

LA GUITARRA CLÁSICA Y EL ROL DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

Presentado por:

JHONY NORBEY QUENAN CAIPE

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

2017

LA GUITARRA CLÁSICA Y EL ROL DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

Presentado por:

JHONY NORBEY QUENAN CAIPE

Asesor:

Docente: Geyley Carabalí Balanta

Trabajo de Grado para optar el título de:

Licenciado en música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

2017

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

Artículo 1 del acuerdo n 324 del 1 de octubre de 1966 emanado del Honorable
Concejo Directivo de la Universidad de Nariño”

NOTA DE ACEPTACION

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, febrero de 2017

AGRADECIMIENTOS

A mis Padres y mi hermano por todo su apoyo, comprensión y amor incondicional, a la familia Quenán López por acompañarme y brindarme su colaboración a lo largo de toda mi carrera, a la familia Barrera Arciniegas, por guiarme en el camino musical a través de su experiencia. A mi amigo Juan Manuel Delgado por su apoyo y guía en el desarrollo de éste proyecto. A mi amiga Katherín Quintero por las largas reflexiones y consejos que aportaron a este proyecto.

A todos los maestros con quienes tuve el honor de compartir en mi infancia, el licenciado José Antonio Tarapués, Juan Carlos Calpa y Alberto Caicedo. A los maestros del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, en especial a los maestros Geyler Carabalí, Luis Olmedo Tutalcha, Rolando Chamorro, Carlos Javier Jurado y John Granda Paz. Además al maestro Rubén Darío López por la disciplina empleada en sus clases.

RESUMEN

En este documento se presenta una observación sobre la importancia que tiene la acción de artista en la formación integral del ser y la aplicación de dicha integralidad en la interpretación del instrumento musical, específicamente la guitarra clásica. De acuerdo con lo anterior el proyecto muestra una serie de conceptos que centran al lector en los orígenes y constitución del instrumento guitarra clásica, posterior a eso varios enfoques de la interpretación instrumental, y una reflexión del rol que tiene el artista dentro de la sociedad actual, entrando en contacto con las dimensiones principales que conforman al ser humano y los efectos positivos que la formación artística tiene sobre ellas.

Palabras claves: guitarra clásica, música, rol del artista, dimensiones del ser, formación integral.

ABSTRACT

This paper presents an observation about the importance of the artist's action in the integral formation of the being and the application of this integrality in the interpretation of the musical instrument, specifically the classical guitar. According to the above the project shows a series of concepts that focus the reader on the origins and constitution of the classical guitar instrument, after that several approaches to instrumental interpretation, and a reflection of the role that the artist has in today's society, Coming into contact with the main dimensions that make up the human being and the positive effects that artistic training has on them.

Keywords: classical guitar, music, role of the artist, dimensions of being, integral formation.

CONTENIDO

Contenido.....	8
LISTA DE TABLAS.....	10
LISTA DE FIGURAS.....	12
1. LA GUITARRA CLÁSICA Y EL ROL DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD.....	14
1.1. OBJETIVOS.....	15
1.1.1. Objetivo general.....	15
1.1.2. Objetivos específicos.....	15
1.2. JUSTIFICACION.....	16
1.3. MARCO REFERENCIAL.....	18
1.4. Marco de antecedentes.....	18
1.5. Marco teórico.....	20
1.5.1. La guitarra.....	20
1.5.2. Interpretación en la guitarra clásica.....	23
1.5.3. Otros tipos de guitarra.....	27
1.5.4. Interpretación musical.....	30
1.5.5. El intérprete.....	34
1.5.6. El rol del artista en la sociedad.....	36
1.5.7. Las cuatro dimensiones del ser.....	38
1.5.8. Los efectos del arte sobre las dimensiones del ser.....	40
1.6. análisis musical.....	42
➤ “El último tremolo (Una limosnita por el amor de Dios)”.....	42
➤ “Guabina Viajera”.....	48
➤ “Choros No. 1”.....	53
➤ “El capricho árabe (Serenata)”.....	58
➤ “Canta cuando me ausente”.....	62
➤ “Fantasía No. 10. Que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico”.....	69
➤ “Recuerdos payaneses”.....	74
➤ “Caminandito”.....	80
1.7. CONCLUSIONES.....	85
1.8. BIBLIOGRAFÍA.....	86
1.9. ANEXOS.....	87

➤ Anexo A. Partitura de “El último tremolo (Una limosnita por el amor de Dios)”	88
➤ Anexo B. Partitura de “Guabina Viajera”	95
➤ Anexo C. Partitura de “Choros No. 1”	99
➤ Anexo D. Partitura de “El capricho árabe (Serenata)”	103
➤ Anexo E. Partitura de “Canta cuando me ausente”	107
➤ Anexo F. Partitura de “Fantasía No. 10. Que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico” 109	
➤ Anexo G. Partitura de “Recuerdos payaneses”	113
➤ Anexo H. Partitura de “Caminadito”	116
Tabla 1 Matriz de Categorías.....	118

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Matriz de Categorías.....	118
-----------------------------------	-----

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Partes de la guitarra.....	21
Imagen 2 modelo de la guitarra clásica actual.....	23
Imagen 3. Afinación de cuerdas al aire	25
Imagen 4. Cuerdas al aire en la partitura.....	26
Imagen 5. Afinación por cuerdas al aire	26
Imagen 6. Afinación por armónicos naturales.....	27
Imagen 7 Guitarra Acústica.....	28
Imagen 8 Guitarra Eléctrica	29
Imagen 9 Guitarra Flamenca	29
Imagen 10 (signos de articulación)	31
Imagen 11 (tipos de dinámicas)	32

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 (Ejemplo de trémolo)	43
Figura 2 (Primer y segundo compas de “El último tremolo”).....	43
Figura 3. (Modulación a si menor en la obra “El último tremolo”)	44
Figura 4 (recorrido hacia el clímax en la obra “El último tremolo”)	44
Figura 5. (Inicio de la parte mayor de la obra “El último tremolo”)	45
Figura 6. (Parte inicial en modo menor de la obra “El último tremolo”).....	45
Figura 7 (Parte inicial en modo mayor de la obra “El último tremolo”).....	46
Figura 8. (Compás 72 de la obra “El último tremolo”).....	46
Figura 9. (Cuatro últimos compases de la obra “El último tremolo”).....	47
Figura 10 (Ritmo de guabina en guitarra)	49
Figura 11 (Primer compas donde aparecen las tres voces que actúan en la pieza “Guabina viajera”)	49
Figura 12. (Variación del motivo en paralelo menor en la obra “Guabina viajera”)	50
Figura 13. (Motivo transportado “Guabina viajera”)	50
Figura 14. (Inicio de la segunda parte donde se presenta el motivo “Guabina viajera”)	51
Figura 15. (Repetición del motivo con variaciones en el bajo y segunda voz “Guabina viajera”) ..	51
Figura 16. (Presentación del motivo en el paralelo mayor y transportado una cuarta descendente “Guabina viajera”)	52
Figura 17. (Repetición del motivo con variaciones en las voces inferiores “Guabina viajera”)	52
Figura 18. (Clímax de cambio armónico hacia el <i>sfz</i> “Guabina viajera”).....	52
Figura 19. (Ejemplo de movimiento melódico del bajo “Guabina viajera”).....	53
Figura 20. (Movimiento melódico del bajo “Guabina viajera”).....	53
Figura 21 (primeros tres compases con anacrusa de “Choros no. 1”).....	54
Figura 22 (Progresión armónica de cuartos “Choros no. 1”)	55
Figura 23 (Cambio modal y mov cromático en voces intermedias “Choros no. 1”).....	55
Figura 24 inicio de la primera copla “Choros no 1”	56
Figura 25 armonía no funcional (Choros 1)	56
Figura 26 cadencia plagal (choros no 1)	57
Figura 27 inicio de copla C (Choros 1)	57
Figura 28 Retorno al estribillo (Choros 1)	58
Figura 29 (primeros arabescos de “capricho árabe”)	59
Figura 30 (arabescos de respuesta e inicio en metro cuaternario de “capricho arabe”)	60
Figura 31 (motivo de la melodía de “capricho árabe”).....	60
Figura 32 (arabescos que unen las repeticiones de la melodía de “capricho arabe”).....	60
Figura 33(melodía en tonalidad de fa mayor “capricho arabe”)	61
Figura 34 (escala cromática que lleva a re mayor “capricho árabe”).....	61
Figura 35 (melodía principal en re mayor “capricho arabe”).....	62
Figura 36 (retorno a la tonalidad axial y acorde final “capricho arabe”)	62
Figura 37 ritmo de pasillo ecuatoriano en guitarra.....	63
Figura 38 primeros compases “canta cuando me ausente”	64

Figura 39 motivo principal variado y terminación en el bajo “canta cuando me ausente”	64
Figura 40 movimiento melódico y terminación “canta cuando me ausente”	65
Figura 41 melodía inicial con distinta armonía “canta cuando me ausente”	65
Figura 42. Terminación de la parte A de “Canta cuando me ausente”	66
Figura 43. Modulación al homónimo mayor “Canta cuando me ausente”	66
Figura 44 Movimiento del bajo y cadencia plagal “canta cuando me ausente”	67
Figura 45 segunda frase de la parte B “canta cuando me ausente”	67
Figura 46. Frase clímax y respectiva respuesta “Canta cuando me ausente”	68
Figura 47. Retorno a la tonalidad de Re menor “Canta cuando me ausente”	68
Figura 48. Final “Canta cuando me ausente”	69
Figura 49. La folia	70
Figura 50. Motivo y escala inicial de “Fantasía No. 10”	70
Figura 51. Arpeggios en Si y Mi mayor “Fantasía No. 10”	71
Figura 52. Cambios de metro “Fantasía No. 10”	71
Figura 53. Motivo de la segunda parte “Fantasía No. 10”	72
Figura 54. Elisión de las partes “Fantasía No. 10”	72
Figura 55. Tercera parte, escalas en secuencia “Fantasía No. 10”	72
Figura 56. Voz principal pasa al bajo mientras se mantiene la escala en secuencia “Fantasía No. 10”	73
Figura 57. Clímax y cadencia final de la obra “Fantasía No. 10”	74
Figura 58. Ritmo de pasillo colombiano en guitarra	75
Figura 59. Movimiento melódico del bajo “Recuerdos Payaneses”	75
Figura 60. Frase consecuyente con bajo rítmico “Recuerdos Payaneses”	76
Figura 61. Terminación de frase característica en el pasillo “Recuerdos payaneses”	76
Figura 62. Final de frase con respuesta del bajo “Recuerdos payaneses”	77
Figura 63. Compás 17 , enlace a la segunda parte de la sección A. “Recuerdos payaneses”	77
Figura 64. Línea melódica de la segunda parte sección A “Recuerdos payaneses”	78
Figura 65. Acorde E7 que enlaza al inicio de la obra “Recuerdos payaneses”	78
Figura 66. Exposición del motivo principal variado en La mayor “Recuerdos payaneses”	78
Figura 67. Movimiento de la melodía y bajo en la sección B “Recuerdos payaneses”	79
Figura 68. Secuencia melódica que conduce al final de “Recuerdos payaneses”	79
Figura 69. Introducción de la obra “Caminandito”	81
Figura 70. Motivo principal, ostinato y efecto percusivo de “Caminandito”	81
Figura 71. Armónicos en final de frase “Caminandito”	82
Figura 72. Terminación de la parte A “Caminadito”	82
Figura 73. Motivo inicial de la segunda frase de A e imitación en voz intermedia “Caminandito” ..	83
Figura 74. Parte B, reaparición de célula rítmica y efecto percusivo “Caminadito”	83
Figura 75. Coda “Caminandito”	84

1. LA GUITARRA CLÁSICA Y EL ROL DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

1.1. OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo general

Realizar un recital interpretativo de guitarra clásica donde se vinculen las obras planteadas con una reflexión sobre el rol del artista en la sociedad.

