cada una de ellas, dándoles sus planos correspondientes. Concluye el fragmento temático en una dominante secundaria con cadencia plagal.

**Figura.2 Cadencia de letra A fantasía No.7**



### Letra B

Con la exposición temática muy parecida a la Letra A, en la letra B se puede apreciar que durante los episodios las cuatro voces, las cuales interactúan con mayor intensidad, con posiciones acordales semi-abiertas y abiertas y con movimientos contrastantes de las mismas, generando así en ambas manos una gran exigencia de coordinación y de posición. La Figura 3 muestra algunos ejemplos de estos compases.

**Figura.3 Compases 16, 21, 27 Letra B Fantasía No.7**

**Movimientos contrastantes de las voces**

## Letra C

En la parte inicial de esta letra se observa el recurso de imitación muy utilizado en el Renacimiento como en el canon. Se refiere a que las diferentes voces cantan el mismo motivo de manera alternada. Se observa además, que en el compás treinta y cinco se emplea el recurso de contrapunto homofónico y textura acórdica donde dos voces cantan al mismo tiempo.

**Figura.4 Utilización de contrapunto imitativo y homofónico letra C Fantasía No.7**

The image displays two staves of musical notation. The top staff, starting at measure 31, illustrates imitative counterpoint. It features two distinct motifs: 'Motivo 1' (measures 31-32) and 'Motivo 2' (measures 33-34). Each motif is first presented in a red box and then repeated in a circle, showing how the two voices enter alternately. The bottom staff, starting at measure 35, illustrates homophonic counterpoint. A red box highlights measures 35-37, where two voices move in parallel motion, creating a chordal texture.

En el Renacimiento la ornamentación comienza a aparecer y ya en el Barroco esta figura se desarrolla en plenitud. En el compás treinta y nueve de la letra C se localiza un grupeto de tres notas para la conclusión de una frase, y adquiere especial preponderancia la mano derecha puesto que la digitación es crucial para el efecto del ornamento; para su mayor velocidad y continuidad de la figura escrita en fusas, se usa el movimiento conocido como figura i,p,i,p (Figura 5).

**Figura 5 Ornamento letra C Fantasía No.7**

The image shows a single staff of music starting at measure 39. A red box highlights a specific ornamentation figure consisting of a triplet of notes. Above the notes, the letters 'i p' and 'p i' are written, indicating the fingerings for the right hand. The label 'Ornamento grupeto' is placed above the staff.

## Letra D

Ésta parte de la pieza está construida con la técnica de contrapunto imitativo a la octava, los episodios de pregunta y respuesta se alternan con la voz de la soprano y contralto, para luego en el compás 53 alternan la voz de soprano con tenor. La importancia del contraste y el juego con el color hace que esta sección requiera de traslados de la mano derecha desde el sull tasto al sull ponticello y viceversa.

**Figura 6. Contrapunto imitativo letra D Fantasía No.7**

Contrapunto imitativo entre contraalto y soprano

contrapunto imitativo entre soprano y tenor

## Letra E

El material temático empleado es el elemento contrapuntístico en semicorcheas con una progresión melódico-rítmica del motivo ascendente y descendente por grado conjunto, al tiempo con la voz del bajo con figuración en blancas y en la parte concluyente este elemento pasa a blancas; esta textura fue muy utilizada en el Barroco. Se sugiere hacer un poco de rellantando entre frases, con ello se refiere al trabajo de fraseo que lo ostenta.

**Figura.7 Tratamiento temático letra E Fantasía No.7**

Exposición episódica

patron rítmico empleado

## Letra F

La última parte tiene cambio de métrica a 6/8. El compositor trata la sección con un carácter a la danza giga utilizando su patrón rítmico (Figura 8). Esta danza de origen británico emigra a Francia y luego a Italia, y llega a su punto más alto durante el Barroco. La letra F tiene dos texturas, la primera el motivo lo enfatiza en el primer compás del patrón del bajo (Figura 9); la segunda parte (Figura 10) enfatiza el segundo compás del patrón rítmico, mientras que la voz de la soprano va en blancas. Es importante en la segunda textura dar el ataque con la uña del pulgar, ayudando a que se destaque un poco más la voz. En la parte final, durante el contrapunto homofónico, la intensidad sonora debe ser igualada con un tempo que podría ir acelerándolo y relatándolo al cerrar la textura, para que en el cambio de metro los dos últimos compases el tempo sea lento.

**Figura.8 Patrón rítmico giga**



**Figura 9. Letra F: Textura uno, Fantasía No.7**



**Figura 10. Letra F: Textura dos, Fantasía No.7**



### 3.2 Concierto en Re mayor Rv.93-Antonio Vivaldi

El Concierto en Re mayor Rv.93 está dividido en tres movimientos. Fue Vivaldi quien constituyó el concierto solista como expresión del estilo concertato, el ritornelo; ideas que se presentan al inicio y se reexponen a lo largo de la pieza desde la orquesta o el solista. El concierto Rv.93 fue escrito en 1730, y está escrito originalmente para laúd, interpretado también en mandolina y después en la guitarra donde tuvo extraordinaria fama en las salas de conciertos y en grabaciones, como la de John Williams y otros. Se destaca por estar entre los conciertos más tocados en la guitarra.

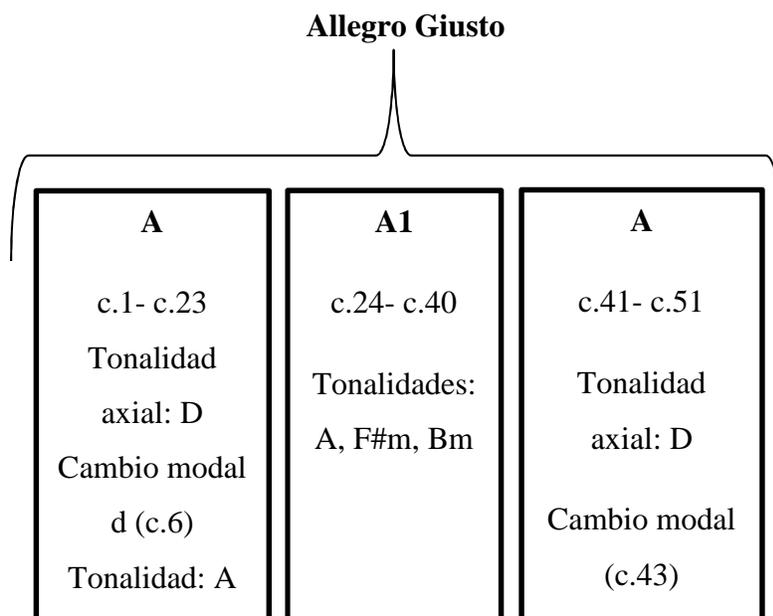
**Cuadro 3. Ficha técnica no 2**

Compositor	Antonio Vivaldi
Obra	Concierto para laúd Rv.93
Genero	Instrumental, Concierto para instrumento solista.
Movimientos	I. Allegro giusto II. Largo III. Allegro

**Cuadro 4. Ficha técnica no 3**

Compositor	Antonio Vivaldi
Obra	Concierto para laúd Rv.93
Movimiento	Allegro giusto
Métrica	4/4
Forma	Binaria simple re expositiva
Sistema	Tonal
Textura	Homofónica
Trama	Melodía con Acompañamiento

## Infografía No.2



### Sección A

Es interesante como están agrupadas las frases de tres, dos y cinco compases, es decir frases asimétricas. El periodo antecedente (Figura 11) tiene cuatro frases, un compás de enlace con el periodo consecuente que tiene cuatro frases igualmente. El motivo de la primera parte se basa en un mordente característico y cual se usa para desarrollar el contenido temático. Con entrada tética de la armonía y la melodía en la voz superior se muestra en grados descendentes en cada acorde. La armonía en la frase pregunta se intercala entre tónica y dominante mientras que la frase respuesta sigue con el motivo en la progresión de tónica y submediante, concluyendo con una cadencia compuesta perfecta (ii-V-I).

Se hace fundamental la ligadura en cada mordente, adorno que hace parte de la melodía. Es importante articular y ligar de manera correcta en cada uno de ellos, dando el fraseo y el carácter. Así mismo, por los motivos que se repiten para dar más contraste y color, la mano derecha puede moverse entre el puente y el diapasón. El ataque del pulgar de esta mano puede ir alternándose con ataque de uña y yema.

Figura.11 Periodo antecedente sección A movimiento allegro Rv.93

[Allegro]

D A D A D A

*f* Mordente reiterativo

Tema Principal Bm Em Amplificación temática A D

*mf*

4

En las siguientes dos frases se presenta un cambio modal de la tonalidad a menor momentáneamente; el tema se desarrolla por una progresión de tónica menor e intercalada con la dominante y la melodía continua en la voz superior con movimiento por grado conjunto y con repetición de motivos. Con elisión en la nota re, la frase respuesta concluye con el periodo en una cadencia evitada (V/III-V/iv-V/V), se sugiere por tanto, resaltar el bajo de éste grupo con la uña del pulgar con el objetivo de dar un poco más de tensión, la cual tendrá su resolución en el compás diez.

Figura 12. Frases consecuentes de periodo antecedente sección A movimiento allegro Rv.93

Dm A Dm A

*p stacc.*

Cadencia evitada

Dm Cm C7 F D Gm E7 A

8

elisión

*f*

Con un puente que se intercala entre tónica con dominante concluye la idea que viene anteriormente y sigue en el periodo consecuente. Por la velocidad que lleva el puente, se aconseja ligar la segunda nota con la primera de cada grupo de semicorcheas trabajando la mecánica de pulgar-índice, medio e índice.

**Figura 13. Puente entre periodos sección A movimiento allegro Rv.93**

**Sugerencia digitatoria**

El periodo consecuente toma el mismo patrón rítmico del motivo principal. Consta de cuatro frases, dos iniciales de tres y cinco compases con una elisión en la nota La y al final va a modular por un acorde pivote a la tonalidad La Mayor con una cadencia compuesta perfecta (IV, V7, I/A). La melodía continúa en la voz superior. En la ejecución de las semicorcheas se recomienda el mecanismo intercalado de mano derecha medio – índice, debido a la velocidad que adquiere el elemento rítmico y el juego con los mordentes, y también es fundamental dar una buena articulación con la mano izquierda.

**Figura 14. Frases antecedentes periodo consecuente sección A movimiento allegro Rv.93**

En las dos últimas frases se muestra un compás amplificado y la última de tres compases, es el tema conclusivo; donde la progresión armónica se intercambia entre La mayor, la nueva tonalidad y su dominante formando así, una cadencia compuesta perfecta (I-V7-I) con desinencia femenina. La melodía repite motivos en los subtemas, por esa razón la mano derecha tiene que dar el contraste para generar más color. El cambio de posición del primer motivo se sugiere sea más estacato mientras que la mano derecha se lleve más hacia el puente, con el motivo que se repite se dirige la mano más hacia el diapasón.

**Figura 15. Frases consecuentes de periodo consecuente sección A movimiento allegro Rv.93**

The image displays a musical score for a section of a piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major, and contains a melodic line. It starts with a dynamic marking of *mf stacc.* and includes a section labeled "Repetición inciso" which is enclosed in a black box. The bottom staff is in bass clef, G major, and contains a bass line with chords A, E7, A, E7, A, E7, A. A red box highlights the "Repetición inciso" section in the bass line as well. The dynamic marking *f* is placed at the end of the bass line.

### Sección A1

Esta segunda parte tiene un doble periodo que consta de seis frases de tres compases, en las tonalidades de La mayor, Fa sostenido menor y Si menor. El material temático se desarrolla con base a la sección A.

La primera frase retoma exactamente el material temático de la primera parte, pero en la tonalidad La mayor. Con elisión de silencio de corchea, la frase respuesta hace una progresión melódica entre dominantes secundarias en forma de arpeggio para modular a Fa sostenido menor. Debido a los motivos que se repiten para dar más contraste y color, la mano derecha puede moverse de su posición, entre el puente y el diapasón. Así mismo, el ataque del pulgar de esta mano puede ir alternándose con el ataque de uña y de yema. Se debe tener en cuenta, además, los traslados de la mano derecha en la secuencia entre inter-dominantes.

Figura.16 Primeras dos frases sección A1 movimiento allegro Rv.93

Transposición temática a la dominante de tonalidad axial

24

*f* A7 D B7 E C#7/F#m

Dominantes secundarias Modulación por dominante a F#m

Las siguientes dos frases (Figura 17), emplean como técnica compositiva la aumentación motivica. Ésta parte se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido menor y al final de la frase respuesta modula por dominante a Si menor. La melodía está en la línea de soprano con bordadura cromática descendente en la nota Sol sostenido, continuando con el tercer grado de Fa sostenido siete que corresponde a La sostenido, más el grado fundamental de Si menor moviéndose conjuntamente en bloque con el acompañamiento. Cada blanca se la podría ejecutar como un trino en forma de arpeggio en cada acorde, con un ataque desde su nota grave a aguda, con los dedos pulgar índice y medio, tipo de adorno muy empleado en el Barroco.

Figura.17 Frases tercera y cuarta sección A1 movimiento allegro Rv.93

Movimiento en bloque

F#m C# F#m C# F#m

bordadura inferior cromática

Aumentación motivica

F#7 Bm F#7 Bm F#7 Bm

Modulación por dominante a Bm

Las dos últimas frases (Figura 18) es una frase amplificada en una octava a bajo, hay un ostinato en la nota Si en la voz superior; la melodía pasa a la voz intermedia junto con el bajo formando intervalos de terceras y se concluye el tema de la segunda frase en la tonalidad de Si menor, éste será un acorde pivote (vi/D), convirtiéndose en el sexto menor de la tonalidad axial de re mayor, para retomar de nuevo la sección A. Aquí es importante contrastar la melodía con el ostinato respuesta en sus dos posiciones aguda y baja, para ello se propone, que en el segundo ataque se dirija la mano derecha más hacia el puente.

**Figura.18 Frases conclusivas de A1 movimiento allegro Rv.93**

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Repetición de inciso' and the second system is labeled 'Transposición a la octava descendente'. Both systems feature a melody in the upper voice and a bass line. The melody is marked 'mf' and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4). The bass line has fingering numbers (1, 3, 1, 1, 3, 3, 1). Above the first system, chords are indicated: Bm, VII., VI., VII., C#m, Bm, E, Bm, C#m, F#, Bm. Above the second system, chords are indicated: VII., VI., II., C#m, Bm, E, Bm, C#m, F#, Bm. A red box highlights the 'Ostinato' section in both systems. A circled '6' in the second system is labeled 'Acorde pivote sexto de D'.

Posteriormente, se retoma el material temático del tema principal de A, solo la primera frase del periodo antecedente y primera del periodo consecuente, para ir a la parte conclusiva.

Seguido a una progresión en base al modo menor de la tonalidad axial (III, VI, ii, V) para llegar al cambio modal, se prosigue con dominantes secundarias, para finalizar la pieza entre la dominante y la tónica; la melodía está en la voz de soprano la cual concluye junto con la armonía en desinencia femenina. Se propone la digitación en el compás cuarenta y ocho en la sucesión de semicorcheas en las notas La y Si, pulsación con la mecánica de medio, anular, medio, índice, anular, medio índice, anular, mientras que la voz intermedia el índice y el pulgar para el bajo, disposición que viene del cambio modal re menor (p, i, m). Se propone una dinámica con inicio piano, la cual vaya creciendo hasta llegar a un fuerte en la dominante siete, para después en el compás cuarenta y nueve hacer un retardando generando una especie de codeta y luego ir al momento de la coda con las semicorcheas y la cadencia ultima.