1.1.2. Objetivos específicos

- Proponer un recital interpretativo de guitarra clásica que incluya en su presentación una reflexión en torno al rol del artista en la sociedad.
- Presentar dentro del recital interpretativo distintas piezas del repertorio universal de la guitarra clásica.
- Acompañar la interpretación de las obras escogidas, con una exposición acerca de aspectos biográficos de los compositores junto con una reflexión de su obra, con el fin de aportar elementos sobre las varias funciones del artista en la sociedad.
- Realizar un análisis musical de las obras que harán parte del recital.
- Reflexionar en torno a la importancia de la labor artística dentro de una sociedad.

1.2. JUSTIFICACION

La sociedad actual se ha estructurado en torno a un sistema económico, político y social que da preponderancia al consumismo y a la obtención de lucro. En este propósito, aspectos humanos como la educación de la parte emocional del ser, se ven minusvalorados ante la intención de promover únicamente la formación de la parte intelectual que pudiera tener mayor relación con la producción. La importancia de las artes queda en entredicho desde los valores primordiales del sistema, y es por ello que la reflexión acerca de la misión que tiene a cargo el artista en la sociedad se hace más que necesaria.

A través del arte, el ser humano históricamente se ha definido así mismo como tal y ha transmitido emociones de diferentes maneras. Muchas veces una obra artística se ha acompañado de una reflexión escrita acerca de su origen y propósitos, y en muchas otras sin necesidad de un lenguaje escrito o verbal las obras han hablado en su permanencia histórica a las distintas generaciones que las han podido vivir.

La importancia del arte puede caer en un terreno subjetivo donde es difícil definir el valor que puede tener la acción del artista. Una obra de arte tiene distintos impactos, dependiendo de factores como las experiencias y el contexto en el que se haya formado el artista o el espectador, y hasta la misma obra a apreciar. Estos aspectos relacionados en el ámbito de la música como parte del arte, nos indican que es muy difícil definir el valor que pueda tener una obra musical y la atención que se le deba prestar.

De esta manera surge la idea de realizar un recital interpretativo de guitarra clásica, donde además de la música, se dé cabida a un espacio de reflexión con el público, para compartir desde la visión propia del intérprete aspectos de suma importancia, como un análisis del repertorio escogido, su estructura musical, algunos datos acerca del compositor, su obra y contexto histórico. Todo lo anterior enmarcado en el propósito general de aportar ideas en la discusión del papel que desempeña el artista en la sociedad. Por tanto, la interpretación del recital en mención, vincula las piezas con temas que ilustran a la audiencia sobre las facetas y distintos aportes que realiza un artista a la sociedad actual.

Es importante realizar un recital interpretativo que dé lugar a esta reflexión como parte integrante de su desarrollo, pues de esta manera, se busca generar un impacto en la apreciación del arte, ya que puede poner en evidencia las falencias que produce dejar al arte como entretenimiento, como simple complemento o como faceta reservada para un reducido grupo de personas especializadas en el tema.

El repertorio juega un papel fundamental, pues la selección de obras que se presentan en el recital, además de representar la versatilidad que tiene la guitarra, se liga con el tema del discurso. Para esto se tomará en cuenta a destacados compositores y sus aportes al mundo del arte y a la sociedad, generando así una retroalimentación de la apreciación del arte y la actividad artística presentada en un mismo espacio y de manera más comprensible.

El presente recital se realizará en la ciudad de San Juan de Pasto, en el cual, la comunidad musical y, en general, toda la audiencia apreciará las piezas que se relacionan con el resultado de la reflexión llevada a cabo sobre el rol del artista; de esta manera, se beneficiará a la comunidad universitaria al brindarle un nuevo enfoque de cómo ampliar los alcances que puede tener un recital interpretativo. Además, se creará conciencia en los menos conocedores del arte, sobre los múltiples beneficios que tiene la formación artística en los distintos aspectos del ser humano.

1.3. MARCO REFERENCIAL

1.4. Marco de antecedentes.

A continuación se presenta una recopilación de publicaciones de distinto tipo, que han tenido como fin, entre otros, resaltar la importancia que tiene la interpretación de un instrumento musical y el valor que tiene la educación artística como tal; así como también la relación del arte con las distintas facetas que incluyen la parte emocional, motriz, social e intelectual del ser humano.

-WILLEMS, Edgar. *El valor humano de la educación musical*. 1975. Editorial Pro Música, Beinne, Suiza. El autor comienza asegurando que la actividad musical es humana por naturaleza. Plantea una visión que parte por advertir un acentuado menosprecio hacia la música como parte importante en la formación del hombre. En el contexto histórico la música ha venido perdiendo su preponderancia paulatinamente y no se puede comparar el peso que ella tenía en períodos anteriores con el actual. Frente a este panorama el autor recalca las múltiples bondades que puede conllevar la enseñanza de la música al ser humano y la sociedad. Aboga por una necesaria revaloración de la misma, que permita ver sus potencialidades desde aspectos formativos, espirituales y emocionales. Respecto a la interpretación e improvisación musical, el autor hace una relación con la naturalidad del movimiento en el cuerpo humano, afirmando que estas acciones pueden verse como una extensión del sentir físico y emocional que ello produce en quien hace música.

- DE MARÍA, Mauro. *Ciclo de charlas y nuevas teorías compositivas. Capítulo 16 la energía, la sociedad y el rol del artista*. 2014. El autor parte de considerar al ser humano como un ser multidimensional en quién actúan múltiples “yoes” que pueden ser trabajados mediante la interpretación musical. Las dimensiones del ser, se presentan con mayor claridad mediante un triángulo que incluye la parte intelectual, la parte sensorial y la parte motriz, a esta última le llama “la máquina”. La interpretación musical es vista como una actividad humana excepcional, puesto que integra elementos de estas 3 partes en su desarrollo. El dar espacio a la música como parte de la vida, hace que sea posible hablar de una formación más integral desde esas múltiples dimensiones del ser humano.

- GUZMAN, Javier Asdrúbal. *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*. 2011. Al analizar el campo de la interpretación musical, el autor propone una perspectiva semiótica que permite reconocer tres momentos en el abordaje de una obra musical por parte de un intérprete. El primer momento despierta lo emotivo y lo sensorial en quien escucha, es una fase inmediata que no incluye un raciocinio sobre la obra, pero que si mueve un escenario de libertad donde lo subjetivo prima y puede conllevar a hacer relaciones con experiencias previas del intérprete en diversos sentidos. En el segundo momento se incluyen elementos externos a una primera impresión, como puede ser el conocimiento acerca de la obra, el autor o el período histórico al cual pertenece. En el tercer momento interviene un conocimiento especializado acerca de la estructura, la forma, la armonía, el ritmo y la melodía presente en la obra. La interpretación al pasar por estos momentos se enriquece y se traduce en varios tipos de “gestos”, entre los cuales el autor nombra los *gestos tipo*, los cuales son todos aquellos que se han sido considerados por la comunidad musical como universales, dentro de la actividad interpretativa. Además existen los *gestos inéditos* que contribuyen al momento de crear un ambiente, sea cual sea el caso mientras beneficie a la interpretación como tal. Estos pueden generarse durante el discurso o transcurso de la misma.

1.5. Marco teórico.

Los aspectos teóricos que se tratan a continuación, versan sobre tres grandes temas en específico: la guitarra clásica, la interpretación y las dimensiones del ser humano en relación con el papel que desempeña el arte en una sociedad.

Este tratamiento teórico busca fortalecer y servir como sustento de la idea principal del recital, la cual es vincular la interpretación de piezas de guitarra clásica con una reflexión sobre el rol del artista en una sociedad, como una posibilidad de buscar una mayor integralidad, enlazando música y pensamiento en una misma propuesta artística.

1.5.1. La guitarra

Es un instrumento musical de cuerda pulsada que se compone de una caja de resonancia, de donde sale el mástil o también llamado brazo. Sobre éste se encuentra el diapasón y en él están adheridos los trastes. Consta de seis cuerdas donde las más agudas (altos) están hechas de nylon y las tres restantes (bajos o bordonas) llevan entorchado de cobre. Estas cuerdas se encuentran tensionadas por el clavijero o cabeza (que se encuentra al final del mástil) por medio de las clavijas.

La guitarra es un instrumento que ha alcanzado una alta versatilidad a través del tiempo, tanto en el ámbito popular como académico. En la siguiente imagen se puede apreciar las partes de la guitarra antes descritas.

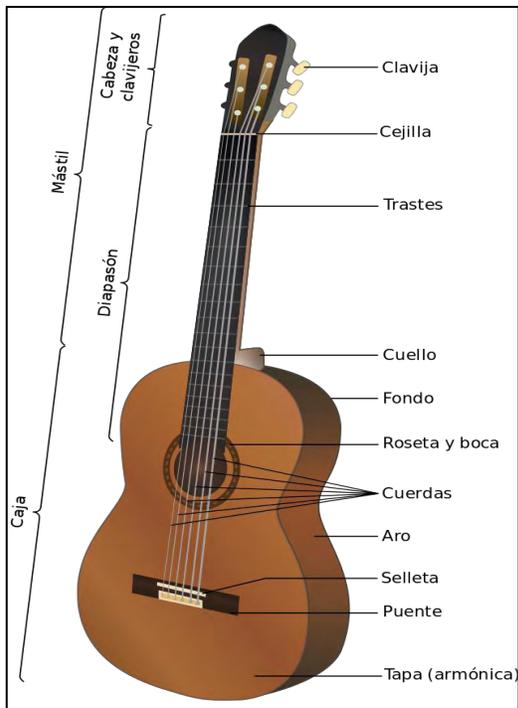


Imagen 1. Partes de la guitarra.

(Fuente: googleimags/)

El origen de la guitarra es poco claro, por lo que es usual seguir la trayectoria de este instrumento a través de las representaciones pictóricas y escultóricas además de los hallazgos arqueológicos encontrados en las distintas culturas del mundo. Por esto es correcto afirmar que este instrumento, como se lo conoce actualmente, es el resultado de varias modificaciones que otros instrumentos de cuerda antiguos han sufrido a lo largo de la historia.

Algunos teóricos afirman que la guitarra proviene del Laúd árabe, que fue introducido a España en el siglo VIII durante la invasión a la península Ibérica. Por otro lado existe la teoría que atribuye a la guitarra un origen grecorromano, pues se sabe que los griegos habrían construido un instrumento similar llamado “Ketarah”, que posteriormente copiaron los romanos, y al traducir su nombre al castellano terminó llamándose citara. Esto ha llevado a suponer que la guitarra surgió de las cítaras grecorromanas. (Mario Alcaraz Iborra y Roberto Díaz Soto, 2010; Ignacio Ramos Altamira, 2005)

Existen también hallazgos de pinturas en bajorrelieve encontradas en Alaca Huyuk¹ en donde se evidencia que hacia el año 1000 a.C los asirios habían creado un instrumento similar a la lira (instrumento de cuerda más antiguo del mundo). Sin embargo, “De lo que se puede estar seguro es que la guitarra clásica es la antecesora de los distintos tipos existentes en la actualidad”. (Altamira, 2005, p.24).

En la Edad Media había dos clases de guitarras: la guitarra o vihuela de seis órdenes² y la guitarra de cuatro órdenes - en ese entonces no se diferenciaban las guitarras de cuatro o seis órdenes sino que solamente se le llamaba guitarra o citara-, para entonces era un instrumento popular entre la plebe española y muy interpretada en el ambiente popular, es decir, que pertenecía a los círculos sociales de clase baja, los cuales amenizaban sus festejos o costumbres rasgueando y acompañando las canciones populares de su época. En el siglo XVI el compositor y guitarrista español Francisco Tarrega revolucionó la forma de interpretar la guitarra al introducir la técnica de pulsación nota por nota y también el uso del dedo pulgar de la mano derecha, hasta ese entonces las cuerdas eran simplemente rasgueadas por el ejecutante. De esta manera se instituyó la técnica de la guitarra clásica, y la misma adoptó el rango de instrumento concertista dejando de encasillarse en los burdeles, tabernas, jolgorios y otros espacios de este tipo. De esta manera, varios conceptos de interpretación que nacieron en otros instrumentos, así como repertorio de grandes compositores como Bach, Beethoven, Schumann y Chopin fueron adaptados a la guitarra. Sobre esto Carmen Copoví Llop (Copoví, 2006) afirma:

La historia de la guitarra moderna llega a su cumbre con la figura de Francisco Tárrega creador de la escuela moderna de la guitarra. Sus innovaciones no dependieron, como se dice, de tocar con las uñas o con la yema de los dedos, sino en la posición de las manos y de los dedos, y la manera de pulsar las cuerdas. Tárrega y sus discípulos dieron particular énfasis en el uso de la mano derecha. (p, 28)

¹ Alaca Huyuk: es un yacimiento arqueológico ubicado en el norte actual de Turquía.

² Órdenes: son grupos de dos o tres cuerdas que se afinan en octavas o unísono generalmente

Así pues se puede observar una clara y marcada evolución de este instrumento que si bien no tiene un origen aceptado como absoluto, tiene una trayectoria amplia y ha recibido bastantes influencias de distintas culturas.



Imagen 2. Modelo de la guitarra clásica actual.

(Fuente: googleimags/)

1.5.2. Interpretación en la guitarra clásica.

La guitarra tiene una gran versatilidad en cuanto a su interpretación. Puede ser un instrumento de acompañamiento generando bases armónicas y rítmicas, como también un instrumento melódico o, como en el caso de la guitarra clásica, cumplir las dos funciones permitiéndole ser un instrumento solista muy completo. Por ello la frase “la guitarra es una pequeña orquesta” atribuida a Héctor Berlioz, describe perfectamente el amplio potencial que tiene este instrumento.

Aun hoy en día aparecen nuevas formas de interpretar la guitarra, tales como: la llamada “guitarra percusiva” o también la “guitarra fingerpicking” donde se combina la pulsación de las cuerdas con golpes sobre distintas partes del instrumento.

En el caso de la guitarra clásica existen varias nociones que diferencian su interpretación a la de otros tipos de guitarra. En primera instancia, en la guitarra clásica es menos común el uso de accesorios para modificar el sonido como uñetas, plumillas, plectros o púas, los cuales son muy usados en otros tipos de guitarras. Además, es propio de la guitarra clásica el uso del banquillo para elevar la pierna izquierda, aunque cada vez es más frecuente el uso de otro tipo de soportes, ya sea fabricados en serie o artesanales, como el dynarete o el ergoplay. El tipo de cuerdas en la guitarra clásica siempre es de nylon, mostrando claramente una diferencia tímbrica con la guitarra acústica o eléctrica que llevan cuerdas de metal.

La diferencia más significativa reside en la interpretación, ya que en la guitarra clásica desde su misma construcción se busca un equilibrio tímbrico para la mejor ejecución de las técnicas propias del mismo instrumento. Actualmente, existe muy poca bibliografía que se ocupe de cuestiones interpretativas. Si bien, se encuentra una gran cantidad de libros de estudios y recopilaciones de partituras, muy pocas ediciones brindan herramientas para que el estudiante aprenda a abordar una obra desde cero, o que pueda seguir un proceso en cuanto a rutinas de estudio, relajación, formas de pulsación o inclusive fortalecimiento de las manos se refiere.

Esto ha provocado entre otros factores, que estudiantes realicen una mala interpretación de este instrumento con la posibilidad de sufrir lesiones o sentir frustración por no avanzar en la técnica así como inconformidad frente al resultado sonoro. La mayoría de las veces sucede por no tener claro lo que se pretende al abordar una partitura. En cuestiones técnicas del instrumento, existen distintas perspectivas sobre un mismo tema, por ejemplo: la postura. Sobre esta cuestión, el maestro Carlos Santi afirma que:

La incorporación de una buena técnica es igual o más importante que el talento, porque tocar sin objetivos y sin un método claro puede atrofiar las capacidades, creando hábitos irreversibles que con el tiempo se acentúan. Son muy pocos los que tienen la capacidad de corregir las habilidades adquiridas defectuosamente. Quizás los talentosos puedan encontrar sus propias formulas por intuición pero, en ocasiones no saben transmitir las. (Santi, 2010, p. 13)

La interpretación en la guitarra parte de estados naturales del cuerpo, como la relajación; que si bien refiere al estado en el cual no existe tensión, no debe confundirse con la no acción. Es decir que la relajación implica tener en cuenta la posición que se debe adoptar al tocar y cómo se debe amoldar el instrumento a la misma, por tanto existen factores que influyen en la posición del cuerpo y del instrumento, que son distintos en cada guitarrista como la estatura, el tamaño de las manos o qué tipo de accesorios se use para elevar la guitarra.

Cada guitarrista debe realizar un estudio profundo de sí mismo enfocado siempre en la posición natural del cuerpo en su estado de relajación. En muchas ocasiones, el no prestar atención al cuerpo cuando existe alguna molestia, el exceso de práctica estando en una posición incorrecta, la aparición de lesiones puede conllevar a un abandono del instrumento.

Otro aspecto que influye mucho en la interpretación es la afinación correcta del instrumento, pues “Una obra puede ser maravillosamente trabajada desde la ejecución, pero si la guitarra no está afinada, prácticamente pierde todo su valor” (Santi, 2010, p. 19). La afinación estándar de las cuerdas de la guitarra se presenta de esta manera E, B, G, D, A, E, (de la cuerda más aguda a la más grave). Además, las cuerdas se numeran de abajo hacia arriba como se puede apreciar en la siguiente figura:



Imagen 3. Afinación de cuerdas al aire

(Fuente: <http://www.guitarrajamorama.com>)

La ubicación de las cuerdas al aire en la partitura se presenta a continuación:

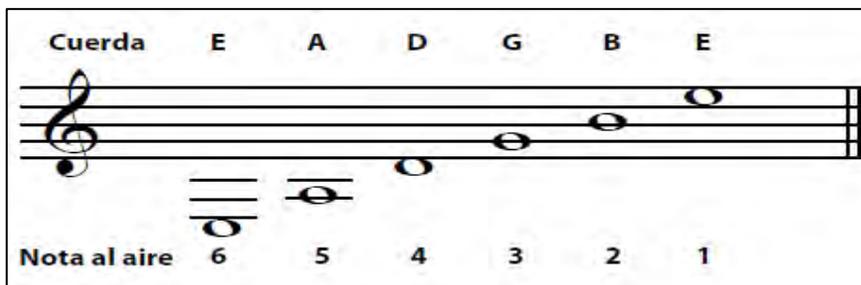


Imagen 4. Cuerdas al aire en la partitura

(Fuente: <http://www.guitarrajamorama.com>)

Para afinar la guitarra existen varios métodos, los más frequentados son:

- La afinación por comparación de cuerdas al aire. En este método se debe comparar el sonido que produce una cuerda pisada en el quinto traste con respecto a su inmediata inferior pulsada al aire, a excepción de la cuerda tercera que debe ser pisada en el traste cuarto.