**Figura.19 Conclusión temática movimiento allegro Rv.93**

46 F B $\flat$  Em A Dm D Gm E $^7$  A A $^7$  *Propuesta digitatoria*  
 m a m i a m i a

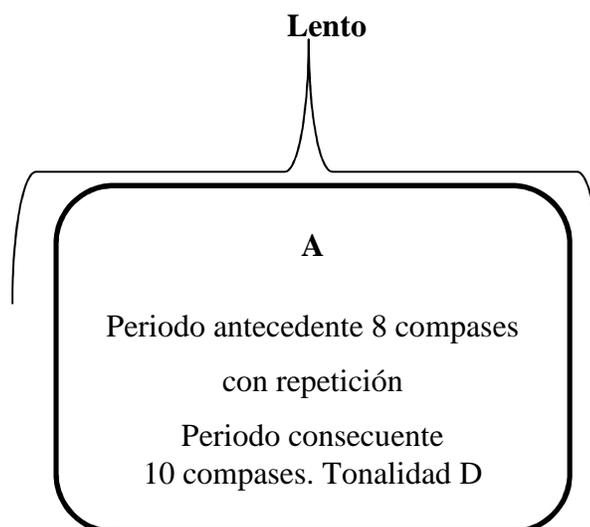
Dominantes secundarias

49 D A D ligar notas A D A D A *Cadencia auténtica perfecta*  
 D A D

**Cuadro.5 ficha técnica no.4**

Compositor	Antonio Vivaldi
Obra	Concierto para laúd Rv.93
Movimiento	Lento
Métrica	4/8
Forma	Binaria incipiente
Sistema	Tonal
Textura	Homofónica
Trama	Melodía con Acompañamiento

**Infografía No.3**



Movimiento con un tempo lento igual corchea en compás 4/8, en la tonalidad de Re mayor y consta de un doble periodo el cual se repite; la modulación es convergente compuesta, se recomienda tocar más cerca al diapason asemejando el sonido de un arpa.

### Periodo antecedente

Con entrada tética del tema principal, la frase primera inicia con una progresión de (I-V6-V-I-V) con una célula rítmica igual a negra; la melodía se encuentra en la voz de la soprano en forma de arpeggio, el clímax se encuentra en la nota Si. Con elisión en la nota La se pasa a la frase respuesta. Es importante el impulso del diseño, por esa razón, la última fusa de cada unidad, adquiere la tarea de destacar esa función.

**Figura.20 Primera frase sección A movimiento lento Rv.93**

La siguiente frase retoma el motivo y lo desarrolla con la progresión (I-IV-vii-i-vi), se hace característico la utilización de bordadura diatónica inferior y superior, la dinámica va disminuyendo hacia la siguiente frase. En el grupo de corcheas, su primera nota con la segunda va ligadas en el compás cincuenta y cuatro y en los últimos tiempos del cincuenta y cinco, como también en la segunda y tercera nota en los primeros tiempos del compás y en el siguiente compás, con el motivo de dar detalle de legato.

**Figura.21 Segunda frase sección A movimiento lento Rv.93**

Al comienzo de estas dos frases, en el compás cincuenta y seis, modula por dominante de la dominante a La mayor, utiliza la célula rítmica, cuatro semicorcheas de material temático, utilizado en la anterior frase y concluye con el periodo antecedente en cadencia auténtica perfecta con desinencia femenina. Siguiendo la continuidad de la melodía las primeras corcheas de cada tiempo se aconseja dejarlas sonar un poco más.

**Figura.22 Frase conclusiva del periodo antecedente movimiento lento Rv.93**

The musical score for Figure 22 is divided into three sections by red boxes:

- Modulación por dominante:** The first section shows a melodic line starting with a rhythmic cell of four eighth notes. The bass line starts with a half note chord. Chords are labeled E7 and A. Fingerings are indicated as IV, V, IV, II. The dynamic is *mf*.
- Reutilización de material temático:** The second section continues the melodic line with the same rhythmic cell. The bass line has a half note chord. The chord is labeled V. The dynamic is *f*.
- Cadencia auténtica perfecta:** The third section shows the melodic line ending with a half note chord. The bass line has a half note chord. Chords are labeled D, A, E7, A. The dynamic is *f*.

### Periodo consecutivo

La segunda parte utiliza el tema característico y lo desarrolla desde el relativo menor (Si menor), que viene en el compás sesenta de un acorde pivote del subdominante (mi menor). La frase pregunta toma la célula rítmica del motivo principal en los acordes de subdominante y dominante, con la técnica de disminución motivica. En la frase respuesta se emplea un ostinato de las notas Si y Do en el compás sesenta y uno, y Fa y Sol en el compás sesenta y dos en el acorde de tónica y concluye la frase con una cadencia auténtica perfecta (i-V-i). Modula por acorde pivote la tonalidad axial Re mayor, siendo tónica (si menor) submediante (vi) de Re mayor.

Tener presente que en las fusas se debe mantener el fraseo en el cambio de posiciones de la mano izquierda, al igual que se debe evitar que el bajo se apague en dichos cambios de posición. El ataque del pulgar puede ser con yema ya que se quiere que sobresalga. Para la voz superior se sugiere un relantando en la cadencia auténtica y que se destaque más el trino de la nota Do sostenido con la nota ornamento Re. La tensión que se experimenta en esta parte requiere que el cuerpo se encuentre lo más relajado posible.

**Figura.23 Frases iniciales de periodo consecuente sección A movimiento lento Rv.93**

Modulación por acorde pivote

Nueva tonalidad Bm

Disminución motívica

ostinatos

Modulación por acorde pivote, mediante de D

ostinatos

En las frases ultimas se re-expone el tema principal junto con variación temática y conclusiva temática. La melodía en línea superior se dirige por grado conjunto a la segunda frase que va acompañada de un ostinato de notas La y Si. Finaliza el movimiento en una cadencia autentica perfecta en calderón en desinencia femenina. Es importante determinar el contraste timbrico en cada demarcación.

**Figura.24 Frases finales del periodo consecuente sección A movimiento lento Rv.93**

Re exposición tema principal

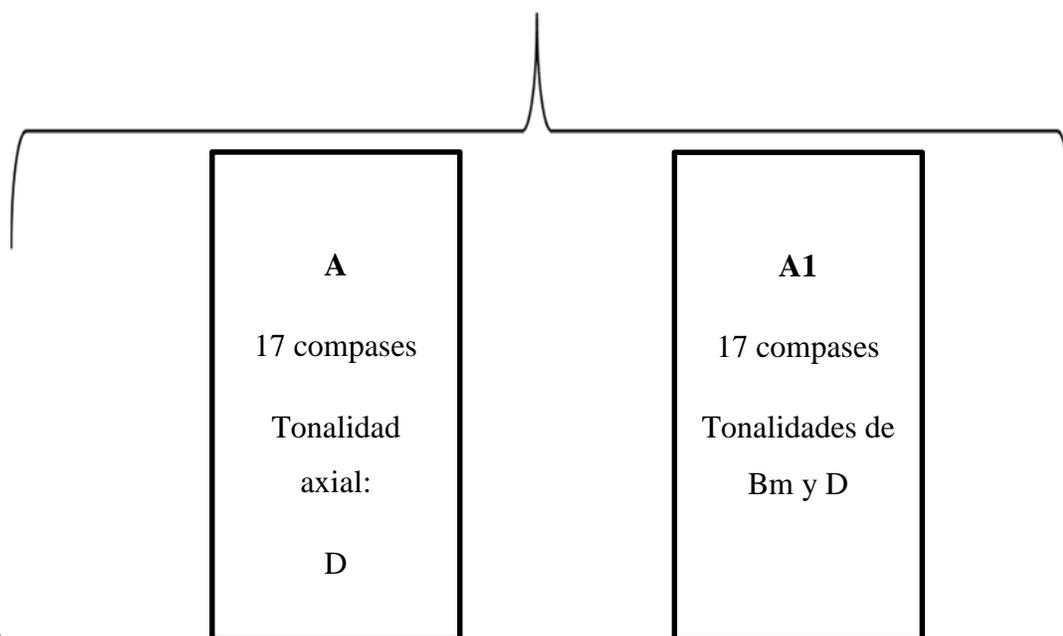
Variación temática

Conclusion temática

ostinatos

**Cuadro no.6 ficha técnica no.5**

Compositor	Antonio Vivaldi
Obra	Concierto para laúd Rv.93
Movimiento	Allegro
Métrica	12/8
Forma	Binaria simple
Sistema	Tonal
Textura	Monódica
Trama	Melodía

**Infografía No.4****Allegro****Sección A**

Con entrada tética del periodo antecedente se presenta el tema principal, consta de tres frases donde la ultima es transposición tonal motivica de la primera frase, la cual tiene una semi-cadencia. La elisión es un silencio de negra y el tema tiene su primera variación en la siguiente progresión de acordes (I-vi-vii°-V-vi-V); en la tercera frase está el recurso de transposición tonal del motivo a la dominante y concluye el periodo con cadencia autentica perfecta.

Como se aprecia en éste movimiento la melodía está en base a saltos de tercera ascendentes y decentes (progresión ritmo-melódica). Para darle continuidad a la línea melodía se hace importante articular, dar el fraseo y el sentido de legato a las frases.

**Figura.25 Frases de periodo antecedente sección A tercer movimiento Rv.93**

**Allegro**

**Intervales de tercera**

**Diseño rítmico melódico característico**

**Transposición tonal del diseño característico**

El periodo consecuente continúa su desarrollo con base al motivo principal, la trasposición tonal motivica pasa a la subdominante y el motivo característico hace la progresión ritmo-melódica en la progresión armónica (iv-vii-vi-ii-V-I). Continúa con el tema conclusivo donde se incluye acompañamiento en bloque sobre la frase en la dominante de la dominante; se los puede ejecutar con rasgueados de ritmo en tresillos donde el pulgar baja y sube y se da un rasqueo hacia abajo con los demás dedos (i, m, a).

**Figura.26 Frases de periodo consecuente sección A tercer movimiento Rv.93**

**Progresión ritmo-melódica**

**Secuencia en bloque**

## Sección A1

En el periodo antecedente, el centro tonal será el relativo menor de la tonalidad axial, modulación por acorde pivote de La mayor, que corresponde con séptimo de si menor. Ésta sección continúa con el motivo principal. Es importante mantener el fraseo y las posturas de la mano izquierda en el cambio de posiciones rápidas que se exige durante la segunda frase.

**Figura.27 Frases periodo antecedente sección A1 tercer movimiento Rv.93**

The musical score consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
 - The first staff (measures 86-91) contains the following chords: V/VII/Bm, V/VII, VII, V/VII, VII, I/Bm, V, I, V, I. Fingerings are indicated above the notes, and a dynamic marking 'p' is present at the end.  
 - The second staff (measures 92-97) contains the following chords: V/Em, iv, V/D, III, VI, V7. Fingerings are indicated above the notes.  
 - The third staff (measures 98-100) contains the following chords: i, V sus 4, V, i. Fingerings are indicated above the notes.

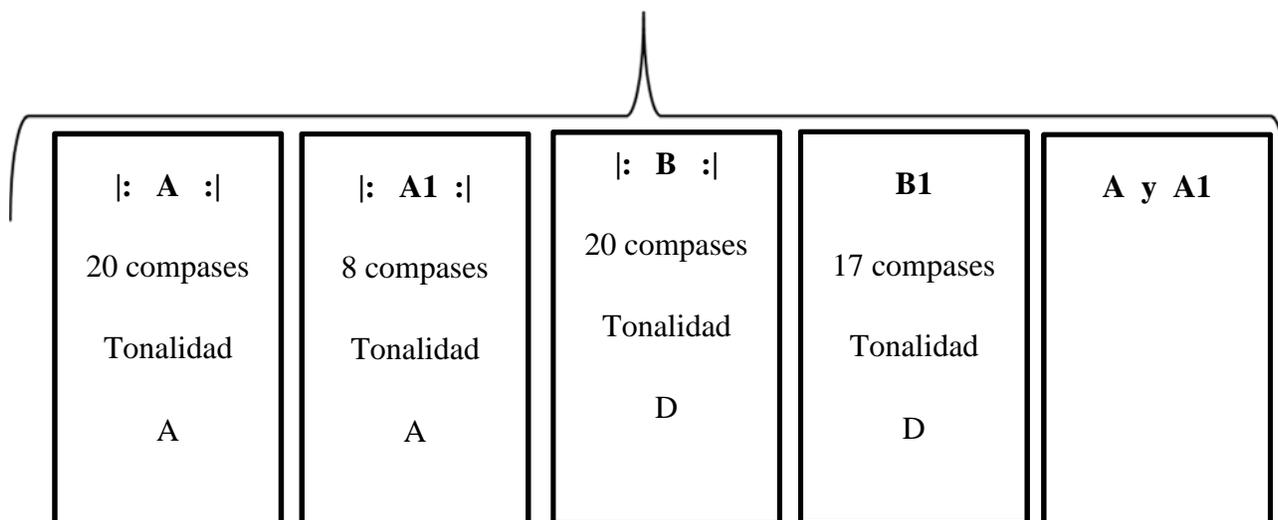
Las frases conclusivas de esa sección retoman el tema principal en la tonalidad axial de Re mayor y continúan con ostinatos en la melodía con progresión rítmico-melódica en la progresión armónica (I-IV-vii-iii-ii-V-I) concluyendo con los acordes de dominante y tónica intercalados haciendo cadencia autentica perfecta con desinencia femenina.

Se recomienda articular muy bien para mantener la continuidad de la progresión rítmico-melódica, exigente para ambas manos, como también en los ostinatos donde la digitación de la mano derecha es primordial para que siga el legato a esa velocidad, entonces, se propone la mecánica anular, medio, índice, anular, medio e índice. A causa de los motivos que se repiten para dar más contraste y color, la mano derecha puede moverse de su posición, entre el puente y el diapason.



**Cuadro no.7 ficha técnica no.6**

Compositor	Luigi Legnani
Obra	Capricho No. 9
Movimiento	Prestissimo
Métrica	3/8
Forma	Ternaria simple re expositiva
Sistema	Tonal
Textura	Homofonica
Trama	Melodía con Acompañamiento

**Infografía No 5.****Capricho No.9****Sección A**

La Sección A está conformada por dos periodos en tonalidad La mayor, con entrada a contratiempo en tónica; la melodía por grado conjunto llega al clímax en la nota Mi. La elisión con la frase respuesta que hace una progresión armónica cromática descendente sugiere un sentido de legato al comienzo y después más estacato.

Figura.29 Periodo antecedente sección A capricho No.9

The musical score for Figure 29 consists of two staves. The upper staff is in treble clef, marked 'Prestissimo' and '1/A'. It contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staff is in bass clef, labeled 'progresion cromatica descendente', showing a descending chromatic bass line with fingerings (1, 2, 3, 4). Both staves end with an 'elision' mark and a circled '4'.

El periodo consecutivo repite la frase inicial del periodo antecedente, la misma elisión en la nota Mi, la frase respuesta es variación de la segunda frase del periodo antecedente y la progresión cromática sólo está en la melodía en la voz de la soprano. Finaliza esta sección en cadencia autentica en desinencia masculina. Es importante mantener la precisión de la mano izquierda en el desplazamiento horizontal en las posiciones de cejilla con las disposiciones de acordes cerrados. Por el material temático que se repite, se recomienda dar más contraste y color; la mano derecha puede moverse de su posición entre el puente y el diapasón. El ataque de la mano derecha, que podría ser combinado con el ataque sin apoyado y con la pulsación de apoyado, da mayor dinámica y explora un piano a fuerte y viceversa.