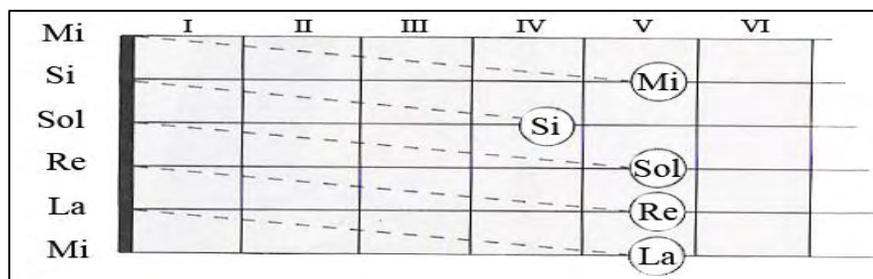


Imagen 5. Afinación por cuerdas al aire

(Fuente: <http://www.guitarrajamorama.com/>)

- La afinación por armónicos naturales. Consiste en comparar el sonido que produce la cuerda en el armónico natural en el quinto traste con respecto a la afinación del

armónico natural de la cuerda inmediatamente inferior pero esta vez generado en el séptimo traste.



Imagen 6. Afinación por armónicos naturales

(Fuente: <http://www.guitarrajamorama.com>)

En algunas obras el autor pide al intérprete por medio de anotaciones en la partitura se afine la sexta cuerda un tono abajo o la tercera cuerda medio tono más agudo. Así también han surgido nuevas afinaciones para la interpretación de distintos géneros o épocas del repertorio. Por tal razón, la afinación de la guitarra debe realizarse teniendo en cuenta la tonalidad de la obra que se va a interpretar; y durante los conciertos tener en cuenta que al cambiar de afinación, por la reacción que tienen las cuerdas, puede producirse una desafinación y por tanto es necesario ser muy precavido para obtener la afinación requerida.

1.5.3. *Otros tipos de guitarra*

La guitarra tiene algunas derivaciones dependiendo de las necesidades del género musical a interpretar.

- La guitarra acústica: también llamada guitarra sajona, es la que difiere de la guitarra clásica por tener cuerdas metálicas. Aunque también actualmente suele tener formas distintas derivadas de la modificación que hizo el luthier alemán Christian Frederick Martin, quien diseñó una forma de guitarra con un diapasón más angosto junto a un corte en la parte superior derecha de la caja de resonancia que permite un mejor acceso a las notas agudas. Sobre la inclusión de las cuerdas de metal no se tiene claridad de donde surgió, se cree que puede

tener relación con el instrumento cavaquinho que fue llevado por portugueses hacia Estados Unidos. El término “acústica” en realidad estaría mal empleado, pues todos los instrumentos musicales tienen acústica, pero es común referirse a este tipo de guitarra de esta manera. Suele interpretarse mediante la utilización de la púa³ para ejecutar melodías o acompañamientos rítmicos.



Imagen 7. Guitarra Acústica.

(Fuente: googleimags/)

- La guitarra eléctrica: esta guitarra nace en las agrupaciones de jazz en la década de 1920, hasta entonces se utilizaba distintos tipos de guitarras sajonas que no tenían gran sonoridad en comparación con los demás instrumentos de la banda, por esto el ingeniero Lloyd Loar, que trabajaba en la fábrica de guitarras Gibson, comenzó a experimentar con imanes y en 1924 diseño la pastilla que se acoplaba a la guitarra tradicional y convertía las vibraciones en señales eléctricas que serían amplificadas por un altavoz. Posteriormente, la caja de resonancia es sustituida por el cuerpo, el cual tiene adheridas las pastillas y también tiene cuerdas de metal.

³ Pua: es una pieza de metal o plástico delgada y firme que se utiliza para pulsar las cuerdas o rasguearlas.



Imagen 8. Guitarra Eléctrica

(Fuente: googleimags/)

- La guitarra flamenca: se incorporó a la música flamenca en el siglo XIX tiene un tamaño ligeramente inferior a la guitarra española y esta provista de placas para que sean golpeadas en la interpretación de la misma.



Imagen 9. Guitarra Flamenca

(Fuente: googleimags/)

1.5.4. *Interpretación musical.*

La interpretación es un concepto amplio que puede ser abarcado desde distintos puntos de vista. Por una parte, en el campo musical, se ha adoptado un concepto que nace en la cultura occidental definiéndola como la acción mecánica y mental que permite llevar la información del escrito musical a un campo más accesible por los espectadores como lo es el plano sonoro (Orlandini, 2012). El intérprete juega un papel central al traducir en sonido el escrito musical que un compositor ha creado.

Por esto, la interpretación musical exige al músico involucrarse en una gran cantidad de conocimientos previos que permitan descifrar de la mejor manera el lenguaje musical escrito. Esta acción no sólo conlleva la aplicación y entendimiento de un lenguaje común que se ha vuelto universal como lo es el de la escritura musical, sino también exige del intérprete un conocimiento que trasciende a la partitura, como puede ser el análisis del período histórico en que fue escrita, para atender implicaciones estéticas, técnicas o de propósitos desde el punto de vista del compositor.

Para que la interpretación musical se realice de manera más fiel a lo que el compositor ideó, éste cuenta con la posibilidad de usar una gran cantidad de signos en la escritura que pueden dar un sentido más directo de lo que busca en cada pasaje musical.

Estas convenciones surgieron principalmente en las cuerdas frotadas para indicar la forma como deben ser pulsadas o frotadas las cuerdas, y posteriormente este lenguaje se fue adaptando a los demás instrumentos. En el caso de los vientos por ejemplo, hay muchas formas de indicar lo que se quiere respecto al ataque en la ejecución de las melodías.

Sobre los distintos elementos interpretativos que existen se pueden distinguir cinco en especial: articulación, dinámica, agógica, timbre y ornamentación. El primer concepto - la articulación- está relacionado con la lingüística, y refiere a como se produce el sonido o la transición de una nota a otra; en el diccionario Oxford de la música se define la articulación como “Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la

ejecución de notas sucesivas...” (OXFORD, 2008, p. 117). Para esto se emplean ciertas indicaciones en la partitura.

Signo	Nombre	Abreviatura	Significado
	<i>Legato</i>	<i>Leg.</i>	Ligado (sin interrupción del sonido)
	<i>Non Legato</i>	<i>Non Leg.</i>	No Ligado
	<i>Legatissimo</i>	<i>Leg.</i>	Extremadamente ligado
	<i>Staccato</i>	<i>Stacc.</i>	Destacar el sonido (con una pequeña interrupción del sonido)
	<i>Staccatissimo</i>	<i>Staccatiss.</i>	Destacar con más ímpetu el sonido (con una gran interrupción del sonido)
	<i>Portato</i>	<i>Port.</i>	Ligadura de expresión destacando el sonido de las notas
	<i>Non Portato</i>	<i>Non Port.</i>	Sin ligadura de expresión destacando el sonido de las notas
	<i>Tenuto</i>	<i>Ten.</i>	Leve tensión sobre la nota
	<i>Acento</i>		La nota se ejecuta más fuerte que cualquier nota sin acentuar.
	<i>Marcato</i>		La nota se ejecuta mucho más fuerte que cualquier nota sin acentuar.
	Calderón		Nota que se prolonga a voluntad del intérprete deteniendo el pulso observado hasta entonces ³

Imagen 10. (signos de articulación)

Fuente: (<http://www.iescarlosbousoño.com/>)

La dinámica por su parte, refiere a la intensidad con que se interpreta una nota o fragmento musical, abarca un rango que va desde *pp* (*muy suave*) hasta *ff* (*muy fuerte*), con signos que indican cambios continuos de dinámica.

Nombre	Abreviatura	Significado
<u><i>Pianissimo</i></u>	<i>pp</i>	Muy débil.
<u><i>Piano</i></u>	<i>p</i>	Débil.
<u><i>Mezopiano</i></u>	<i>mp</i>	Medianamente débil. Literalmente, es la mitad de suave que <i>piano</i> .
<u><i>Mezoforte</i></u>	<i>mf</i>	Medianamente fuerte. Literalmente, es la mitad de <i>forte</i> . Es más común el uso de <i>mezzo-piano</i> . Nota: si no aparece algún indicador de dinámica, <i>mezzo-forte</i> se asume como dinámica imperante por defecto.
<u><i>Forte</i></u>	<i>f</i>	Fuerte.
<u><i>Fortissimo</i></u>	<i>ff</i>	Muy fuerte.

Imagen 11. Tipos de dinámicas

Fuente: (<http://www.iescarlosbousoño.com/>)

El tercer recurso interpretativo es la agógica, que tiene que ver con la velocidad de la obra en relación con cada movimiento; se especifica con términos que provienen de la lengua italiana que nacieron de la comparación del tempo de la obra con el latido del corazón. Con el pasar del tiempo se estandarizaron gracias a la invención del metrónomo, estos son:

- Largo (44-47)..... Muy despacio
- Adagio (52-54)..... Despacio
- Andante (55-65)..... Caminando
- Moderato (70-95)..... Moderado
- Allegro (113-120)..... Alegre
- Presto (141-175)..... Muy rápido
- Prestísimo (176-208).... Rapidísimo

Por otro lado el timbre, es una cualidad del sonido que permite diferenciar unos instrumentos de otros; esto se debe a que los armónicos que genera una onda sonora se presentan de manera distinta dependiendo del material en el cual se produce; principalmente, en la guitarra, se reconocen los timbres que se obtienen al pulsar en ciertas ubicaciones de la caja y son tres: *sulla ponticello* (bastante brillante) que surge de pulsar cerca del puente, *sulla boca* (sonido normal) que se produce de tocar en la boca de la guitarra, y *sulla tastiera* (resonante) que se produce pulsando cerca de los trastes.

Estos elementos interpretativos deben ser aplicados cuidadosamente, pues en cierto modo dichos elementos pueden identificar un periodo musical, o también, el uso sin fundamento de los mismos cambiaría totalmente el mensaje y contenido de la obra, de ahí que los elementos interpretativos no deberían conllevar una alteración de la estructura formal de la obra; sobre esto el maestro Carlos Eugenio Santi en su libro “La interpretación en la guitarra. Aproximación a la técnica y el fraseo” afirma:

Implementar variantes en el tiempo debe ser una decantación del análisis de la obra y no un impedimento técnico de tocar a tempo. Desgraciadamente, en ocasiones los estudiantes se llenan de “mañas” que desvirtúan el sentido musical. Se solucionan con una implacable disciplina en el estudio musical de todos los días. (Santi, 2010, p. 128)

Se debe considerar también el hecho de que no todas las partituras ofrecen al intérprete el total conocimiento de lo que debe ejecutar, aparece entonces una opción en las partituras ante la cual el músico debe tomar decisiones sobre la información que tiene disponible. De esta manera el intérprete debe recurrir a su inteligencia, experiencia e intuición para presentar la obra de la mejor manera. En una partitura incompleta, el intérprete tiene un rol especial y decisivo, por ello con el tiempo se puede observar cambios notables en este tipo de partituras por la naturaleza cambiante de los intérpretes y las sociedades. Al respecto James Grier afirma:

La pieza, por tanto, reside en la partitura y en las convenciones interpretativas que gobiernan su interpretación en cualquier momento histórico concreto. Estas convenciones se fijan en la práctica, y la práctica

cambia a lo largo del tiempo, cambiando con ella las convenciones. La identificación de la obra por tanto, varía con las convenciones bajo las cuales se entiende la partitura (Grier, 2008, p.18).