Figura.30 Periodo consecutivo sección A capricho no.9

The musical score for Figure 30 consists of two staves. The upper staff is in treble clef, marked 'Prestissimo' and '1/A'. It contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staff is in bass clef, labeled 'progresion cromatica descendente', showing a descending chromatic bass line with fingerings (1, 2, 3, 4). Both staves end with an 'elision' mark and a circled '4'.

## Sección A1

Esta sección requiere trabajar muy bien los arpeggios, con entrada en contra tiempo, la frase pregunta en forma de arpeggio en los acordes de dominante y tónica, se desplaza hacia la frase respuesta con arpeggio en la dominante seguida de la melodía pasa a la línea inferior haciendo un cromatismo con acompañamiento en las líneas superiores de contraalto y soprano con las notas mi y sol sostenido llegando posteriormente a una cadencia auténtica perfecta.

**Figura.31** Periodo de sección A1 capricho no.9

The musical score for Figure 31 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It starts with a whole note chord labeled 'V'. The melody is written in eighth notes, with some notes beamed together. There are circled numbers 1 and 2 above the notes. The second staff continues the melody, featuring a chromatic passage in a box labeled 'cromatismo melódico con ostinato'. Below this box, the text 'cromatismo melódico con ostinato' is written. The staff ends with a cadence. Chord symbols above the staff include 'V', '1/2 B II', '1/2 B v', and 'V7'.

## Sección B

Esta sección consta de un doble periodo en la tonalidad de Re mayor, el material temático desarrollado se basa en lo expuesto en la sección A. El pie métrico es corto-largo. El periodo antecedente inicia en contratiempo, la melodía y armonía en progresión interválica de octavas directas desde tónica a la dominante, la frase respuesta, la melodía en la voz de soprano con progresión (I6-V2-I) concluye en semi-cadencia (I-V-vii°/V). En estas dos frases la melodía con la armonía se mueven en bloque por lo cual se la debe resaltar un poco más.

**Figura.32** Periodo antecedente sección B capricho no.9

The musical score for Figure 32 is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It is divided into two phrases. The first phrase begins with a whole note chord labeled 'I' and a melodic line. The second phrase begins with a whole note chord labeled 'I6' and a melodic line. Chord symbols above the staff include 'I', 'D', 'C#', 'B', 'A', 'I6', 'V2', 'I', 'V6', 'viiV', and '1/2 B II'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p'.

El periodo consecuente repite la misma frase pregunta del periodo antecedente; la frase respuesta, la melodía se mueve por grado conjunto en la línea superior con progresión armónica (VIb-V-IV-vii°/III) y codeta (ii-I6/4-V7-I) concluyen la sección. Es importante resaltar más la línea superior.

**Figura.33 Periodo consecuente sección B capricho no.9**

The musical score for Figure 33 consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a circled phrase. The middle staff shows the harmonic accompaniment with chords labeled Vib, V, IV, vii°/III, and III, and a bass line with figured bass notation (2, 7, 0, 7, 0, 7, 5). The bottom staff shows the bass line with figured bass notation (2, 7, 0, 7, 0, 7, 5). The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melodic line is marked 'a tempo' and 'poco rall.'. The harmonic accompaniment includes chords labeled Vib, V, IV, vii°/III, and III, and a bass line with figured bass notation (2, 7, 0, 7, 0, 7, 5).

## Sección B1

Consta de un periodo amplificado que se basa en arpeggios en progresión donde los motivos se repiten e igual en la armonía. Concluye el material de sección B1 en cadencia autentica perfecta con desinencia masculina. Se sugiere un tempo más rubateado. Se retoma el tema principal repitiendo tal cual la sección A y A1.

**Figura.34 Conclusión temática de sección B1 capricho no.9**

The musical score for Figure 34 consists of two staves. The top staff shows a melodic line with a circled phrase. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords labeled V7, B11, and V7, and a bass line with figured bass notation (7, 7, 7, 7, 7, 7, 7). The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melodic line is marked 'ap' and 'p'.

### 3.4 Vals óp. 8 No. 4 Agustín Barrios

El vals es una danza que no tiene exacto su origen, es un baile elegante y fue danza popular en primera instancia y luego del año 1760 en Viena, un baile para la nobleza. Su nombre se dio cuando paso a la ópera y al ballet. Está escrito en tres cuartos ó en cinco cuartos como el vals roto. Existen cantidad de variantes: el vals Vienés es un ejemplo, pero el vals adquiere características diferentes con el cambio de nacionalidad; así se encuentran el musette o francés, el valsecito criollo, el vals chilote y vals venezolano, entre otros.

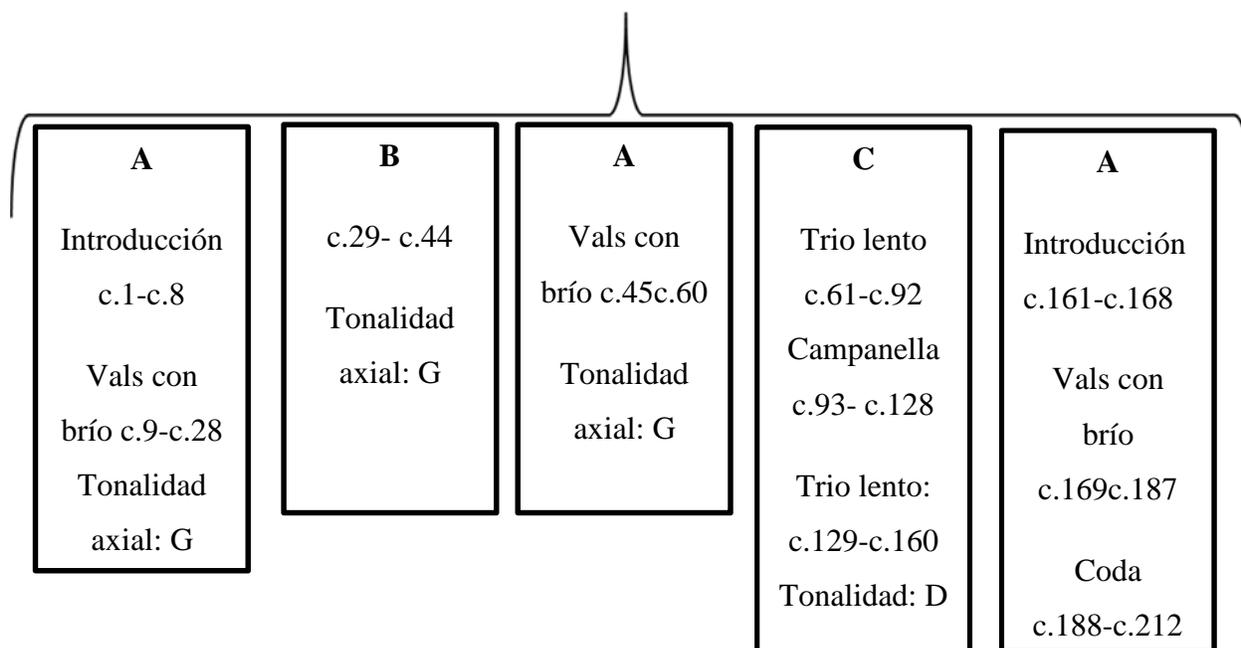
El vals no.4 se encuentra en un grupo de cuatro valeses que conforman el opus 8. 1. Primavera, 2. Junto a tu corazón, 3. En Dm, 4. En G. Primera publicación: 1952 - Buenos Aires: Ricordi Americana (No.4)1976 - Melville, NY: Belwin Mills (No.1)1977 - Melville, NY: Belwin Mills (No.2)1979 - Melville, NY: Belwin Mills (No.3). Se recomienda la publicación Japonesa.

#### Cuadro no.8 ficha técnica no.7

Compositor	Agustín Barrios Mangoré
Obra	Vals op.8 No. 4.
Ritmo	Vals
Métrica	3/4
Forma	Rondo de 5 secciones (ABACA)
Sistema	Tonal
Textura	Homofonica
Trama	Melodía con Acompañamiento

## Infografía No.6

### Vals Op 8 No. 4



### Sección A

Compuesta por la introducción y un Vals con brío y es el tema principal en la obra. La tonalidad de esta sección es Sol mayor.

La introducción con una entrada más ad libitum y con entrada tética, está constituida por dos frases, la primera frase compuesta por dos temas, donde la melodía comienza en una octava arriba en un acorde de mediente disminuido, en posición melódica de tercera; en el segundo tiempo de éste mismo compás, la melodía sube un tono, el cual en el siguiente compás (2) la misma nota se retarda para preparar el acorde de dominante en segunda, pasa por elisión, que es un silencio, al tema respuesta haciendo la misma melodía una octava abajo, la mano derecha adquiere la función de contrastar el cambio de registro.

Prosigue con la segunda frase, en el compás cinco con una achacatura superior diatónica de la nota Fa que pertenece al acorde de sensible, presenta la melodía en forma de escala y con una semi-cadencia que resuelve en calderón, (ii-V7(5 dis)/V- V ) preparando la entrada del tema principal. Enfatizar un poco más la cadencia.

Figura. 35 Cadencia de introducción vals op.8 no.4

6ª en RE

El vals con brío entra con el acompañamiento característico en tónica (Sol M), acorde en fundamental y su inversión de 6/4, basado en un diseño rítmico de negra y corchea. Con entrada de intensidad energética por el material temático que se repite, dando más contraste y color, la mano derecha puede moverse de su posición, entre el puente y el diapasón. El ataque de la mano derecha, podría ser combinado con el ataque sin apoyado y con la pulsación de apoyado.

Figura.36 Acompañamiento característico vals op.8 no.4

6ª en RE

Inicia con el tema principal el cual se va a desarrollar en un doble periodo que se repite. La tonalidad axial estará predominando sin ninguna modulación. El motivo principal se basa en el conjunto de notas que se repiten (re, si, re, mi).

Figura.37 Motivo principal vals op.8 no.4

**Vals con brío**

Inciso reiterativo

El uso de cromatismo, de ligaduras, acompañamiento con notas largas, funciones armónicas puestas en forma de escala con saltos, se hacen característicos. Se repiten dos compases de la semi-frase consecuente del periodo antecedente para concluir la sección A con una cadencia compuesta perfecta de primer aspecto (ii (M7)-V-I).

Se debe trabajar en ésta parte por separado la melodía y empleando el metrónomo, en especial las escalas que se forman, como por ejemplo en el compás quince cuando se va yendo al clímax de la frase hacia la nota Mi, o en el compás dieciocho en la sucesión de notas en grado conjunto que va en dirección descendente desde la nota Re a su octava abajo, al igual se debe trabajar las notas ligadas que desempeñan un papel importante en toda la sección.

**Figura.38 Cadencia conclusiva de sección A vals op.8 no.4**

6ª en RE

Am(M7) D G G

Repetición de semi frase

## Sección B

Esta segunda parte de la pieza comprende un doble periodo que se repite, y donde tiene una segunda casilla. Las características son uso de dominantes auxiliares, el uso de mordentes, achacatura, suspensión, retardos, glissandos e intervalos de sextas. Esta sección sigue en la tonalidad axial (Sol M) y considera material temático A. Se debe ejecutar con un carácter menos vivo y más con gracia. Se sugiere trabajar en especial los mordentes y achacatura al final de la primera casilla, por la coordinación que se exige en ambas manos.

Figura.39 Sección B vals op.8 no.4

The musical score for Section B of Vals op. 8 no. 4 is presented in three systems. The first system includes annotations for '6ª en RE CVII', 'apoyatura cromatica', 'Intervalos de sextas', 'CV', 'Intervalos de sextas', 'retardo', and 'Gλισando'. The second system features 'CV SUS4-3', 'CIII', 'CVII', and 'CV'. The third system includes 'CVII', 'Mordente', 'Achacatura', '1. CVII', 'Mordente', and '2. CVII'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Red circles highlight specific intervals and notes throughout the piece.

Con el acorde de Re mayor en tercera cuarta, acorde dominante de la tonalidad axial Sol mayor presente en el último compás de la parte B, se conecta para retomar a la sección A, sin repetición de su doble periodo, para luego dirigirse a la sección C.

### Sección C

Comprende en la tercera parte un trio lento y una campanella. Esta sección cambia de tonalidad a Re mayor dominante de la tonalidad axial (Sol M) en el trio lento, parte más expresiva, su tempo es más lento y trabaja el motivo del vals tradicional: tres negras por compás, en donde el primer pulso es más fuerte a diferencia del vienes que es en el tercer pulso.

Esta parte de cuatro periodos donde el tema característico se desarrolla en la voz del tenor, la cual se debe destacar un poco más y la voz superior cuando pase la melodía a ésta, mientras se acompañada con acordes que manejan un mismo patrón rítmico los cuales deben tocarse más piano.

Figura.40 Tema de sección C vals op.8 no.4

El compositor utiliza la campanella como recurso técnico asemejando al toque de campanas. Su movimiento es poco a poco acelerando y al final de los periodos poco retardando. En los movimientos de la melodía en forma de arpeggio, se resaltan las notas pedales, las cuales hacen la imitación; está basada en un mismo diseño rítmico de seis corcheas con utilizations de cambio de digitación en la serie de progresiones en forma de arpeggio. El pulso es más rápido que en el trio. Se debe tener cuidado con el manejo de ambas manos, en la mano izquierda se puede trabajar los arpeggios por posiciones para mantener los cambios y que estos a su vez no se corten, y donde se agrega que en estos arpeggios está incluido el bajo y cuyo discurso va por la cuarta cuerda. En la mano derecha se sugiere trabajar en las tres digitaciones por separado y luego abordar sus distintos cambios en la temática.

Figura.41 Primeros cuatro compases de la campanella vals op.8 no.4

Se vuelve repetir el trio lento solamente de la sección C luego va al signo (introducción); tema principal y después salta a la coda.

## Coda

Con tonalidad axial (Sol M) consta de veinticinco compases, catorce de ellos son una progresión armónica en bloque donde el bajo se mueve cromáticamente y donde la célula rítmica del acompañamiento característico al principio de la pieza negra-corchea pasa a utilizarse blanca-negra, que es reiteración constante en el bajo. Los otros once compases comienzan nuevamente el tema principal con variación en forma de escala y finalizar la obra con una cadencia autentica perfecta. Se debe trabajar muy bien el cambio de posiciones en la mano izquierda con los acordes en bloque, resaltando el canto del bajo haciendo que su ataque del pulgar pueda hacerse con uña, parte que requiere darle un carácter de tensión llegando a un clímax en sus seis notas Re en ralentando, para ir al inicio. El intérprete tiene dos opciones: ir a la introducción o retomar desde el tema principal (vals con brio). Ya para la conclusión temática se debe trabajar el desplazamiento de ambas manos en la melodía por grado conjunto por la dinámica de tempo que lo ostenta.

Figura.42 Coda vals op8 no.4

The musical score for the Coda of Vals op8 no.4 is presented in four systems. The first system shows the initial accompaniment with a red box highlighting the 'Motivo usado en Coda C III' and another red box highlighting the 'Progresión armónica en bloque' (CV, CVI). The second system continues the accompaniment with a red box highlighting 'Variación del acompañamiento característico' (C VII, C VIII, C VI). The third system features the 'Tema principal' in a red box, starting with a 'rit.' marking and ending with a 'veloz' marking. The fourth system shows the 'Conclusión tematica' with a red box highlighting the final melodic line.

### 3.5 Sonata Decameron Negro. Leo Brouwer

Obra basada en el libro del mismo título, escrita por Leo Frobenius (1873 - 1938), antropólogo, etnólogo y explorador alemán quien tuvo interés por las culturas africanas, recorrió el continente recopilando leyendas, mitos y demás estudios del entorno de los grupos humanos y que publica en la colección de doce volúmenes titulada "Sammlung Atlantis" (Recapitulación Atlántida). El término "Decamerón" está relacionado con Boccaccio debido a que Frobenius lo asoció con temas recurrentes presentes en el libro del renacentista italiano por su parentesco con "el sentimiento de lo caballeresco, la riqueza en la fantasía, la astucia y la galantería de los africanos" (Frobenius, 1979, p.10). Brouwer asegura que se basó en el libro para crear su propio Decameron pero no es del todo literal con el texto. La historia de Brouwer trata sobre un guerrero que contribuye a que su tribu gane las batallas frente a sus enemigos. La casta era muy marcada, así los guerreros se situaban en la parte superior, seguidos de los sacerdotes, cultivadores y los músicos. El guerrero quería ser un músico para tocar el arpa y su elección fue producto de las burlas de sus jefes y justificó su expulsión de la tribu. El guerrero expulsado se trasladó a las montañas donde adquiere maestría con el arpa mientras que su tribu continuó con las luchas y que al perder; los jefes van a buscarlo, piden su ayuda, y él manifiesta que es músico. Con la condición de que continuaran sus molestias, accede y los ayuda a ganar todas las batallas. Luego decide marcharse con su amada y no regresar jamás. Esta obra hace parte de la tercera etapa de Leo Brouwer llamada hiperromanticismo, compuesta en 1981 y dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin. La conforman tres movimientos, cada uno corresponde a una balada: El Arpa del Guerrero, Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos y Balada de la Doncella Enamorada.

#### Cuadro no.9 ficha técnica no.8

Compositor	Leo Brouwer
Obra	Decameron Negro (1981)
Forma	Sonata
Movimientos	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ El arpa del guerrero</li> <li>➤ La huida de los amantes por el valle de los ecos</li> <li>➤ Balada de la doncella enamorada</li> </ul>

**Cuadro no.10 ficha técnica no.9**

Compositor	Leo Brouwer
Obra	Decameron Negro
Movimiento	El arpa del guerrero
Métrica	5/8
Forma	Rondo
Sistema	Modal
Textura	Homofónica
Trama	Contrapunto florido

El primer movimiento, El Harpa del Guerrero, se encuentra escrito en forma de Rondo de cinco secciones (ABACA), contiene dos ciclos, con diferentes variaciones de los motivos temáticos que se exponen en cada sección. La corriente minimalista se hace presente en esta obra con muchas características, como la célula rítmica que es fijada en cada parte, siendo predominante en casi toda la pieza, la agrupación de cinco corcheas, procesos melódicos de sucesiones graduales en la exposición temática y repetición de motivos; al igual que el calificativo de música programática, debido a la historia que evoca y es sumamente impresionista por las experimentaciones con el timbre, los modos y el tempo que se presentan más rubateados y libres.

Se experimentan series de contrastes en cada fragmento a medida del discurso. La exposición con inicio enérgico, en su desarrollo va disminuyendo para que en la parte B, sea más cantáble y lírico. La sección C se identifica por ser más tranquila y reposada, en cambio la codeta y coda son de connotaciones vivas y ligeras. La métrica en todo el movimiento es cinco octavos, con un tiempo de negra ligada a negra con puntillo igual setenta, los patrones rítmicos en la totalidad de la pieza, es pírrico (corto, corto). En la codeta se superpone sobre el marcato, el contraste yámbico (corto- largo) con pírrico. El contenido formal será descrito a continuación e ilustrado en el cuadro no.11

La sección A la compone *a* y *al*. Inicia con un prefijo de dos compases para comenzar con el motivo principal, el cual se ubica en el compás tres y se lo va ir empleando a lo largo de la

exposición. (a) consta de cuatro frases de dos, cuatro, seis, y once compases; cada una de ellos resuelve en calderón en los compases dos, seis, doce y veintitrés. En *al* se reitera el motivo principal en el compás veinticuatro, constituido por un desarrollo temático en referencia (a). El segundo grupo temático con más legato, consta de tres frases la primera va hasta el compás veintinueve y define el grupo con arpegios de serie de notas; la segunda hasta el treinta y cuatro que son tres compases amplificados y la tercera hasta el cuarenta y cuatro con reiteraciones de sus incisos.

A partir del compás cuarenta y cinco con un tempo más sostenido, la sección B inicia el tema, con un cambio de modo a mayor; su lírica se basa en dos frases con repetición y doble casilla. La primera frase amplifica el tema de tres compases, siendo de seis compases con elisión de un compás en el cincuenta y uno, y la segunda frase tan bien conformada de seis compases. El modo mayor impera en toda la sección.

Luego, reaparece la sección A solamente con su subsección (a), sin el prefijo, con el motivo principal en su primera variación, jugando con los mismos subtemas de respuestas que culminan en calderón, fijados en cuatro frases. La parte C con un tempo más lento, inicia en el compás ochenta y uno, con un nuevo material temático y a su vez se emplea material del primer grupo temático. Son cuatro frases. Las dos primeras en modo menor y las restantes en modo mayor. Cada una reitera sus incisos e igual los extiende en sus siguientes compases por medio de ligadura.

Se da otro giro en el rondo, pero abreviado, se vuelve al tempo 1 en el compás ciento ocho con repetición del prefijo que será la primera frase y seguida de la variación segunda del motivo principal, la cual se repetirá en la segunda frase y llega hasta el compás ciento quince.

La temática que se da en B es transportada a hacia otras series de notas, que se repetirán y que también se presentarán con una doble casilla. La primera frase va del compás ciento dieciséis hasta el ciento veintiuno, con el compás siguiente de elisión. La segunda frase concluye en el compás ciento veintinueve, para dar paso a una codeta que va concluirá esta sección, y que consta de cuatro frases. La primera frase continua con material temático, la segunda revela tres compases de la coda, la tercera un cambio súbito de su contenido y la cuarta dirige hacia el reposo y preparatoria para la siguiente sección.

En el compás ciento cuarenta y seis el primer grupo temático de A, solo (a), se re-expone sin prefijo, y con la tercera variación del motivo principal, jugando con los mismos subtemas de respuestas que culminan en calderón, fijados en tres frases. La misma idea de C es transportada en su primera frase y en su segunda frase en el compás ciento setenta y dos, y retoma incisos de la primera exposición de la misma. Para concluir el movimiento se re-expone el segundo grupo temático de la sección A, la subsección (a1), con reiteración de la tercera variación del motivo principal, para ir finalmente a la coda en el compás ciento noventa y siete en modo mayor con arpeggios en la primera frase de dos compases que se repiten y en la segunda frase con arpeggios, concluyendo así en el compás doscientos uno.

### **Cuadro no.11 Análisis formal el arpa del guerrero**

Forma	Rondo					
Messo Forma	rondo a cinco partes con doble ciclo					
Sección	A		B	A	C	A
Compases	1-23	24-44	45-57	58-80	81-107	108-115
Periodos	A	a1	b	A	C	A
Frases	4	3	2	4	4	2
Forma	Rondo					
Sección	B		A	C	A	
Compases	116-129	130-145	146-165	166-175	176-196	197-207
Periodos	B	Codeta	a	C	a1	Coda
Frases	2	4	3	2	3	2

Se abordará a continuación el estudio motivico primordiales en el movimiento, definiendo al primer grupo temático como generador y referente de los demás, conjuntamente se intuye como el compositor los desarrolla a través de cada sección.

Durante el primer compás acompaña al motivo principal un prefijo que consta de dos compases correspondiente a la escala de las notas Mi, Re, Fa# y Mi, con apoyatura del primer Mi en la nota Fa sostenido. En los compases tres y cuatro aparecen la célula rítmica y motivo

principales, agrupación rítmica de cinco corcheas por cada compás, y su aumentación rítmica estará presente de dos negras y una corchea por compás. El motivo principal está conformado por repetición de diseño característico +1, +2 y +3, constituyen una progresión interválica particular desde La bemol y se dirige a la nota Si becuadro de tercera línea, conformando una novena aumentada ascendente desde el Si; hace un intervalo de sexta aumentada descendente con Re bemol que se dirige luego a la nota Sol de segunda línea, una cuarta aumentada que resuelve en la nota Fa en una segunda mayor descendente.

**Figura.43 Prefijo y Motivo principal el arpa del guerrero**

The musical score for Figure 43 is written in 3/8 time with a tempo of 70 bpm. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a 'Prefijo' section marked with a forte 'f' dynamic and a 'nota apoyatura' (pedal point) on the bass staff. The main section, 'Motivo principal', is marked with a piano 'p' dynamic and features a 'repetición del diseño característico' (repetition of the characteristic design). This design is shown as a sequence of intervals: 9aum (9th augmented), 6aum (6th augmented), and 4aum (4th augmented). The notes 'a', 'm', and 'i' are written above the treble staff notes. The bass staff includes fingerings (1, 3, 2, 4) and a '2M' (second major) marking. A '3' is written above the bass staff notes, and the text 'aumentacion rítmica' (rhythmic augmentation) is placed below the bass staff.

El segundo grupo temático (a1) reitera el motivo principal para continuar su desarrollo. La sección B se basa en él, para generar su motivo desde el modo mayor, con el acorde Emaj7add9, se hace un traslado al rango tímbrico más agudo, el patrón rítmico (corto-corto) sigue, mostrado en la nota Sol sostenido superior en una blanca y la nota mi grave de tres líneas adicionales.

**Figura.44 Motivo de sección B el arpa del guerrero**

The musical score for Figure 44 is written in 3/8 time and features an 'Arpeggio en Mi maj7 add9' (arpeggio in E major 7th with added 9th). The key signature has one sharp (F#). The score is written on a treble clef staff. The notes are E4, G#4, B4, D#5, and E5. The notes E4 and G#4 are circled in red. A '2' is written above the G#4 note. The piece is marked with a forte 'f' dynamic. The text 'Ritmo pírrico' (pyrrhic rhythm) is written below the staff.

El motivo principal presenta su primera variación con un cambio modal a mayor, con repetición del diseño +1, +2, y +3. Se distingue el mismo arpeggio ascendente, al igual que la métrica pírrica y la agrupación de las cinco corcheas. La variación se presenta en la interválica y en la serie de notas. Comienza en la nota Mi que hace un intervalo ascendente de doceava justa, con la nota Si del tercer espacio, esta nota hace un salto descendente a Do sostenido formando un intervalo de séptima menor, que resuelve en sexta mayor con la nota La sostenido, y que por grado conjunto desciende esta nota a Sol sostenido, estableciendo un intervalo de segunda mayor.

**Figura.45 Primera variación motivica principal el arpa del guerrero**

The musical score consists of two measures. The first measure is marked 'ten.' and 'mp'. The second measure is marked 'a Tempo'. The score shows an ascending arpeggio with notes G#4, A#4, B4, C#5, and D5. The first measure is annotated with 'Variación intervalica' and '12J 7m 6M 2M' above the notes. The second measure is annotated with 'Repetición del diseño'. The bass line shows a steady accompaniment with notes G#2, A2, B2, C#3, and D3. The score is marked 'Arpeggio ascendente' at the bottom.

En la sección C ocurre un cambio sustancial debido a la aparición en toda su exposición del acompañamiento que se basa en prolongar sus notas como pedales y cada acorde en un bloque con movimiento en troqueo y que están unidos por ligadura en cada fracción. La melodía está bien identificada, y se conduce por grado conjunto, constituida en sus dos primeras frases en el acorde de La menor y sus dos restantes en Mi mayor. En estos motivos se aprecia la técnica compositiva de aumentación motivica con respecto al motivo principal, los valores de las notas pasan de corchea, a negra y negra con puntillo en uno y en el otro corchea ligada a negra con puntillo.

Esta parte se asemeja a un coral a tres voces, cuya melodía se la puede estructurar en dos partes que en total suman veintisiete compases. La primera parte es de una intensidad más oscura con trabajo temático en las notas La, Do, Mi; con notas que las adornan como las notas apoyadas Sol sostenido o notas que sirven de paso o bordadura como Si y Re.

La segunda parte tiene una intensión más melodiosa o dulce; en las notas principales Mi, Si y Sol sostenido y acompañadas de la nota Fa sostenido que toma la función de apoyatura con Sol sostenido. Las notas que se tiene que resaltar son Mi y Si con figuración en blanca.

**Figura.46 Motivos cardinales de sección C el arpa del guerrero**

The image shows two systems of musical notation for an arpa. The top system is marked **Tranquillo** and *p oscuro*. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. A red box highlights the first two measures, with the label **Movimiento tróqueo** pointing to the second measure. The bottom system is marked **Aumentación motivica** and **Prolongación sonora**. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. A red box highlights the first two measures, with the label **Aumentación motivica** pointing to the second measure. The label **Prolongación sonora** is centered below the bottom system.

La segunda variación del motivo principal, se da en su corta intervención en la re-exposición del Rondo, con solo una repetición de estos dos compases. Otras particulares son la interválica y la repetición del diseño con cambio de una sola nota, Do por Re, ambas con tenuto. Se va a conservar la figuración rítmica de agrupación de las cinco corcheas y la intención, después de repetir el prefijo, el motivo se genera en la cejilla uno, posición fija y progresión continuada de las notas Fa, Si becuadro, La y Mi bemol.

**Figura.47 Segunda variación motivica principal el arpa del guerrero**

The image shows a single system of musical notation for an arpa. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. A red box highlights the first two measures, with the label **Cambio de nota** pointing to the second measure. The label **p** is placed below the first measure, and the label **Progresión mantenida** is centered below the bottom system.

Se produce la transposición motivica del motivo de la sección B, como evidentemente toda la temática trabajada en la sección. Inicialmente desde el acorde de Mi mayor maj7 con novena y que ahora estará desarrollado desde el acorde de La mayor maj7. La disposición interválica se transporta una cuarta justa ascendente, en la guitarra va ser desde la cejilla cuatro a la cejilla nueve.

**Figura.48 Motivo traspuesto de sección B el arpa del guerrero**

Un poco sostenuto

C9

1º p dolce sub.  
Cuarta justa ascendente

Transposición motivica

Se continua con la tercera variación, es exactamente el mismo motivo principal con sus mismos ciclos reiterativos (+1,+2,+3) solo que presenta la particularidad de que su primera nota, la más grave, es intercalada con la nota que se incorpora al diseño, la nota Sol sostenido se alterna con esta.

**Figura.49 Tercera variación motivica el arpa del guerrero**

Ciclo reiterativo

Nota incorporada

Movimiento intercalado

En la sección C, se re-expone nuevamente su motivo, se lo transpone una cuarta justa ascendente desde el acorde de La menor a Re menor, el diseño es traspuesto a la cejilla del traste cinco, y prima durante la primera frase, para que en la segunda retorne nuevamente desde la cuarta justa ahora descendente al originario tono del motivo de esta sección (C).

**Figura.50 Motivo traspuesto sección C el arpa del guerrero**

The image displays two systems of musical notation for guitar. The top system is titled "Tranquillo" and "C5", indicating a tempo of "Tranquillo" and a capo at the fifth fret. It shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom system is titled "Transposición de 4J ascendente" and "Transposición del motivo", showing the same melodic line transposed up a fourth and the bass line transposed down a fourth. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature.

Volviendo a repetir la tercera variación del motivo principal, se llega al motivo generador de la coda. Consta de movimientos en arpeggios descendentes y ascendentes que recorrerán desde el traste doce al traste dos, nuevamente al traste doce y culmina en el traste dos; éstos compases están amplificados. El motivo inicia en el acorde de Fa sostenido mayor y concluye en el acorde de Mi mayor.

**Figura.51 Motivo conclusivo el arpa del guerrero**

The image displays musical notation for guitar. It is titled "Vivo" and "Arpeggio ascendente en Fa# M", indicating a tempo of "Vivo" and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The piece features an ascending arpeggio in the treble clef and a descending arpeggio in the bass clef. The notation includes fingerings (0, 2, 3, 1, 4) and a dynamic marking "f molto".