Sin embargo no todo en la interpretación refiere a la parte técnica, el análisis de la obra o los elementos interpretativos, también influye como una parte extra musical que se debe tener en cuenta. Ya se habló de estar envuelto en el conocimiento sobre el contexto histórico de la obra y el compositor, pero también surge la duda de como sentían o miraban el mundo en la respectiva época o periodo de cada obra, pues a lo largo de la historia distintos paradigmas han caído dando surgimiento a otras formas de pensamiento y generando nuevas formas de apreciar la vida. Es muy evidente que cada grupo social se diferencia de otros por su cultura musical, de esta manera se puede afirmar que para conocer la cultura de una determinada comunidad y comprenderla, resulta de mucha ayuda el estudio de su música. Y para esto el intérprete debe también formarse en la apreciación y sensibilidad, para poder transmitir con la música el sentir de otra época histórica desde su propio sentir. El maestro Carlos Santi sobre esto opina:

Es importante formarse en todos los aspectos y ser muy autocrítico en este punto, más allá de mucho o poco reconocimiento que se logre. También importa sobremanera la opinión de la persona que sabe o de aquella que es sensible, porque es la que nos va a ayudar a elevar el nivel interpretativo y musical. (Santi, 2010, p.13).

Por tanto aprender a sentir cobra sentido en el actuar de un intérprete para el mejoramiento de su acción.

1.5.5. El intérprete

El intérprete en principio es un transmisor del mensaje o idea que el compositor quiso plasmar en un documento mediante símbolos o notación musical; por tanto, el intérprete es muy necesario, pues es él quien se encarga de traer al mundo algo que en

realidad es inexistente, como lo es una pieza musical, la cual solo existe en el plano sonoro hasta el momento en el cual se la interpreta.

La música, si se considera como un mensaje, puede ser relacionada con el modelo de comunicación, **emisor – mensaje – receptor**; de esta manera, el mensaje musical terminaría siendo afectado por la acción del emisor (que sería el intérprete) y el receptor (la audiencia); y por esto tendría un carácter colectivo, ya que cada uno aporta a la interpretación un sentido desde distintas perspectivas.

Sobre esto Peirce, después de afirmar que la música es un signo, compara la comprensión de la misma con la manera en que se aprehende la realidad; la primera fase llamada *primeridad*, es la que resulta del impacto emotivo, “cuando escuchamos una música por primera vez y tenemos un registro emotivo” (Peirce, 1992); de la misma manera, la fase llamada *segundidad*, se refiere al bagaje cultural que el intérprete y la audiencia poseen sobre la obra musical, y que los lleva a comprenderla mejor, “identificaríamos la pieza, el compositor”. Por último, la fase de *terceridad* sería la que va más a fondo, es decir, su estructura formal, estilo y conclusiones que se obtiene de la interpretación y apreciación, esta “implica mayor racionalización, podríamos saber a qué estilo pertenece y sacar algunas conclusiones” (Peirce, 1992, p. 242-279).

De esta manera, las distintas perspectivas que se puede tener de una obra musical, ya sea consciente o inconscientemente, como también los distintos niveles de profundidad en la apreciación, termina por dejar la interpretación del mensaje en cada uno de los intérpretes y espectadores que la misma tenga. Por tanto la música “no existe, excepto con y a través de la infinita multiplicidad de interpretantes, por medio de los cuales la persona que utiliza el signo pretende aludir al objeto” (Nattiez, 1990, p. 7).

De lo anterior, se puede reflexionar que el intérprete no solamente es un traductor del lenguaje musical escrito, sino también aporta a la obra musical desde su emocionalidad, y por tanto se convierte en un generador no solamente intelectual, sino también emocional que aporta a la obra como fenómeno sonoro. Por esto, una obra se podría ir modificando

con el tiempo, ya que al ser interpretada por varios personajes, las referencias de interpretación van cambiando en ese transcurso histórico. Sobre este planteamiento, el autor Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán dice:

En su hacer, el intérprete musical está en contacto, bien como receptor o como generador, con los tres elementos de la semiótica peirceana aquí mencionados de la siguiente manera: la obra a interpretar es su objeto, las ideas que la obra le genere serán sus interpretantes y las representaciones que origine fungirán como nuevos signos de la música, los cuales, al ser recibidos por otros intérpretes, podrán generar infinitas repeticiones del proceso. (Vinasco, 2011, p. 14).

1.5.6. El rol del artista en la sociedad.

En la actualidad, el arte es usado como instrumento para difundir o exaltar muchas ideas de distinto tipo, ya sean políticas, económicas, religiosas, etc. Por esto los múltiples medios de comunicación se centran o dan preponderancia a presentar el contenido que más se destaca y cumple con la intención por la cual fue financiado en un principio. Este hecho termina por dejar de lado el verdadero significado del arte, el cual comienza por ser una característica exclusiva del ser humano que refleja y transmite lo que percibe de su entorno y también de su interior, poniendo de presente las distintas dimensiones que conjugan su ser.

La sociedad actual necesita del arte, el hombre necesita explorar, su parte emocional, intelectual, creativa y motriz, sin encasillarse solo en una; pues la integralidad de estas dimensiones desplegaría el mayor potencial de sí mismo, permitiendo así una comprensión y mejoramiento de sus relaciones interpersonales y, en consecuencia, un mejoramiento de la sociedad.

Sin embargo, el sistema educativo que más predomina a nivel mundial se centra en desarrollar la parte de la inteligencia lógico-matemática, generalmente, ésta se ve exaltada como la única inteligencia o como la única susceptible de tener reconocimiento. Hace más de dos décadas Howard Gardner planteó la teoría de las inteligencias múltiples que revolucionó la concepción de cómo se debería educar en las instituciones, lo que le otorgó

numerosos reconocimientos, entre los cuales destacan el premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales de 2011. En una entrevista realizada para la entrega de este mismo galardón Gardner afirma:

“... sin duda si vas a la empresa, a la formación o a la política se reconoce que quizás tengas un coeficiente intelectual muy superior a la media, pero si no sabes cómo comprender a los demás, si no te entiendes a ti mismo, si no sabes cómo abrirte camino en la calle, en el estudio de televisión, en el ámbito deportivo o en el ámbito artístico aunque tengas el mayor coeficiente intelectual jamás observado no serás inteligente en otras áreas” Eduard Punset. (2011). De las inteligencias múltiples a la educación personalizada. <http://www.rtve.es/television/20111209/inteligencias-multiples-educacion-personalizada/480968.shtml>

En este sentido se evidencia la necesidad de trabajar sobre el desarrollo del ser en todas sus dimensiones, aspecto sobre el cual el arte aporta mucho. Por esto se puede considerar al artista como un generador de cambios en la sociedad actuando primero que todo como sujeto individual, y después como una célula de la misma.

En este sentido, la declaración anterior, permite afirmar que el rol que un artista tiene dentro de una sociedad, es ofrecer distintos medios para llegar al conocimiento, interiorización y desarrollo de todo su ser, es decir, no solamente su parte intelectual, sino también su parte afectiva, espiritual, social y física; logrando así un equilibrio que permita al ser humano desarrollar al máximo su potencial y permitiéndole relacionarse de la mejor forma con sus semejantes. Este conocimiento o conciencia de las partes que integran al ser y el cómo el artista ayuda a desarrollar cada una de las mismas, es abordado también por el doctor Miguel Martínez de la Universidad Simón Bolívar de Caracas Venezuela:

El ser humano, como todo ser vivo, no es un agregado de elementos yuxtapuestos; es un todo integrado que constituye un supra sistema dinámico, formado por muchos subsistemas perfectamente coordinados: el subsistema físico, el químico, el biológico, el psicológico, el social, el cultural, el ético-moral y el espiritual. Todos juntos e integrados constituyen la personalidad, y su falta de integración o coordinación desencadena procesos patológicos de diferente índole: orgánica, psicológica, social, o varias juntas. (Martínez, 2009, p.23)

Entonces resulta muy claro el hecho de que el ser humano no es solo algo particular, ni es tampoco la suma de varios elementos; es más bien una especie de sistema que logra llevar al máximo su desarrollo cuando presta especial atención a cada una de sus partes.

Esto supone una tarea muy difícil al pensar los fines, organización y principios de un sistema educativo, puesto que para ser coherente con esta multidimensionalidad del ser, se debe partir de una valoración profunda del arte como parte inescindible del ser humano y de la formación artística como la vía para permitir una integralidad en su desarrollo.

1.5.7. Las cuatro dimensiones del ser.

El hombre es reconocido como un ser biopsicosocial, pues de manera consciente o inconsciente se mueve dentro de tres dimensiones que han sido reconocidas a través de la antropología, la psicología y la sociología, las cuales son: la dimensión biológica, la dimensión psicológica y la dimensión social. Aunque también existe una cuarta dimensión que es menos reconocida que es la dimensión espiritual.

1.5.7.1. Dimensión biológica. Esta dimensión que también suele ser llamada corporal o motriz corresponde al cuerpo, es decir, absolutamente toda la relación que tiene el ser con las sensaciones que percibe a través de su cuerpo, y el cuidado que le preste al mismo con el fin de encontrar un equilibrio saludable.

1.5.7.2. Dimensión psicológica. Esta dimensión es también conocida como dimensión intelectual y corresponde a toda la información que recibe y almacena la mente a lo largo de la vida a través de las experiencias y de la formación académica. Es la dimensión donde encontramos las diversas formas de pensar de los individuos.

1.5.7.3. Dimensión social. Esta parte del ser corresponde a la conciencia de que el ser humano no está solo, siempre está en contacto con sus semejantes

y en constante interacción con los mismos, ya sea con su voluntad o sin ella. Es la esencia social del ser.

1.5.7.4. Dimensión espiritual. Esta última dimensión que se considera en este documento refiere a las situaciones, experiencias o hechos que el ser humano considera como superiores, ligados a una vida interior a la cual se llega por la introspección y que contiene un gran poder transformador. El concepto de espiritualidad comúnmente se lo ha ligado a la religiosidad, lo cual es una idea equivocada pues en realidad la espiritualidad encuentra referencia en la posibilidad de descubrir dentro de sí mismo una esencia universal común a todo ser existente, sin necesidad de pertenecer a una iglesia o grupo de cualquier otro tipo, acto complejo en el cual se descubre las fortalezas y limitaciones.