**Cuadro no.12 Ficha técnica no.10**

Compositor	Leo Brouwer
Obra	El Decameron Negro
Movimiento	La huida de los amantes por el valle de los ecos
Métrica	mixta (Polirritmia)
Forma	Momentos asignados con letras desde A hasta I.
Sistema	Modal
Textura	Homofonica
Trama	Contrapunto florido

En el movimiento se puede apreciar mucho más el calificativo de programático, el compositor lo ha llevado por momentos y con títulos muy precisos. Cada momento tiene un motivo principal el cual va tener una variación progresiva, o en algunos casos, la técnica de expansión del mismo horizontalmente, al igual que cada uno, presenta multiplicidades en la métrica y en las agrupaciones de los sonidos. Cada título, se encuentra catalogado desde la letra A hasta la I del abecedario, estos nueve títulos presentan características propias, pero que a su vez están relacionados por el relato implícito.

El primer título denominado declamato pensante en italiano, y traduciéndolo al español es declamando pensando, hace sugerir el tempo lento y calmado, al comenzar. Su elemento motívico se expande, y como es característico en el movimiento el número tres se constituye como predominante en los esquemas temáticos.

Con la letra B en inglés presage que en español es presagio, se refiere a una premonición futura, o hechos que podrían pasar. Con un tempo algo vivo por la grupo irregular de nonillos de fusa y después reposado con el grupo siguiente de negras y blanca. La métrica está intercalada en cada compás en cuaternaria y ternaria simple.

En la letra C por el título que tiene galope, evoca al trote del caballo, con el tempo poco a poco acelerándolo y disminuyendo al final. Cada una de sus ideas es repetida cuatro veces y

presenta diferentes agrupaciones irregulares: docillos, trecillos, cuatrillos, seisillos, octillos, decillos, etc; en una referencia de compás de 0/4.

Se presenta nuevamente el presagio (Título D) ahora con un grupo irregular de oncillos de fusa, en una métrica cuaternaria. Para volver al declamando (E), con la a semejanza percutida de la tambora sobre el puente y los cambios de compás y el número tres en su esquema.

En F se continúa con un tempo tranquilo, la melodía es muy legato y algo rubateada al cambio de compás. En G por el valle de los ecos, el galope se incrementa dejando un eco que resuena por el valle. El retorno (H) por el camino del valle, se escuchan de nuevo los trotes por aquel sendero. Y se concluye el conjunto de situaciones, con el prefacio donde se recapitulan, en el epilogo donde es también con un tempo lento.

### **Cuadro no.13 Análisis Formal Huida de los amantes por el valle de los ecos**

Momentos	Asignaciones	Compases	Polirritmia	Ideas trascendentales
Declamado	A	1-3	8/4;9/4;12/4	Tres
Presagio	B	4-10	4/4;3/4	Tres
1° galope de los amantes	C	11-19	0/4	Diez
Presagio	D	20	4/4	Uno
Declamado	E	21-23	6/4;3/4;7/4	Tres
Recuerdo	F	24-27	3/4;4/4;5/4;15/8	Tres
Por el valle de los ecos	G	28-49	5/8;6/8;7/8;8/8;9/8; 11/8;15/8;10/8	Once
Retorno	H	50-57	5/8;8/8;7/8;9/8;4/8;2/8	Tres
Epilogo	I	58-64	4/4;3/4	Tres

Se aborda a continuación el estudio motivico primordiales en el movimiento, y en sí de cada título, conjuntamente intuyendo como el compositor los desarrolla a través de cada uno de los nueve esquemas del movimiento.

El motivo de A tiene la técnica de expansión motivica (horizontalmente), va a conservar sus notas, considerado el acorde de Mi menor con séptima mayor; en los siguientes acordes va a tener cambio de compás y se agrega una notas más, una bordadura en la nota Si del último tiempo y se repiten en el último compás del esquema y en el último tiempo Re sostenido y Si. El ritmo que posee es pírrico con acento en la mayoría de las notas.

**Figura.52 Motivo de A la huida de los amantes por el valle de los ecos**

**A Declamato pesante**

2<sup>o</sup> Ritmo pírrico

2<sup>o</sup> Repetición notas

1<sup>o</sup> bordadura inferior *d. vibrar*

Expansión motivica

B consta de un motivo pregunta que es ligero y un motivo respuesta que es lento. Esta subsección va tener variación de serie de notas, pero va preservar la métrica de 4/4 y 3/4, como también se presenta el patrón rítmico de agrupación irregular de nonillos de fusa, tres negras y fusa ligada a blanca con puntillo. Se sugiere tener un ataque en los nonillos y octillo de desenvolvimiento rápido con una súbita relajación en las siguientes tres blancas. La dinámica en éstas se basa en que se deben vibrar (*d. vibrar*).

**Figura.53 Motivo de B la huida de los amantes por el valle de los ecos**

**B Presage**

*Pi n a i a m i n*

*d. vibrar*

Motivo pregunta

Motivo respuesta

El esquema de C muestra la expansión y reducción motivica horizontal con cambios de agrupaciones irregulares en corcheas, las cuales se extenderán o reducirán con base al acorde de La mayor maj siete en forma de arpeggios, que, a lo largo de la exposición, tendrá distintas inversiones de sus grados al igual que distinto registro, al pasar de grave a agudo y viceversa, y en que cada compás se repetirá cuatro veces. La referencia métrica estará en base a corchea igual corchea en 0/4.

**Figura.54 Temática de C la huida de los amantes por el valle de los ecos**

**C** Primer Galope de los Amantes

(♩ = ♩) Poco a poco accel. ----- Cambios de agrupaciones irregulares

Amaj7

[x4] 4 6 8 10

*pp* (2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, = rapido)

Cambio de registro

[x4] [x4] 4

6

dim. poco a poco

Se presenta en D variación del motivo de Presagio (B), el cual ahora está en el arpeggio de Do sostenido menor siete, una longitud de un solo compás, y la agrupación irregular se incrementa a oncillo de fusa. Solo se va reiterar del motivo de B, las tres negras de la nota Si.

**Figura.55 Variación motivica de presagio la huida de los amantes por el valle de los ecos**

**D** Presagio

4 0 (3)(4) (2) 0

1

4 3 11

Reiteración motivica

*mp*

Variación motivica

El declamado que también se vuelve a presentar, tiene una variación temática ahora con el recurso percutido de tambora, con la temática desde Do sostenido menor siete, y con cambios de métrica en otras designaciones de compás. Se conservan los acentos de las notas, los tres compases de longitud y el carácter del primer declamado. En el primer compás hay una transposición descendente del motivo (1 declamado) con una tercera menor de Mi a Do sostenido.

**Figura.56 Variación temática de A la huida de los amantes por el valle de los ecos**

El motivo F se presenta la técnica de expansión motivica horizontal, en donde su secuencia de notas predomina y no sufre alteraciones, y junto a ella se agrega el bajo el cual también mantendrá su serie y dará la sensación armónica de continuar en Do sostenido menor siete y en la mayor maj7, y una superposición acordal.

**Figura.57 Motivo de F la huida de los amantes por el valle de los ecos**

En *Por el valle de los ecos* la melodía se presenta en la voz del bajo con un acompañamiento de ostinato en toda la sección con las notas Mi y Si. La característica principal es el eco que tiene cada diseño melódico rítmico. El acorde sin su tercera pero con su séptima mayor, da la sensación de estar en Mi mayor maj siete en la primera posición, y en su segunda posición con agregados de novena onceava y treceava o como superposición acordal de Fa sostenido menor.

**Figura.58** Temática de G la huida de los amantes por el valle de los ecos

**G** **Por el Valle de los Ecos**  
**Rapido (galopante)**  
 Ostinatos  
 f  
 (5) 1 3 2 3  
 Linea melódica  
 resonante (eguale)  
 Diseño melódico rítmico

(eco) (como resonancia)  
 simile  
 Psub. legato  
 pp  
 Repercusión sonora de diseño

H es retomar a G con sus seis primeros compases, para finalizar en I en el primer prefacio pero que en el Epilogo estará desde su final hacia su inicio.

**Figura.59** Epilogo la huida de los amantes por el valle de los ecos

**I** **Epilogo (lentamente)**  
 8  
 d. vibrar  
 mf (laissez vibrer)  
 Rall.  
 9  
 d. vibrar  
 p  
 (pp)

**Cuadro no.14 Ficha técnica no.11**

Compositor	Leo Brouwer
Obra	El Decameron Negro
Movimiento	La balada de la doncella enamorada
Métrica	mixta (Polirritmia)
Forma	Rondo de cinco partes (ABACA)
Sistema	Modal
Textura	Homofonica
Trama	Contrapunto florido

Movimiento que consta de un rondo a cinco partes (ABACA), el elemento rítmico está en constante contraste con momentos de mucho lirismo, ligeros y vivos; su métrica es polirrítmica de agrupaciones cuaternarias, ternarias, binarias y unísonas. El recurso temático en la pieza está basado en los cuatro primeros compases de la sección A. Las conformaciones de las secciones son asimétricas, y sus áreas tonales varían, en asignación de compás de dos alteraciones de Fa sostenido y Do sostenido, y sin alteraciones. El recurso empleado son los equísonos los cuales son en la guitarra distintas notas ubicadas en distintos trastes o al aire, pero que en el pentagrama se las sitúa en un mismo lugar.

La sección A consta de *a* y *a1*, ambas de connotación lírica y cantáble, al igual que sus conformaciones y parecidas en el manejo de sus temáticas, con designación de la tonalidad de Re mayor, las células rítmicas son las mismas en ambas subsecciones. Con características de armónicos, pizzicatos, contratiempos como la línea armónica, notas ligadas, fermatas, equísonos se presentan las concepciones principales.

En la sección B con referente de *piu mosso*, el tempo es más vivo y aligerado, el diseño rítmico es reiterativo. Se puede diferenciar muy bien que la melodía emplea figuración de redonda y blanca, mientras que la armonía se basa en semicorcheas al comienzo, en su parte intermedia se intercambian de trama y en la parte concluyente se vuelve a invertir la trama. La métrica se maneja desde conformaciones binarias, cuaternarias y compuestas en el caso del cinco cuartos, la designación de compás es sin alteraciones. Esta sección tiene dos subsecciones *b* y *b1*,

con temáticas parecidas y manejo de los mismos recursos como ostinatos, equísonos notas alteradas, ligaduras, disposiciones digitatorias parecidas, figuras irregulares, entre otras.

### Cuadro no.15 Análisis Formal la balada de la doncella enamorada

Forma	Rondo							
Messo Forma	rondo a cinco partes							
Sección	A		B		A	C		A
Compases	1-13	13-22	23-41	42-79	80- 90	91-107		108-119
Periodos	a	a1	B	b1	a	c	c1	a
Frases	8	3	5	11	8	3	7	8
Polirritmia	4/4;1/4	4/4	4/4;2/4	4/4;2/4 ;5/4	1/4; 4/4	4/4;3/4;2/4		1/4;4/4

Se aborda a continuación el estudio motívico primordiales en el movimiento, definiendo al primer grupo temático como generador y referente de los demás, conjuntamente intuyendo como el compositor los desarrolla a través de cada sección. Con características de sus dos motivos amplificados, en el primero con equísonos y con figuración de semicorcheas interviene como introductor, mientras que el segundo con una melodía muy legato y expresiva será el diseño de construcción en la exposición temática.

Figura.60 Motivos 1,2 de Balada de la doncella enamorada

The image shows a musical score for a piece titled "Balada de la doncella enamorada". It consists of two staves of music. The top staff is marked "Moderato" and "motivo1". The first measure of this staff is enclosed in a red box and contains the fingerings (5) 0 1 3 0. The top staff continues with a section labeled "Motivos amplificados". The bottom staff is labeled "Motivo 2" and also has its first measure enclosed in a red box. Below the bottom staff, the instruction "sempre lirico" is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

En *a1* se utiliza la técnica de variación motivica partiendo el diseño desde semicorcheas prevalece el elemento de característica del motivo principal, ésta subsección creada desde estos motivos (motivo principal y variación), al final de la frase se anticipa el diseño motivo de la parte B.

**Figura.61 Variación motivica en *a1* balada de la doncella enamorada**

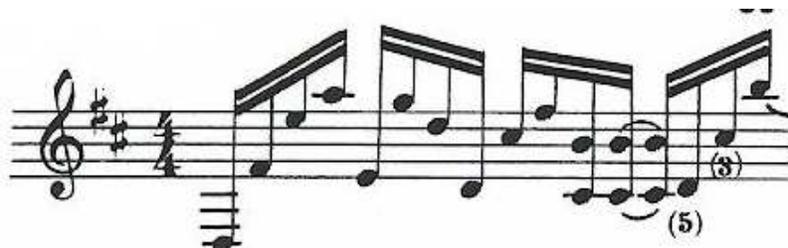


El motivo de la sección B (*b-b1*) está en ostinato, diseño que se alterna en partes graves como en agudos. La sección esta denominada como *piu mosso*, y en si el motivo está construido en referencia a equisónos y ligados que son permanentes en el tiempo a lo largo del discurso.

**Figura.62 Motivo de Sección B**



**Figura.63 Motivo de sección C**



### **3.6 Margariteño de la suite No 2. Gentil Montaña**

El pasillo, adquiere características del vals Vienés y el torbellino de los indígenas en América, otras teorías hablan de la habanera. Logra su estilo cuando llega a la sociedad burguesa en colombiana, la cual aparece hacia los años de 1800; es una danza símbolo de diferenciación de lo plebeyo, el vestuario suntuoso hacía gala con un sin número de figuras establecidas.

Clásicamente en Colombia se interpreta con guitarra, bandola y tiple, y en la actualidad en distintas conformaciones. El pasillo es un ritmo nacional junto con el bambuco, y son muchos los festivales en los cuales se les rinde tributo, entre los que se destaca, el Festival de Aguadas en el Departamento de Caldas. En cada región de Colombia adquiere distintas variantes, como el pasillo fiestero en la Región Andina, pasillo arriado, toreaos, arrebatado en el Eje Cafetero y Antioquia, pasillo caucano en el Departamento del Cauca, pasillo sureño en el Departamento de Nariño, entre otros.

Margariteño es un pasillo creado por el más grande guitarrista colombiano, quien con su obra prolífica, y siendo fiel representante de nuestro país, recorrió el mundo dando a conocer nuestra música, volviéndose símbolo nacional de la Música Andina Colombiana y resaltándose como uno de los más grandes intérpretes de la guitarra que ha dado esta tierra.

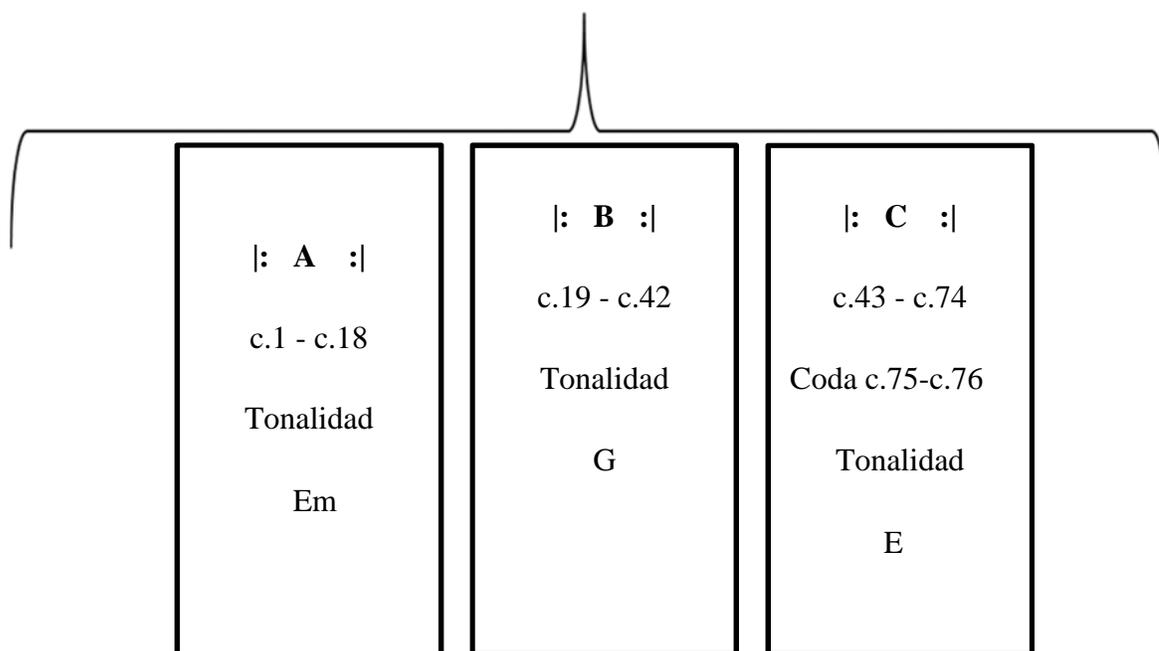
El Margariteño muestra la genialidad y el eximio compositor que fue Montaña. Cuando estuvo en Caracas, Venezuela; en el concurso Alirio Díaz, se le acerca Rómulo Lázare guitarrista venezolano de islas Margarita, y entre conversaciones el maestro Gentil toma una servilleta y comienza a escribir el pasillo, y en dedicatoria a Lázare, lo bautiza con el gentilicio del lugar de su procedencia.

Cuadro no.16 Ficha técnica no. 12

Compositor	Gentil Montaña
Obra	El Margariteño(Pasillo) de la Suite No.2
Movimiento	Allegro
Métrica	3/4 ; 6/8
Forma	Ternaria simple re expositiva
Sistema	Tonal
Textura	Homofonica
Trama	Melodía con Acompañamiento

## Infografía No.7

## El Margariteño (pasillo)



## Sección A

Está compuesta por un doble periodo, con inicio en contra tiempo en Mi menor tonalidad del periodo antecedente. Inicia el tema con la melodía en la voz superior junto con el bajo las cuales se presentan intercaladamente con progresión en la frase pregunta por (i-III6- vii°6/5 de V7) y la frase respuesta (iv-V7- vii°-V7-ii°2 y i7 dis).

Es importante resaltar el bajo cuando se hace la línea melódica en él, como también el ritmo, con base a su patrón métrico y estableciendo el estilo de la danza. Una de las características del compositor es dar contraste tímbrico, usualmente, las repeticiones motivicas o de temáticas presentan un color muy metálico sobre el puente y más dulce sobre el diapason. Además se aprecia una exploración y riqueza armónica formidables por parte del autor, como da ejemplo de ello, éste pasillo.

Sus aportes musicales dan el distintivo de una música académica con elementos de la tradición Andina Colombiana. Sonoridades y distintivos detalles hacen de sus obras un grado magistral de creación.

**Figura.64 Periodo antecedente sección A margariteño**

Allegro  $\text{♩} = 160$  *bien marcato*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The style is 'bien marcato'. The piece is in 3/4 time. The first staff begins with a common time signature, which then changes to 3/4. The second staff continues the melody and bass line. Chord progressions are indicated above the staff: i/Em, III6, vii°6/5/V, V7 CVII, iv, V7 CVII, vii°, V7 CVII, ii°2, and i7dis. Fingerings and accents are marked throughout the piece.

En el periodo consecuente la frase pregunta continua con el material tematico del anterior periodo, solo que con otros acordes. Inicia en la supertonica disminuida en quinta sexta, en la voz superior donde continua la melodia; hace intervalos de medios tonos Do-Si y Mi-Re

sostenido, el tema respuesta con el acorde de medianta en fundamental con posición melódica de séptima que es Fa sostenido, por grado conjunto resuelve a la nota Mi, y están acompañados en forma de arpeggio del tercer grado y primero de éste acorde. La siguiente semi-frase hace una dominante secundaria (V7 2dis/ iv), no va al cuarto sino con sustitución por el medianta disminuido en quita sexta sus seis en que en el último tiempo del compás doce resuelve en el quinto grado.

La semi-frase respuesta con la melodía en forma de escala en el acorde de medianta bemol mayor siete en el último tiempo del compás trece cambia a menor siete. En el compás catorce con bordadura cromática de La sostenido sobre el quinto grado de tónica hace una triada descendente y en el último tiempo pasa a la inversión en sexta con apoyatura en la nota Do y resuelve al tercer grado (si). En el siguiente compás con superdominante mayor-menor siete y dominante siete, resuelven en tónica con pizzicato en el bajo para pasar luego a la primera casilla que retoma el tema principal y a la vez en la segunda casilla que es compás enlace con sección B, el cual tiene el acorde de tónica (Em) con armónicos en el traste doce. Se debe tener presente las suspensiones, en éstas tensiones se propone un ataque más fuerte y con su resolución menos acentuada.

**Figura.65 Periodo consecuente sección A margariteño**

The musical score is presented in three systems of notation, all in treble clef and G major. The first system (measures 9-12) includes chord symbols  $\text{IV}$ ,  $\text{V7 2dis/ iv}$ , and  $\text{V7 sus 6}$ . It features a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The second system (measures 13-16) includes chord symbols  $\text{bVII}$ ,  $\text{bVII m7}$ ,  $\text{V m7}$ , and  $\text{V7}$ . It includes a *cresc.* marking, a *pizz.* marking, and a *3* (triple) marking. The third system (measures 17-18) includes a *arm. 12* marking. The score is annotated with various performance instructions such as *cresc.*, *p*, *pizz.*, and *arm. 12*.

## Sección B

Con entrada tética, con el acorde de tónica Mi menor en tercera cuarta inicia el tema de esta sección que consta de (b-b1) tres periodos que se caracterizan por ser más rítmicos, con cambios de métrica a seis octavos, con progresiones melódicas, y desplazamientos de mano izquierda por todo el diapasón, etc.

**Figura.66 Periodo antecedente de sección B margariteño**

El periodo de (b) tiene dos frases simétricas, inicia el desarrollo de la pieza, y continua con el pie métrico largo-corto, y la misma tonalidad con la primera frase que comienza con ostinato de la nota Mi del acorde en el compás diecinueve, y que posee una alteración de fundamental y de tercera en su último tiempo para ir a la subtónica con un retardo de la nota Mi, con un arpeggio con los grados de éste acorde, para pasar a la subdominante en su segunda inversión y después a fundamental. En el compás veintiuno hace subtónica menor siete (V/7/III), no va al tercero mayor sino a supertónica (disminuida) y en el compás veintidós terminar la frase con los acordes de superdominante en cuarta y sexta y tónica en segunda.

La frase respuesta presenta cambio de métrica a seis octavos, donde se acentúa un poco más cada nota en los tiempos uno y dos, en los acordes de (V7, ii°7, VI2 (m7), V2) en forma de arpeggio,

para concluir volviendo a la métrica tres cuartos en el compás veintiséis, con los acordes de supertónica en segunda y tónica en sexta. El cambio de métrica es muy usual en el pasillo instrumental colombiano. Es importante que estos cambios se resalten más.

La melodía del periodo antecedente a *b1* se basa en arpeggios de los grados siete al mismo tiempo con siete bemol, uno, tres, cinco en figuración de corcheas, progresión melódico-rítmica en los acordes (I6/5, VII6/5, VI7, V6/5) en los que se contraponen cada uno, con una respuesta de acordes en negra con puntillo y corchea (vii°/iv, iv7dis, iv2, III add6, iv2 add9, ii°, ii°2 y vi°6/5), con una interválica melódica de segunda mayor y menor, van articulados con un marcato y con una dinámica de *mf*, en dos frases simétricas de cuatro compases. Para el mecanismo tener muy presente la cejilla, y cejilla media, las cuales tienen que estar muy bien fijadas en las posiciones de CIV, CVII, CII, CV.

**Figura.67 Periodo consecuente sección B margariteño**

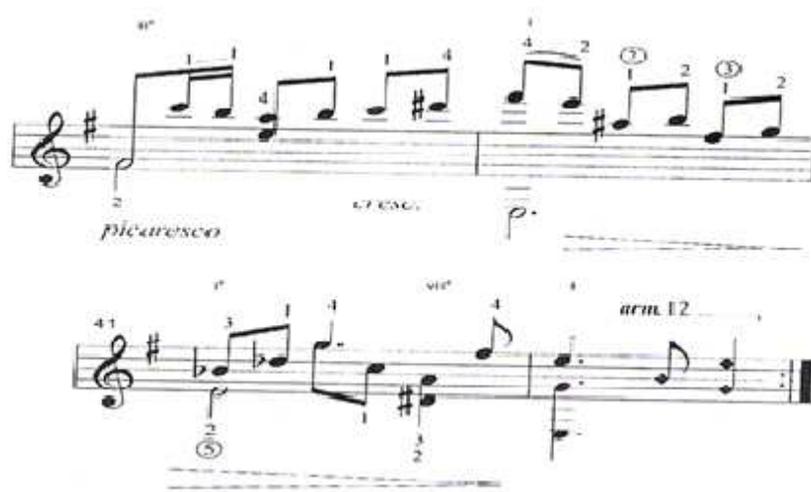
The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is annotated with guitar-specific instructions and chord symbols.

- System 1 (Measures 25-28):** Labeled 'CIV' at the beginning. Chord symbols above the staff are  $ii^{\circ}/5$ ,  $vi^{\circ}/iv$ ,  $iv^{\circ}2$ , and  $iv^{\circ}7dis$ . A  $\phi V$  symbol is placed above the final measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are shown below the notes.
- System 2 (Measures 29-32):** Labeled 'CII' at the beginning. Chord symbols above the staff are  $vi^{\circ}/5$ ,  $ii^{\circ}2$ ,  $III add6$ ,  $vi^{\circ}/5$ ,  $VI(m7)$ ,  $VI$ ,  $ii^{\circ}/4$ ,  $iv^{\circ}2add9$ , and  $ii^{\circ}$ . A  $\phi V$  symbol is placed above the final measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are shown below the notes.
- System 3 (Measures 33-36):** Labeled 'CVII' at the beginning. Chord symbols above the staff are  $vi^{\circ}/5$ ,  $v7$ ,  $ii^{\circ}2$ , and  $vi^{\circ}/5$ . A  $\phi V$  symbol is placed above the final measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are shown below the notes.

La frase conclusiva viene de una repetición de la primera frase del periodo antecedente, de carácter picaresco y de una codeta de cuatro compases. En esta parte se exige mucho de la

digitación en la mano izquierda por traslados horizontales entre posiciones de un traste catorce, luego hacia un seis y concluyendo con armónicos en un traste doce, con una dinámica que va creciendo y que después decrece, la melodía al principio va por movimiento de grado conjunto y luego en intervalos (3m, 2m, 4aum, 7M, 5dis), el clímax en la nota fa sostenido, para ir luego a una cadencia autentica perfecta, en forma de arpeggio en los acordes de tónica con alteración de quinta y sensible. Con terminación femenina con armónicos en tónica, la melodía está acompañada por notas largas con la progresión (ii°, i, i°) con alteración de quinta y séptima menor, subtónica y tónica.

**Figura.68 Frase conclusiva sección B margariteño**



### Sección C

Cambia de tonalidad a mi mayor, con un comienzo más relantando, con bordadura doble cromática inicia el tema, con un discurso a dos voces que llegan a un calderón con los grados tres y cinco de la tonalidad. Inicia con el tempo inicial preparado por la nota Si en el compás cuarenta y tres en su último tiempo, la cual se va a mantener mientras hay una suspensión doble de grados (4-3 y 2-1(9-8)) en Mi mayor; la melodía continua por grado conjunto de un Fa sostenido del acorde sensible en segunda a Sol que es una anticipación de submediante donde vuelve a presentar una suspensión doble (4-3 y 2-1), llegando a éstas con una apoyatura inferior cromática del Fa doble sostenido, y que va al quinto grado de submediante en cuarta y sexta. La

frase respuesta comienza en sensible en tercera cuarta con apoyatura en la nota Si, del séptimo grado del acorde, después una nota de paso con el Do doble sostenido a Re sostenido se llega al clímax de la melodía que es la nota Fa sostenido sus cuatro del acorde mientras en tercera cuarta, se continua a un cambio modal de tónica, alteración doble de tercera y quinta en quinta sexta con séptima mayor. Culmina el periodo en una semi-cadencia en el compás cincuenta con los acordes de supertónica siete y dominante en quinta sexta. Esta sección es muy cantabile y con un tempo mas rubateado, en el discurso melódico, deben sonar al mismo volumen las dos voces que estan en textura homofónica.

**Figura.69 Periodo antecedente sección C margariteño**

El periodo consecuente sigue la melodía en la voz superior donde en la semi-frase el clímax está en la nota Do del acorde mediante una segunda con séptima menor, después en el mismo compás hace sensible de mediante enarmónico de tónica sostenida disminuida, acordes en bloque que llegan a supertónica con dos notas de paso Do y Si, para tener una progresión en modo de arpeggio, en los acordes (V6/5/V, Vsus4, ii7), y un súbito cambio de acordes (V, vi, #vi°, V). El compás cincuenta y siete, queda en extensión de dominante (vii°) y con una nota de paso Re natural se llega a tónica mayor siete.

Tener presente tanto la respiración como la relajación, en el compás cincuenta y uno se puede utilizar la herramienta de vibrato en la nota Do debido al acento que la nota tiene por el intervalo de quinta justa que le precede con el Mi sostenido, aportando así al legato que requiere la sección. Otro punto a tener en cuenta son los traslados horizontales de la mano derecha y en especial en el compás cincuenta y seis en la secuencia alternada de dos voces contra uno, donde se debe acentuar un poco más, debido a que se encuentra en región de dominante, para después entrar en distensión en tónica maj siete con novena después de las dos semicorcheas de las notas Re sostenido y Re becuadro.

**Figura.70 Periodo consecutivo sección C margariteño**

The image displays a musical score for guitar, divided into three systems. The first system (measures 53-56) features chords V6/5/V, V6sus4, CII, ii7, V, vi7, and iv7. The second system (measures 57-58) features chords v6, vi7, and IMaj7. The score includes detailed fingerings for both hands, such as 4-1-3-0 for the first system and 3-0-2 for the second. A 'cresc.' marking is present under the second system. The notation includes treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes.

Después de repetir seis compases del periodo antecedente ésta sección(C), llega a la parte conclusiva, la cual maneja una progresión melódico-rítmica similar, en la progresión armónica (V/IV, IVmaj7,9, IVadd6, I, IVmaj7add6, bVIIIm7,9, iv(M7), iii7, vi2, biii(M7), vi6 ), concluyendo con una cadencia compuesta perfecta (ii7,V7sus4, iadd9) para repetir la parte

mayor, e ir a da capo y luego saltar a la coda donde termina con retardando con los acordes de bemol submediante con séptima menor y tónica.