Acerca de esto los autores Ken Wilber, Terry Patten, Adam Leonard y Marco Morelli, afirman en su libro *“La práctica integral de la vida”*:

Los cuadrantes se refieren a cuatro dimensiones de nuestro ser en el mundo: la dimensión **interior individual** (es decir el dominio de la psicología, los pensamientos, los sentimientos y las intenciones), la dimensión **interior colectiva** (es decir, las relaciones, la cultura y los significados compartidos), la dimensión **exterior individual** (es decir, cuerpo físico y la conducta) y la dimensión **exterior colectiva** (es decir el entorno y las estructuras sociales). (Wilber, Patten, Leonard y Morelli, 2008, p. 57)

A través de esto se puede observar como el ser para estar completo y poder desarrollar una sociedad de la mejor manera necesariamente debe comprender el mundo desde sus distintas dimensiones y no descuidar alguna de estas. Solo así podrá relacionarse con los demás sin conflicto alguno.

1.5.8. *Los efectos del arte sobre las dimensiones del ser.*

El arte aporta al desarrollo integral de las dimensiones del ser, y en el caso especial de la música, actualmente se han comprobado muchos efectos y la influencia que tiene sobre el comportamiento de las personas.

Con el avance de la tecnología se han revelado muchos detalles acerca del funcionamiento del cerebro y de todo el cuerpo como tal. Con práctica del tratamiento por medio de la música éstos se han hecho evidentes. Este avance tiene como resultado demostrar que el uso de productos farmacológicos, combinado al uso del arte creativo, pueden impactar positivamente en el funcionamiento del cerebro. (Celia Rodriguez y Jose R. Nunez, 2003)

Aun cuando cada individuo percibe o interpreta el fenómeno sonoro de manera distinta, se ha comprobado los efectos que la música tiene en el cerebro. Con la aparición de la musicoterapia se han creado distintos tratamientos con el fin de reducir el estrés, mejorar la memoria, la estimulación del lenguaje, entre otros. Y los efectos han sido bastante notorios, por ejemplo: la terapia musical usada en pacientes con Alzheimer para recordar personas o momentos, llamado *Música para Despertar*, liderada por el psicólogo granadino Pepe Olmedo quien afirma que los pacientes, después de unos minutos escuchando música que habían oído en otra etapa de su vida, reaccionaban hablando y mostrando comportamientos diversos en relación a sus recuerdos. “La música también activa la memoria automática provocándonos recordar letras de canciones sin siquiera estar conscientes que las sabemos; salen de nuestra boca como reflejo” (Armstrong, 2008, p. 98, traducido por autor).

Además ciertas prácticas que incluyen a la música para obtener mejores resultados evidencian el gran impacto que tiene la misma sobre el cerebro. El realizar ejercicio o estudiar tiene mayor rendimiento al ser acompañado de escuchar música.

La música no solamente influye en la parte cerebral, sino en todo el metabolismo influyendo sobre la presión cardiaca o el ritmo en la respiración ya que con la escucha de ciertas músicas el cuerpo genera endorfina (hormona natural que produce efectos saludables en el cuerpo), por el contrario someterse a altos niveles de ruido hace que el

cuerpo genere cortisol (hormona que genera el estrés) y la permanencia prolongada de esta hormona en el cuerpo afecta al sistema inmunológico (Guylaine Vaillancourt 2009, p. 33).

La música permite un mayor desarrollo intelectual y psicomotriz en el ser, debido a esto varios estudiosos han creado métodos de educación musical enfocados en el desarrollo de las edades más tempranas, tal es el caso del método Dalcroze, Orff, Suzuki, entre otros. Los cuales abordan desde varios puntos el desarrollo integral del niño y que han servido como modelo a la educación musical actualmente.

1.6. ANALISIS MUSICAL.

➤ “El último tremolo (Una limosnita por el amor de Dios)”

Esta obra fue creada por el compositor paraguayo Agustín Pío Barrios Ferreira, más conocido como Mangoré, en los últimos años de su vida. Cierta día, mientras vivía en la ciudad de San Salvador y se ocupaba dando clases o estudiando con sus amigos y discípulos, una anciana pasó por el frente de su hogar pidiendo limosna, y la rítmica empleada por la anciana al golpear la puerta fue utilizada por Mangoré para crear su última obra el 2 de julio de 1944; aproximadamente un mes después, el 7 de agosto de 1944 falleció.

No está muy claro si Mangoré puso nombre a esta obra o no, sin embargo, los títulos más difundidos son sustentados de esta manera: “Una limosnita por el amor de Dios” derivó de las palabras suplicantes de la anciana. También se conoce el nombre de “El último tremolo” o “La última canción”, pues fue la última composición de Mangoré. Por último el título “El gran tremolo”, esto por los alumnos que afirman que Mangoré habría dicho: “Ya tengo concluido el trémolo. Es el más grande trémolo que yo he hecho.”. Sin embargo, esta obra es más conocida con el título “El último tremolo” y el subtítulo “Una limosnita por el amor de Dios”.

“*El ultimo tremolo*” es una de las obras más conocidas entre los guitarristas clásicos, pues encierra un gran número de connotaciones entorno a su creación. Una de ellas es el hecho de que por mucho tiempo se difundió la idea de que Mangoré murió sin terminar la obra, la cual sería finalizada por uno de sus alumnos destacados.

Esta idea se rechaza al analizar armónica y formalmente la pieza donde se observa varias características propias del estilo creativo de Mangoré. Por otro lado hay quienes aseguran que existe un “error de copia” en el compás 45 que es exactamente igual al anterior, pues entre las características compositivas de Barrios estaba no repetir textualmente ningún compas, además de que el movimiento armónico y melódico es muy

variado antes de llegar al mencionado punto. Sin embargo la realización de un análisis formal permitió esclarecer la mayoría de estas hipótesis.

En primer lugar esta obra tiene una forma ternaria ABA se debe mencionar que la obra utiliza una técnica guitarrística llamada *tremolo*, cuya raíz etimológica procede del italiano “*trémulo o tembloroso*” el cual consiste en cuatro semicorcheas que se pulsan con los dedos pulgar (p), anular (a), medio (m) e índice (i). Generalmente la primera pulsación, que le corresponde al dedo pulgar, realiza la melodía principal, mientras que las tres pulsaciones siguientes, generan la impresión de una nota de duración prolongada que funciona como acompañamiento.

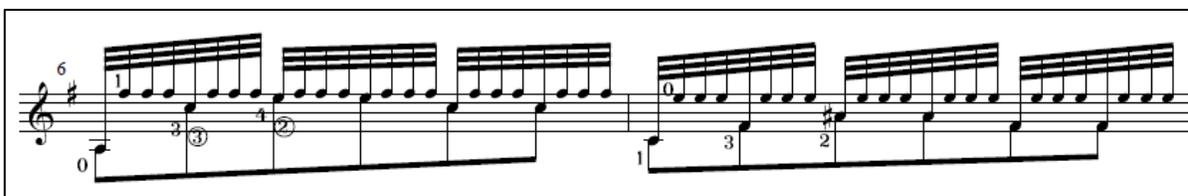


Figura 1. (Ejemplo de trémolo)

En los dos primeros compases aparece el motivo principal de la obra presentado en las cuerdas bordonas (bajos), lo cual es muy innovador pues muestra claramente una de las características más importantes de la obra: el motivo imita a los golpes de la anciana en la puerta. Mangoré presentó el primer motivo de manera aislada con el fin de dejarlo más presente en el oído. Posteriormente éste motivo se desarrolla con el acompañamiento de la línea superior del tremolo.



Figura 2. (Primer y segundo compas de “El último tremolo”)

Armónicamente estos primeros compases giran en la tonalidad de mi menor con los acordes de mi menor y do mayor con bajo en mi, es decir tónica y subdominante (acorde napolitano). Además esta obra presenta un gran número de intercambios modales y acordes en primera o segunda inversión. Es muy clara la modulación a si menor en el compás 36, donde comienza un desarrollo en el cual gana más registro agudo

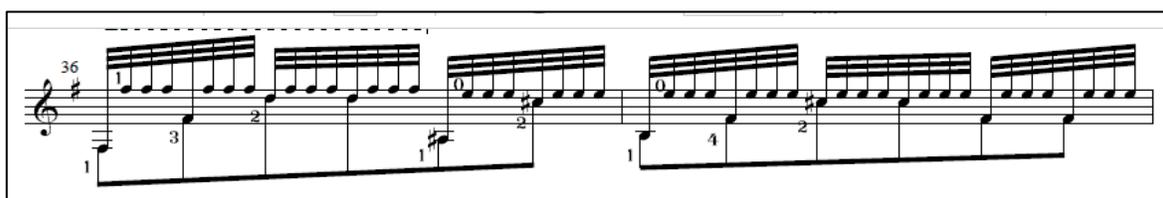


Figura 3. (Modulación a si menor en la obra “El último tremolo”)

Entre los cambios modales mencionados anteriormente, se destaca en primera instancia, el que se encuentra en los compases 42 y 43, transformando la tonalidad de si menor en mayor (compases 44 y 45). Para reafirmar la tonalidad, el último tiempo de ambos compases contienen al acorde dominante fa sostenido, el cual a partir del compás 45 comienza su recorrido que va dirigido hacia el clímax de la obra en compas 47.