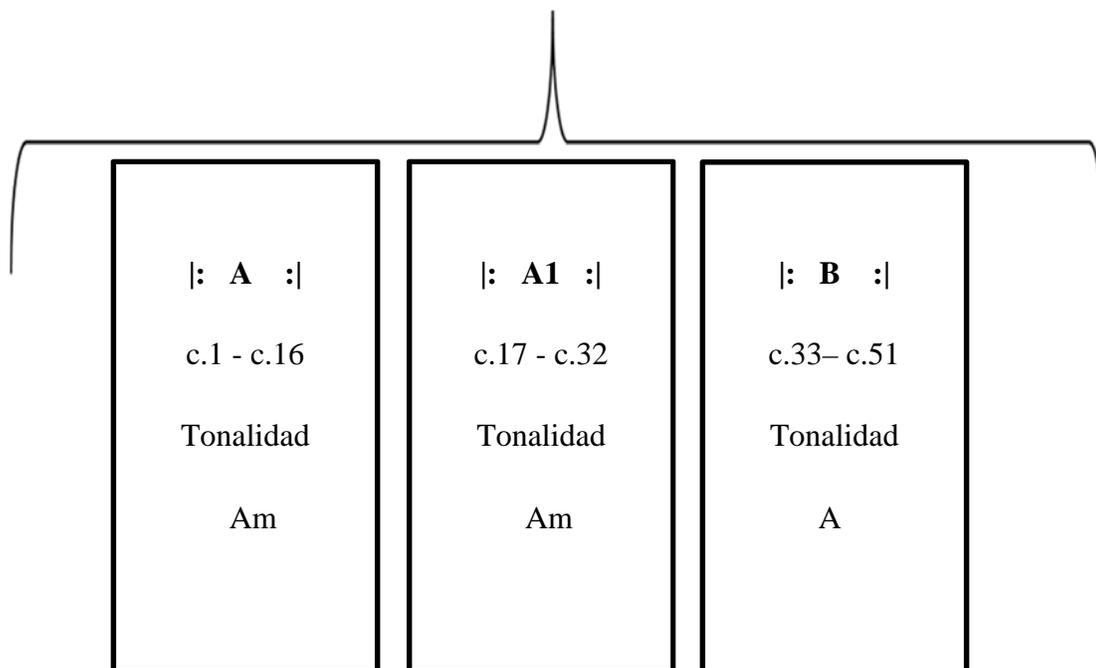
En esta parte se debe tener en cuenta los traslados y posiciones en acordes abiertos y semi cerrados, para que el cambio de posiciones, no se corte el discurso. Una de las herramientas que se puede emplear para dichas situaciones es abordarlas con un tempo lento, enfatizando en las partes que cuestan un poco más, o bien, tratar de anticipar las posturas que están en las secuencias digitorias.

**Figura.71 Conclusión temática sección C margariteño**

The musical score is presented in three systems, each in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 65-68) includes chords: v/IV, IVMaj7,9, IV add6, I, and IVMaj7add6. The second system (measures 69-72) includes chords: bVIIIm7,9, iv(M7), iii7, vi2, biii(M7), amoroso vi6, and ii7. The third system (measures 73-76) includes chords: V7sus4, CII, Iadd9, al  $\frac{3}{8}$  Final, and bVI(m7). The score concludes with a *rall.* marking and a final chord.

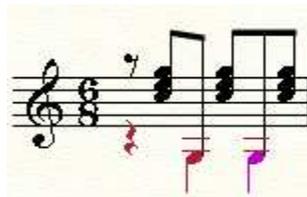
**Cuadro no.17 Ficha técnica 13.**

Compositor	John Sebastian Delgado
Obra	Bambuco
Movimiento	Allegro
Métrica	6/8
Forma	Binaria simple re expositiva
Sistema	Tonal
Textura	Homofonica
Trama	Melodía con acompañamiento

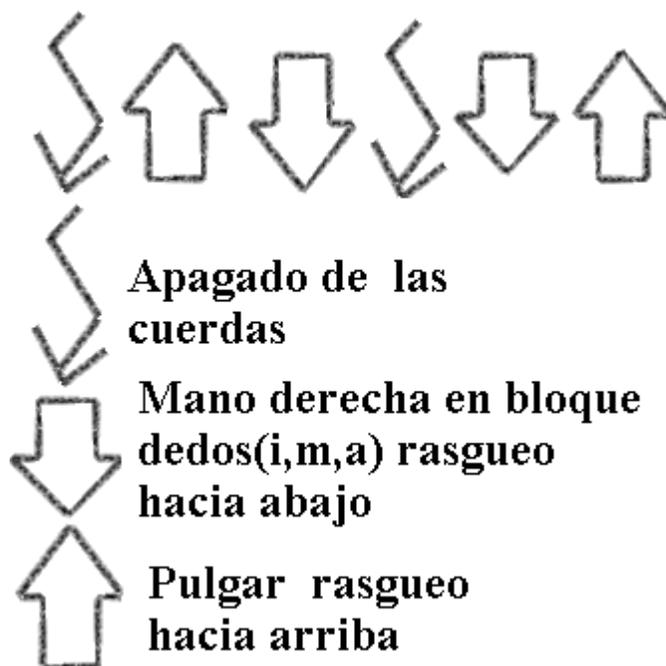
**Infografía 8****Bambuco**

El método de acompañamiento del bambuco en la guitarra se basa en alternar las notas en bloque con el bajo en la figuración que puede ser en corcheas, o tan bien, teniendo diferentes variaciones del patrón rítmico como un silencio y seguido dos negras. En la Figura 72 se muestra la manera tradicional utilizada con el instrumento. La Figura 73 muestra el punto de vista funcional y convenciones.

**Figura.72 Aire típico nacional**



**Figura.73 Método convencional ritmo Bambuco**



En el Cuadro 18 se visualiza el movimiento armónico y funcional de la obra y en la figura 74 se visualiza la melodía de la pieza.

## Cuadro no.18 Secuencialidad armónica Bambuco

: Am	Dm	Dm	C	C	E	E	Am	Am	Dm
I	Iv	Iv	III	III	V	V	i	i	iv
G	C	C; A	Dm	E	Am :	: Am	Dm	G	C
VII	III	III;V/iv	iv	V	i	i	iv	VII	III
F	Bb	Bb	Eb	A	Dm	G	C	Dm	Dm
VI	IIb	VIb/Dm	IIb	V	i	IV	VII	i	i= iv/A
E	A:   : :A	A	A	Bm	D	E	E	A	A
V	I	I	I	Ii	IV	V	V	I	I
A	A	D	D	E	E	A :	E	A	A
I	I	IV	IV	V	V	I	V	I	I

Figura.74 Línea melódica Bambuco op.7

BAMBUCO OP.7

John Sebastian D

(♩ = 100)  
 8

9

17

25

33

41

40 D.S. al Coda

Análisis estésico (lo que el oyente percibe): Se percibe una estructura simétrica, con repetición de sus secciones, con reconocimiento de una armonía con agregados y después tornándose más tradicional. El público desde el principio tiene fácil asimilación de la pieza y por sus elementos se reconoce el aire de Bambuco, tradición musical de la zona andina.

Análisis poiético (lo que quiso expresar el compositor): Con un tempo entre moderado y allegro esta pieza busca ser evocadora expresiva a veces nostálgica y que tenga esa característica esencial del Bambuco que es el sentido de la sincopa.

En la sección A Se expone la melodía con el acompañamiento bambuquiado reflejando la tradición de los aires típicos, elementos de nuestra Música Andina Colombiana.

En la sección A1 la variación rítmica en los acordes en forma de arpeggio busca el sentido de agilidad y de dinamismo, reflejando el contraste con A pero que comparten la intensidad de estados de ánimo.

La sección B denota una intención más tradicional y al igual, tiene un carácter más festivo. Elementos como el cambio de tonalidad, con el bajo siempre presente, intervalos de tercera consecutivos y progresiones armónicas usuales, plantean esa connotación.

Para el estudio de la obra se debe tener en cuenta que en la escritura no se encuentran del todo las características para su interpretación, existen elementos innatos del bambuco que si se escribieran serían confusos a la momento de leerlos, así que se considera importante los conocimientos que se tenga sobre la Música Andina Colombia, aportando así las características que le son propias. La obra fue creada con una de las formas convencionales de utilización en el bambuco AA-BB-CC-AA-BB-C.

## CONCLUSIONES

- La importancia de ser personas artísticas y sensibles, conlleva a los músicos a ser comunicadores de expresiones musicales, manifestaciones de emociones y vivencias, forja su labor en la sociedad, para que al igual que en sus vidas los conmueva, sientan y vivan, en cada uno de sus campos perceptivos la función que adquiere la música, desempeñarse en la difusión artística, es por lo tanto el caudal de sensibilización del ser humano.
- Para tener un mejor estudio del repertorio guitarrístico, la investigación se convierte en la herramienta que permite abordar la comprensión del entorno y sus aspectos históricos, como la época, los compositores y de las mismas piezas musicales. Asimismo para lograr aproximaciones satisfactorias en referencia a lo musical en sí, la dinámica del estudio debe ser lento, ordenado y consciente de cada una de sus estructuras.
- En el análisis musical, el músico tiene que ser curioso y proponer sus puntos más relevantes para desarrollar y confluir, desde la teoría musical, lo formal con respecto a entender la macroforma, mesoforma y microfoma, lo interpretativo y aspectos de técnica con el instrumento. Importante en cada análisis es que exista interrelación entre ellos, permitiendo tener una idea global y detallada de la obra.
- El conocimiento de la parte teórica instrumental concerniente al carácter técnico de cualquier instrumento ayuda a estructurar mejor el funcionamiento mecánico, y de dinámica del repertorio que se desea ejecutar. El desarrollo de los elementos de técnica tales como la postura, digitación, color, fraseo, entre otros, contribuye de igual manera a que las obras se aborden con total destreza y eficacia.
- Es importante por parte de la comunidad guitarrista dar a conocer el repertorio universal para el instrumento, y en especial las obras muy poco ejecutadas, e igualmente piezas de los compositores poco afamados y populares; como también el repertorio nacional y local como la Música Andina Colombiana y Nariñense.

## RECOMENDACIONES

- Al comenzar con la rutina de estudio, se debe considerar ejercicios motrices, calentamientos previos que contribuyen a evitar problemas físicos en el futuro.
- El repertorio que se aborde debe estar acorde con el nivel que se haya adquirido, al igual debe irse trabajando progresivamente por niveles.
- Un buen instrumento es fundamental, para abarcar mayores posibilidades en el campo sonoro.
- Verificar y comparar las ediciones, determinando la más viable para el estudio.
- Es importante tener marcados en la partitura, diferentes guías que ayuden en la etapa de su estudio, señalando aspectos como arcos de frases, de respiraciones, partes difíciles, etc.
- Una de las herramientas de estudio que todo estudiante debe usar, es la grabación, referencia que dice como se está tocando, indicando cuales son los puntos a corregir y enfatizar.
- El músico debe profesar siempre el disfrute y la posibilidad de que su música sea compartida con los demás.

## BIBLIOGRAFIA

- AMEZQUITA SONAJERO, Juan Carlos. (Conversatorio) Gentil Montaña, Biblioteca Luis Ángel Arango, el 26 abril de 2014. Bogotá-Colombia.

-BURKHOLDER, Peter. Historia de la Música Occidental, séptima edición. Alianza Editorial, 2008. Madrid- España. p.1197.

-CARDOZO OCAMPO, Mauricio. Mundo Folclórico Paraguayo. Editorial, Cuadernos Republicanos, 1988. Asunción-Paraguay. p.235.

-CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra. Editorial Barry, 1979. Buenos Aires-Argentina. p.159.

-CHACON TENLLADO, José Ángel. La guitarra en la Lutheria. Editorial, GSC (Gesto Sevilla Comunicación, 2012. Andalucía-España.p.84.

-DIAZ SOTO, Roberto. Historia, organología y repertorio. Editorial, Club Universitario, 2010. Alicante-España. pag.208.

-DUFOURCQ, Norbert. Historia de la música. Editorial, Fondo de Cultura Económica, 1963. México D.F. p.239.

-EINSTEIN, Alfred. La música en la época romántica. Alianza Editorial, 2004. Madrid-España. p.352.

-FABREGAS IBAÑEZ, Luis. Construcción de la guitarra española. Editorial, Escuela Suiza de Barcelona, 2011-2012. Barcelona-España. p.74.

-FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Editorial Alianza música, 2005. Madrid- España. p.587.

-HELLER, Karl. The Red Priest of Venice. Edit, Amadeus Press, 1977. Portland-Oregon. p.355.

- HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la guitarra. Editorial, Piles, 2004.Valencia-España. p.1628.

- JAY GROUT, Donald. Historia de la música occidental 2. Alianza Editorial, 2001. Madrid- España. p.469.
- FERNANDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje. Ediciones ART, 2000. Montevideo-Uruguay. p.92.
- FROBENIUS, Leo. Decameron negro. Editorial Losada, 1979. Bueno Aires- Argentina. p. 360.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. El mar de los deseos. Editorial, Fondo de Cultura de México, 2016. México D.F. p.299.
- GIRO. Radamés. Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba. Editorial, Letras Cubanas, 2007. La Habana-Cuba. P.298.
- GUERRERO, Francisco. Historia de la música. Editorial, CPM. 2014-2015. Sevilla-España. p.124.
- GUEVARA, Edwin. Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del Compositor Colombiano Gentil Montaña. Maestría en dirección sinfónica, 2015. Bogotá- Colombia. p.64.
- GUILOMBIA Gentil Montaña, página web: <http://www.guilombia.guitartistica.com>.
- KOLNEDER, Walter. Antonio Vivaldi his life and Word (University de California). Impreso en Gran Bretaña, 1970. p.285.
- LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Editorial, Fondo de Cultura de México, 2008. México D.F. p.1683.
- LOPEZ CHAVARRI, Eduardo. Historia de la música, segundo tomo. Editores, Hijos de Paluzie, 1914. Barcelona-España. p.224.
- MATERA, Carlos. La estética musical y leo Brouwer, artículo disponible en: [http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20400/2/carlos\\_matera.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20400/2/carlos_matera.pdf)

-MENENDEZ PILAR, Ramon. Poesía juglaresca y juglares. Editorial, Espasa, 1983. Madrid-España. p.252.

- MICHELS, Ulrich. Atlas de la música I. Alianza Editorial, 1982-1985. Madrid- España. p.275.

-MILA, Massimo. Breve historia de la música. Editorial, Península, 1998. Barcelona-España. p.424.

-OTAOLA GONZALES, Paloma. Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermugo. Editorial, Reichenberger Kassel, 2000. Saragoza-España. p. 518.

-PARDO, Carlos. Protagonistas del Tolima siglo XX: las más importantes personalidades del Tolima desde 1900 hasta 1995, volumen 107 colección de autores nacionales. Editorial, Pijao Editores, 1995. Ibagué-Colombia. p.839.

-POULTON, Diana. John Dowland segunda edición (University of California). Impreso en Gran Bretaña, 1982. p.525.

- PUJOL, Emilio. Escuela razonada de la guitarra. Editorial, Ricordi, 1956. Buenos Aires-Argentina. p.100.

- QUEIPO GUTIRREZ, Carolina. Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia. Valladolid-España, Abril del 2002.

- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial Club Universitario. San Vicente (Alicante), España.p.211.

-RINK, John. La interpretación musical. Alianza Editorial, 2006. Madrid- España. p. 275.

-SALCEDO CENTURION, Carlos. Santo de la guitarra: la historia fantástica de Agustín, documental disponible en: <https://gloria.tv/video/NoMCP8we9s3T2LzKbtNEEnMET> 2011.Asunción- Paraguay.

-SAMPER ARBELÁEZ, Andrés. La Guitarra: Origen, tradición y evolución / Sesión 1, conferencia en Banco de la República de Colombia, 6 de Junio de 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DiZ3MTQ44h8> Bogotá, Colombia.