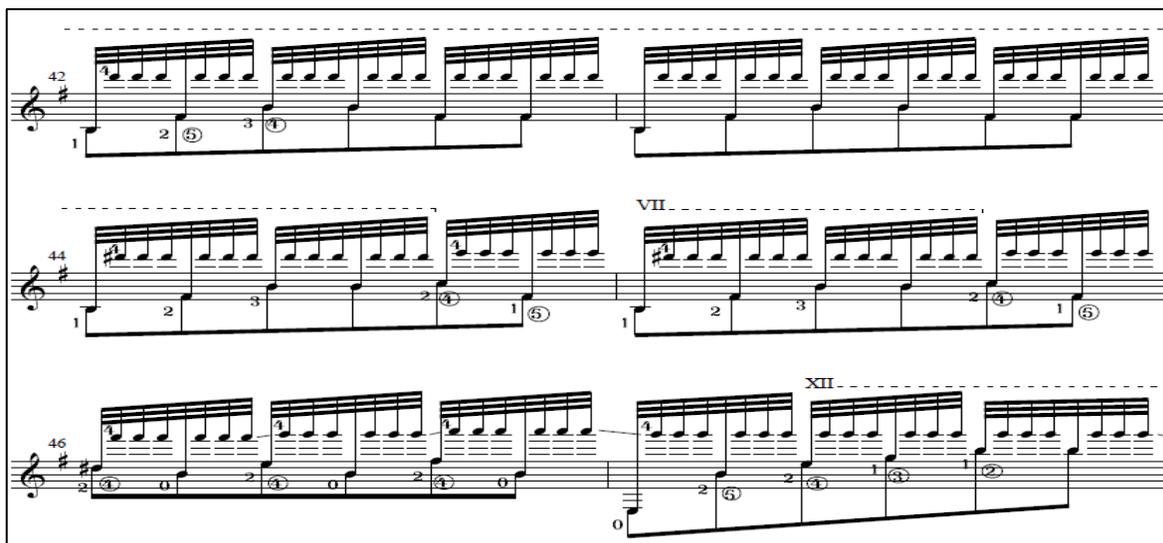


Figura 4. (recorrido hacia el clímax en la obra “El último tremolo”)

En este punto (compas 47), se altera por primera vez el movimiento melódico del arpeggio, que representaba los golpes de la anciana en la puerta. Una vez llegado al clímax, existe una tercera sección claramente definida por un cambio de armadura que gira en torno a la tonalidad del paralelo de la axial, es decir, pasa a la tonalidad de mi mayor en lugar de mi menor como es al inicio.

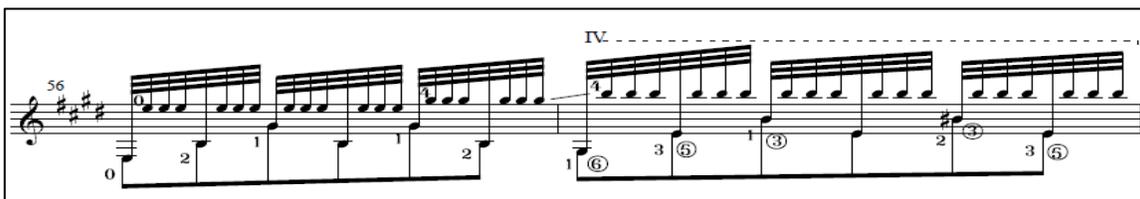


Figura 5. (Inicio de la parte mayor de la obra “El último tremolo”)

Y en esta parte (donde la tonalidad de mi mayor se establece) se encuentra un paralelismo con la primera parte de la obra con respecto a la melodía y así estas secciones se podrían considerar como imágenes en espejo, en su respectiva tonalidad. El movimiento melódico de la parte mayor y menor llevan las notas mi y sol (en el caso de la parte menor) y mi sol sostenido (para el caso de la parte en modo mayor) y las nota ejecutada en la parte aguda del tremolo es un mi una octava ascendente de distancia de la melodía. Esta repetición temática le da una gran estabilidad a la pieza.

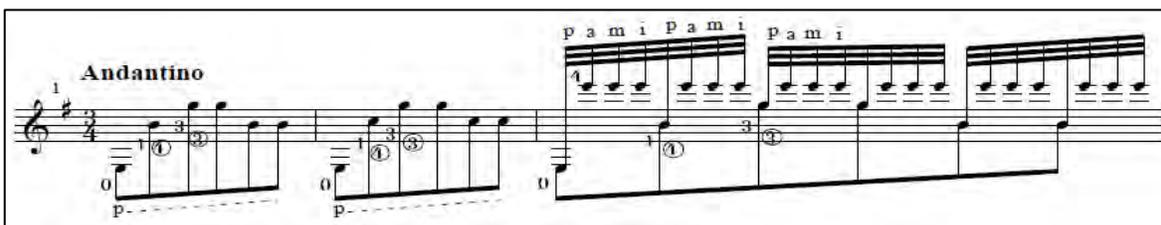


Figura 6. (Parte inicial en modo menor de la obra “El último tremolo”)

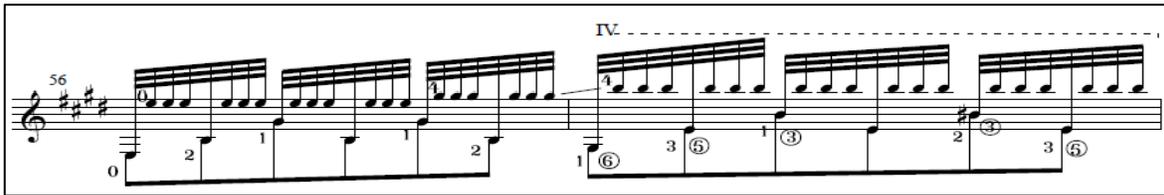


Figura 7. (Parte inicial en modo mayor de la obra “El último tremolo”)

Este paralelismo se puede notar aún más claramente desde el compás 72 hasta el final donde la pieza re expone el juego de tónica (para este caso mi mayor) y subdominante (acorde napolitano do mayor con bajo en mi) que se presentó de la misma manera al inicio de la pieza en modo menor.

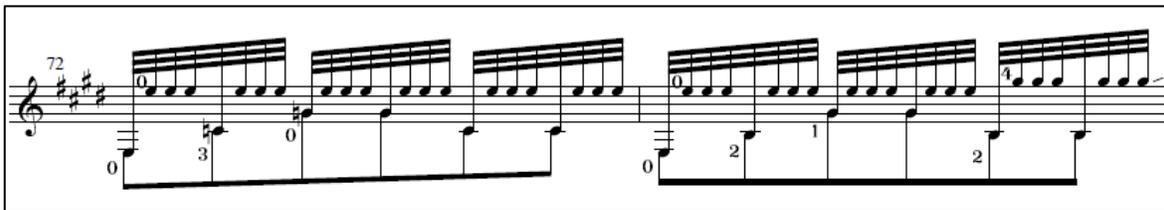


Figura 8. (Compás 72 de la obra “El último tremolo”)

Es muy divulgado entre los guitarristas que esta obra es presentada como un homenaje que el mismo Mangoré compuso anticipando su muerte, ya que los últimos compases de esta pieza (donde se marca un arpeggio descendente) se consideran el final del viaje de la vida de Mangoré. Aunque esto solo sea interpretaciones o apreciaciones subjetivas, “*el ultimo tremolo*” (como decidieron titularla los alumnos de Mangoré) es la última gran obra compuesta por Agustín Barrios y una de las más representativas en el

repertorio de guitarra clásica.

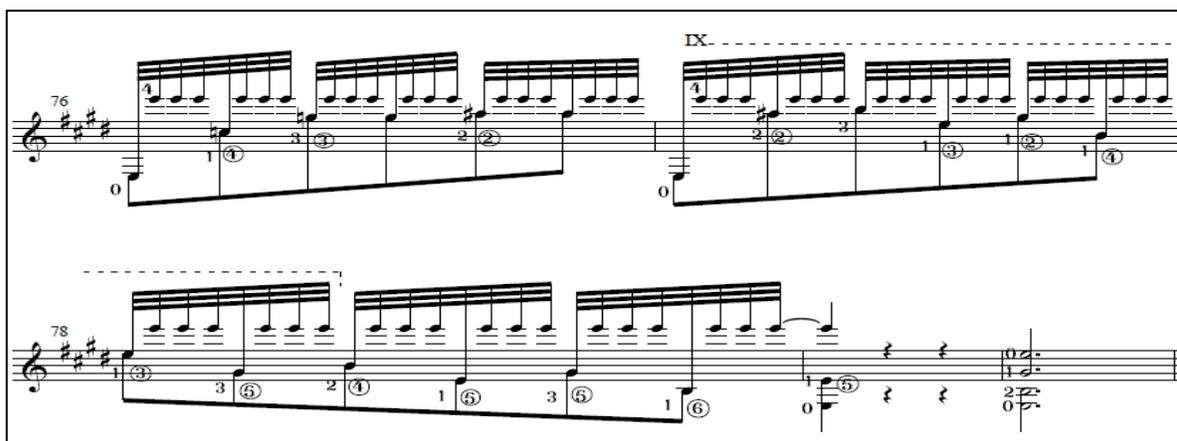


Figura 9. (Cuatro últimos compases de la obra “El último tremolo”)

Cabe resaltar la influencia de Chopin en Agustín Barrios, pues por el contenido armónico que existe en “el último tremolo” resulta, en cierta forma difícil la memorización de la pieza, y también por la conducción de voces en las dos melodías se generan posiciones que requieren una amplitud de la mano que llega a ser compleja de mantener. Sumado a esto, la realización de la técnica tremolo es agotadora y exigente a la hora de mantener un timbre uniforme en los dedos que pulsán las cuerdas.

En esta pieza se debe procurar hacer durar el bajo lo máximo posible, pues la melodía que allí se encuentra define la textura armónica y al prolongarse ayuda a enlazar los cambios de acordes más complejos. Además como se mencionó anteriormente, se requiere de tener desarrollado una amplitud bien trabajada en la mano izquierda debido al hecho de que esta pieza tiene posiciones de acordes muy abiertas y que al tener que mantenerlas por cierto tiempo podrían resultar agotadoras.

Debido a la conducción de las voces que están actuando (tanto en el bajo como en el tremolo) es también necesario descifrar la correcta digitación en la mano izquierda, para que de esta manera la tímbrica no varíe entre las cuerdas pisadas y las que se encuentran al aire.

Con respecto al tempo, no existen indicaciones en la partitura que modifiquen la indicación de Andantino que se presenta al inicio de la misma. Por tanto solo se considera hacer *rubato* a lo largo de la pieza, teniendo en cuenta las terminaciones de frases y las conclusiones o tensiones que presenta el discurso armónico. También es común realizar un *rit...* hacia el final de la pieza deteniéndose lentamente hasta llegar al acorde final de mi mayor, que suele ser arpegiado con tímbrica *dolce*.

Resulta importante destacar la carga emotiva que contiene esta pieza, al reconocer la historia en la que fue creada; la situación muestra la condición de pobreza en la que se encontraba la anciana que llamó a la puerta de Mangoré.

➤ “Guabina Viajera”

Esta pieza fue creada por el compositor colombiano Gentil Albarracín Montaña, es considerado como uno de los guitarristas más importantes de Colombia, pues llevo varias piezas de música tradicional colombiana a la guitarra clásica. La obra tiene mucha relación con su nombre pues, como cuenta el mismo Gentil, inició componiendo una parte de la obra en Colombia, posteriormente mientras viajaba a Madrid compuso una siguiente parte, lo mismo sucedió en París, hasta que finalizó la obra en Grecia.