-SANDOVAL, Miguel. Construcción de la guitarra clásica, conferencia en Universidad Mariana, 8 de abril de 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3lrt48zxj4> San Juan de Pasto- Colombia.

-STOVER, Richard. Guitar works Agustin Barrios vol.1. Editorial, Alfred pub co, 1985. USA. p.30.

-SUÁREZ URTUBEY, Pola. Historia de la música. Editorial, Claridad, 2007. Buenos Aires- Argentina. p.365.

\*WADE, Graham. A concise history of the classic guitar. Edit. Mel Bay Publications, 2001.USA. p.194.

-WISTUBA, Vladimir. La música guitarrística de Leo Brouwer. Revista musical Chilena- Universidad Santiago de Chile, 1991. Santiago de Chile. p.30.

## ANEXOS

## 1. Matriz de categorización

PREGUNTA	SUBPREGUNTA	OBJETIVO	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	ITEMS	FUENTES
¿Cómo conjugar aspectos técnicos y estilísticos de las obras de los compositores John Dowland, Antonio Vivaldi, Luigi Legnani, Agustín Barrios Leo Brouwer Gentil Montaña y John Delgado	*¿Cuáles son los datos y referentes históricos del origen de la guitarra clásica?  *¿Qué aspectos técnicos-estilísticos se deben tener en cuenta para tener una buena interpretación?  *¿Cómo se realiza	Expresar el repertorio o guitarrístico teniendo en cuenta aspectos técnicos y estilísticos de las obras a interpretarse.	* Reunir información sobre aspectos que permita profundizar los conceptos de técnica y aspectos estilísticos y de contexto de las obras.  * Analizar musicalmente, morfológicamente, interpretat	1.La Guitarra  2.Principios básicos en la exposición sonora  3.periodos de la música relacionadas con recital  4.los compositores  5.Análisis	1.1Orígenes de la guitarra 1.2Antecedentes de la guitarra 1.3la guitarra.  2.1.1 la postura 2.1.2 la digitación 2.1.3 el sonido 2.1.4 Dinámica  3.1Renacimiento 3.2Barroco 3.3Clasicismo 3.4Romanticismo	*¿Cuáles son los orígenes de la guitarra clásica?  *¿Qué papel tiene el intérprete en el ámbito musical?  *¿Cómo influye una buena técnica en la interpretación?  *¿Cuáles	libros entrevistas videos artículos música métodos partituras web

<p>para generar una interpretación significativa?</p>	<p>un análisis formal de las obras a interpretarse?</p>	<p>iva y técnicamente las obras escogidas.</p> <p>*Dar herramientas para complementar el estudio de alguna de las obras del repertorio que se aborde en el futuro.</p> <p>*Interpretar en público mediante un recital de guitarra clásica cada una de las obras del repertorio</p>	<p>musical</p>	<p>3.5Contemporáneo</p> <p>3.6Nacionalismo</p> <p>4.1 John Dowland,</p> <p>4.2Antonio Vivaldi,</p> <p>4.3Luigi Legnani</p> <p>4.4Agustin Barrios</p> <p>4.5 Leo Brouwer</p> <p>4.6Gentil Montaña</p> <p>4.7 John Delgado</p> <p>5.Análisis Musical</p>	<p>es la estética en cada periodo?</p> <p>*¿Que aporta conocer a los compositores?</p> <p>*¿Cómo fundamentar un buen análisis?</p>	
---	---	--	----------------	--	--	--

## Partituras

62

## Fantasie

Transcribed by  
*Joseph Suryanata*John Dowland  
(1563 - 1626)

1

5

8

12

16

19

23

© 1996 Anthony Dossi.  
International Copyright Secured.  
All Rights Reserved.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 8/8 time signature. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, with some notes marked with an '8' below them.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with eighth notes, including some rests.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody features a more active eighth-note pattern. The bass line continues with eighth notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody is highly active with many eighth notes. The bass line continues with eighth notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody includes some sixteenth-note patterns. The bass line continues with eighth notes.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with eighth notes.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with eighth notes.

64

Musical score for guitar, measures 49-67. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The music features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line consists of chords and single notes, often with a 'p' (piano) dynamic marking. The melodic line includes eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Measure 49 starts with a rest followed by a melodic phrase. Measures 52, 55, and 58 show more complex rhythmic patterns. Measures 61, 64, and 67 feature dense sixteenth-note passages in the upper voice.

\* Original : G sharp.

Musical score for guitar, measures 69-86. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests in the treble staff, while the bass staff continues with rhythmic accompaniment. A tempo marking  $J = J$  is present at the end of the first system and above the final system. The score concludes with a double bar line and a final chord.

\* Original : E in the bass.

Guitarra

# CONCIERTO D mayor

## 2 violines, laúd y bajo RV 93

Antonio Vivaldi  
(Venezia 1678-Wien 1741)**Allegro**

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number: 1, 4, 7, 11, 14, 17, and 21. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'p' (piano) at measure 10 and 'f' (forte) at measure 13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 21st measure.

2

## Guitarra o laúd

24

27

32

37

41

44

47

49

The image shows a musical score for guitar or lute, consisting of eight staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 24 and ends at measure 50. The first staff (measures 24-26) features a melodic line with eighth-note patterns and a repeat sign. The second staff (measures 27-31) continues the melodic line with eighth notes and some rests. The third staff (measures 32-36) shows a mix of chords and eighth-note patterns. The fourth staff (measures 37-40) features a melodic line with eighth notes and a repeat sign. The fifth staff (measures 41-43) continues the melodic line with eighth notes and a repeat sign. The sixth staff (measures 44-46) features a melodic line with eighth notes and a flat sign. The seventh staff (measures 47-48) features a melodic line with eighth notes and a flat sign. The eighth staff (measures 49-50) features a melodic line with eighth notes and a final cadence.

## CONCIERTO - RV 93

Antonio Vivaldi

Guitarra

Largo



Guitarra

## CONCIERTO - RV 93

Antonio Vivaldi

Allegro

4

7

10

13

17

20

23

26

29

32

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *p* (piano). The second staff continues the melody and includes a *ratt.* (rattando) section and a *ff* (fortissimo) marking. The third staff is marked *a tempo* and includes a *p* marking. The fourth staff is marked *morendo (meno)*. The fifth staff is marked *Prestissimo* and includes a circled number 7. The sixth staff continues the *Prestissimo* section. The seventh staff includes markings for  $\frac{1}{2}$  B X and  $\frac{1}{2}$  B IX. The eighth staff includes markings for  $\frac{1}{2}$  B VII,  $\frac{1}{2}$  B VI, and  $\frac{1}{2}$  B VII. The score is filled with various musical notations, including notes, rests, and articulation marks.



This page of musical notation is for guitar and is written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various chord voicings and melodic lines, with labels such as BII, 1/2 Bx, 1/2 Bix, 1/2 BVII, 1/2 BVI, 1/2 BVII, 1/2 BII, and 1/2 BV. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed throughout the score to indicate specific techniques or fingerings. The music is primarily in a 4/4 or 3/4 time signature, with some changes to 2/4 and 3/8. The notation includes treble clefs, key signatures, and various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

# Vals op. 8, no. 4

(Waltz)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Intro. C9 C10 C2 C3

⑥ = D

Tiempo de vals con brio

C10

To Coda ⊕

menos vivo y con gracia

C5 C3 C8 C5

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords: C7, C9, and C7. Fingering numbers (1-4) are placed above notes. A first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2' are present. The word 'rit.' is written below the staff.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It contains eighth-note patterns and rests.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It contains eighth-note patterns and rests.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It contains eighth-note patterns and rests.

Trio

Lento

C2

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It features chords and rests. The marking 'muy expresivo' is written below the staff.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It features chords and rests. Fingering numbers are present above notes.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It features chords and rests. Fingering numbers are present above notes.

Musical staff with treble clef and key signature of one sharp. It features chords and rests. Fingering numbers are present above notes.



*brillante*

*-simile*

C7 C2

Coda C3 C5 C6 C10

C8 C7 C7 C3 *poco rall.*

*veloz.*

*Fine*

"A mi querido y aventajado discípulo D. Dionisio Basualdo."  
 "To my dear and talented student D. Dionisio Basualdo."

2

Pour Sharon Isbin

## LE DECAMERON NOIR

POUR GUITARE

LEO BROUWER

(1981)

## I. La Harpe du Guerrier

EL ARPA DEL GUERRERO

(♩ = 70)  
(in 1)

*a m i a m i a m i*

*p p p p p*

*cresc. ---*

*p a p m i simile ---*

*cresc. ---*

*f p mp sub. cresc. f marcato p mp*

*legato p i m a i m*

*legato pp*

*cresc. --- poco ten. --- poco --- poco*

*Cedendo*

*Un poco sostenuto lirico (lyrique)*

© 1983 by Editions Musicales TRANSATLANTIQUES

151-153, av. Jean-Jaurès - 75019 Paris

E.M.T.1704

Copyright international garanti  
TOUS DROITS RÉSERVÉS  
POUR TOUS PAYS

3

*a* *m* *i* *m* *i* (2) *ten.* C 6 *legato*

1<sup>o</sup> C4 2<sup>o</sup> *ten. legato* *a Tempo* *mp*

*mp* *cresc.* *mp*

*f* *mp*

*f* XII VII *Tranquillo* *p* *oscuro*

C 3 C 1 (C 4) (2) 4

C 7 *dolce* *poco*

C 4 *Rall.* C 4

E.M.T. 1704

4

Tempo I°

*p*

Un poco sostenuto

C9

1° *p dolce sub.*  
2° *f*

C9

1°

C6

C9

*poco ten.*

*cresc.*

2°

C7

C9

*f marc.*

C5

*p*

*mf*

*p*

*cresc*

Tranquillo

C5 C8 C5 C1

C3

Tempo I°

*p*

*legato*

*pp*

*cresc.*

Vivo

*f molto*

*a i m i*

*a m i*

*p*

*ff*

6

# II. La Fuite des Amants par la Vallée des Échos LA HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS

LEO BROUWER  
(1981)

### A Declamato pesante

C 2

*d. vibrar*

### B Presage

*d. vibrar*

### C Primer Galope de los Amantes

Poco a poco accel. - - - - -  
[x 4]  
*pp* (2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, = rapido)

(cresc. 3<sup>o</sup> et 4<sup>o</sup>)

*f* molto

*pp* crescendo

**D Presagio** 7

*vibv* Allargando

*ff* *mp*

**E Declamato** *corto* *tambora*

**F Recuerdo** (Tranquillo) *C4*

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

*C4*

**G Por el Valle de los Ecos**

Rapido (galopante) (eco) (como resonancia)

*f* *resonante (eguale)* *p<sub>sub.</sub> legato* *pp* *marcato (eguale)* *f<sub>sub.</sub>*

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *pp* *f* (simile)

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *f*

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *f*



3 3 3  
*f* *marcato*  
*p sub.* *Rall. e dim.*  
 XII VII  
 (6) (6)  
 0 0  
**I Epilogo (lentamente)**  
*breve*  
 8  
*mf* *d. vibrar* (*laissez vibrer*)  
 9  
*mp* *Rall.*  
*p* *d. vibrar* (*pp*)  
 9  
 (4)  
 4 1

III. Ballade de la Demoiselle Amoureuse  
 BALLADA DE LA DONCELLA ENAMORADA

LEO BROUWER  
 (1981)

**Moderato**  
*p i*  
 (5) 0 1 3 0  
 0 1 3 0  
*sempre lirico*  
 (4)  
*Rall.*  
*Rit.*

10

*a Tempo* **G5** (2)(3) *pizz* *S. nat.*

*pizz* *S. nat.*

*Piú mosso* *i m m i* *i m m i* (2)

*p* *mf* *p* *mf*

*p i p i p p i p i p* 3 *mf*

**C3** (4) (4) **C3**

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with a 'C 2' marking above. The second staff includes a tempo change to 'Cedendo -- a Tempo' and contains various fingerings such as (4), (3), and (2). The third staff has a 2/4 time signature and includes the lyrics 'p i p i p i'. The fourth staff returns to a 7/8 time signature with a 'C 2' marking. The fifth staff is in a key signature of two sharps and 4/4 time, with 'p i p i p i' lyrics. The sixth staff is in 4/4 time and includes markings for 'C1', 'mi', and 'a'. The seventh staff features 'C1' and 'C3' markings with a '5' finger indication. The eighth staff includes 'C5' and 'C3' markings. The score is written for guitar, with various time signatures and dynamic markings.

12

C5

C7

C7

Rall. - - - Cedendo - - - Poco ritenuto

Tranquillo (T° 1°) al  $\otimes$  Rall. Più mosso (T° II°)

C2

C2 C4





21

25

29

33

37

41

*cresc.*

*mf*

*p*

*picaresco*

*cresc.*

*p*

*rall.*

*a tempo*

CV, CIV, CIV, φ VII

CII, φ V, φ V, φ VII

CVII, CIV, φ VII

CII, φ V

arm. 12, φ IV

## Suite Colombiana N° 2

3

45 CII  $\text{♩ IV}$  *expressivo*

49 CV CVI

53 CII *cresc.*

57 *a tempo* *expressivo*  $\text{♩ IV}$  *a tempo*

61 CII  $\text{♩ IV}$

65 *amoroso*

Musical notation for measures 69-72. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes fingerings (0, 2, 3, 4, 1) and a dynamic marking of *p*. The word *nostálgico* is written below the staff.

Musical notation for measures 73-76. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes fingerings (2, 4, 1, 2, 3) and a dynamic marking of *p*. The word *rall.* is written below the staff. The section is marked *al §* and *Final*. A circled 'C' is present above the final measure.

Guitar

## BAMBUCO OP.7

John Sebastian D

(♩.=100)  
§

5

9

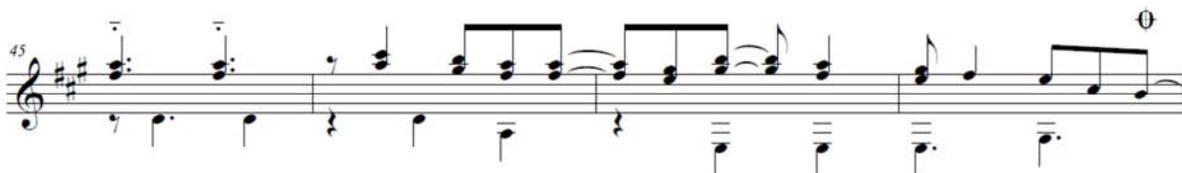
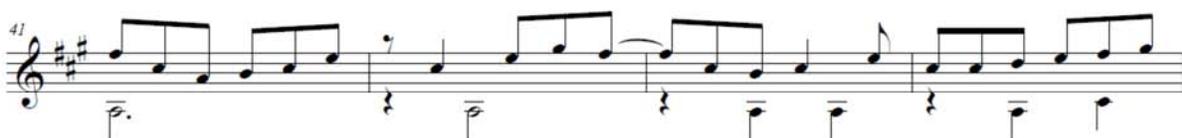
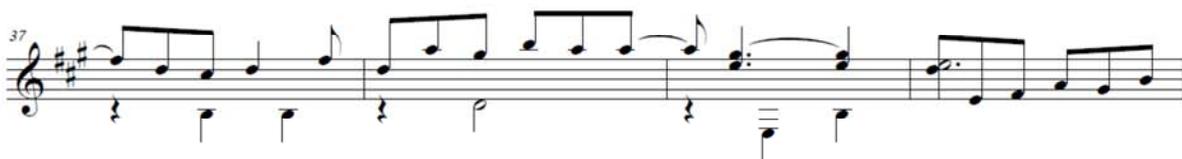
13

17

21

25

2



D.S. al Coda