Esta obra pertenece a la suite colombiana número dos, en la cual incluye distintas piezas basadas en ritmos tradicionales colombianos. Para este caso, se basa en la guabina, que es una danza y género musical populares autóctonos de Colombia. Al explorar su raíz etimológica se refiere a un pez de agua dulce que habita los ríos del país; pero no se sabe qué relación pueda tener este pez con la danza de la región andina, por otro lado el término guabina es también empleado para denominar a un hombre simple.

Por el hecho de ser una danza se debe tener muy presente la importancia de mantener el ritmo a la hora de interpretar.

La métrica de esta pieza es descrita por el compás de $\frac{3}{4}$ y así se mantiene hasta el final, esto corresponde a la manera de acompañar la guabina de manera tradicional con la guitarra.



Figura 10. (Ritmo de guabina en guitarra)

Se puede abordar esta obra bajo un esquema formal de cuatro partes grandes, en donde la primera arranca en el compás inicial y llega hasta el compás 15, donde aparece el motivo principal que se presentara durante toda la pieza; esta melodía principal es acompañada de una segunda voz y un bajo que completa la armonía.



Figura 11. (Primer compas donde aparecen las tres voces que actúan en la pieza “Guabina viajera”)

Debido a que la armonía de esta pieza pertenece al ámbito tonal, es muy importante resaltar cada una de las voces para que se logre entender las progresiones armónicas, sin olvidar darle el protagonismo a la primera. También se puede notar claramente como el motivo principal aparece de distintas maneras, ya sea con variaciones, transportado en una función armónica distinta de tónica, o cuando la melodía principal se mantiene y las otras voces varían rítmicamente.

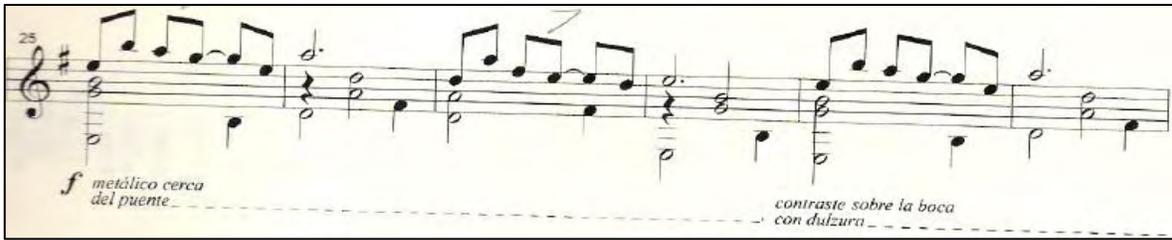


Figura 12. (Variación del motivo en paralelo menor en la obra “Guabina viajera”)

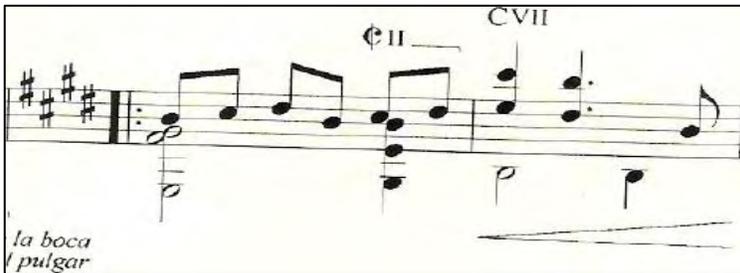


Figura 13. (Motivo transportado “Guabina viajera”)

El contraste dinámico y tímbrico que se interpreta en esta obra varía de frase en frase; la primera frase tiene la dinámica *mf* y con la mano derecha en la parte de timbre natural de la guitarra (es decir cerca de la boca). La segunda frase tiene la misma intensidad pero esta vez con un regulador que dirige hacia *f*, esto, debido al discurso armónico que al final de la frase se presenta, una semicadencia (termina en V). La tercera frase presenta el mismo movimiento melódico pero con variaciones en la segunda voz y el bajo que vuelven más rápido el cambio armónico. Además, esta frase comienza en *f* con la tímbrica *metálico* del instrumento (se pulsan las cuerdas cerca del puente); esta dinámica decrece hasta llegar a un *p*, dando comienzo a la frase cuarta que tiene una intensidad de *pp*, donde nuevamente se realiza un crescendo hasta la semicadencia terminal.

La segunda parte que va desde el compás 16 al 32 presenta, al igual que la primera, una repetición de un motivo principal con algunas variaciones rítmicas y armónicas.

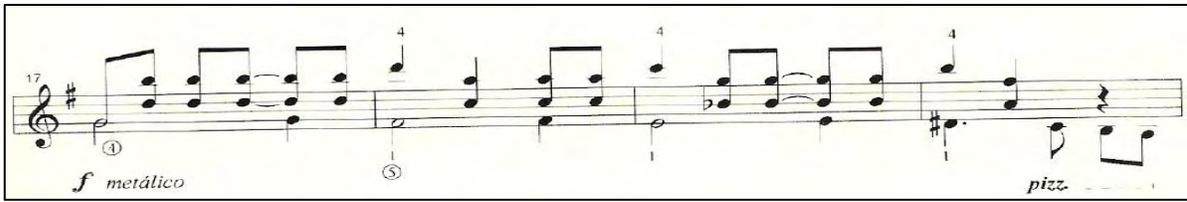


Figura 14. (Inicio de la segunda parte donde se presenta el motivo “Guabina viajera”)

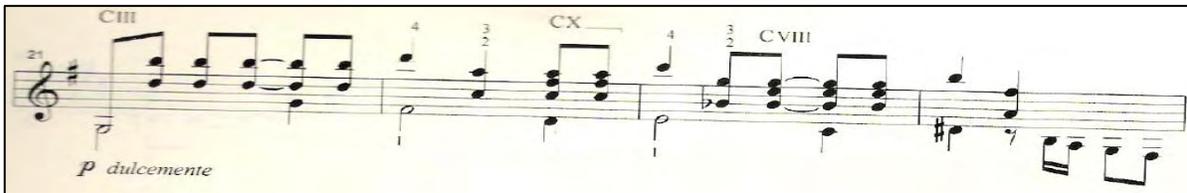


Figura 15. (Repetición del motivo con variaciones en el bajo y segunda voz “Guabina viajera”)

Por esto, también se especifica para una interpretación correcta, generar un contraste tímbrico y dinámico; así, la primera parte se tocará con un sonido *metálico* y con intensidad *f* ya que la segunda frase es idéntica a la anterior, pero con cambios en las voces inferiores, aquí se debe hacer un cambio notable en tímbrica y dinámica donde se recurre a lo opuesto, un timbre *dolce* con una intensidad *pp*.

La tercera parte ocupa los compases 33 a 52, gira armónicamente en el paralelo mayor, estilo que es muy frecuente en la música andina colombiana. Se observa claramente el motivo principal transportado una cuarta descendente, también, al repetir dicho motivo, existe la variación en las voces inferiores.



Figura 16. (Presentación del motivo en el paralelo mayor y transportado una cuarta descendente “Guabina viajera”)

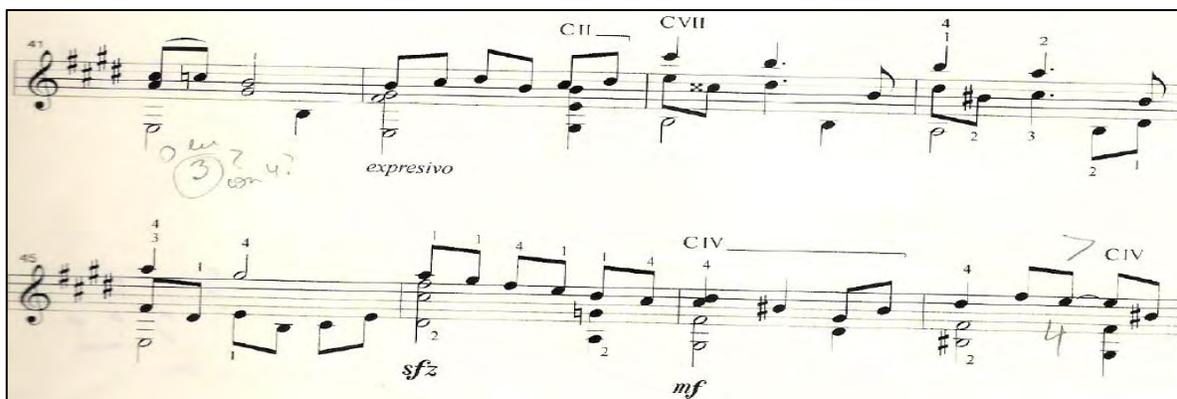


Figura 17. (Repetición del motivo con variaciones en las voces inferiores “Guabina viajera”)

Esta parte inicia su interpretación con un timbre *dolce*, con la intensidad *mf*, que irá creciendo hacia el *f*. En la frase 4, de esta parte ocurre un cambio armónico más consecutivo; por esto se hace énfasis en el compás 45 con la indicación *sfz*. De allí en adelante la frase debe de ir en *diminuendo* hasta llegar al final de la misma.

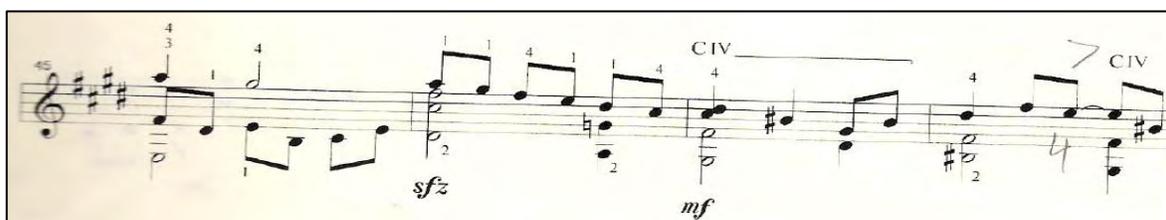


Figura 18. (Clímax de cambio armónico hacia el *sfz* “Guabina viajera”)

La cuarta parte de esta pieza va desde el compás 53 a 71 y se puede considerar como una larga *coda* construida con el motivo principal, y por esto se vuelve importante resaltar dicho motivo. Al igual que las anteriores secciones, es importante resaltar muy

notoriamente, el contraste entre frase y frase, más aún, si son frases construidas en materiales temáticos similares.

En esta pieza, al igual que otros géneros musicales tradicionales, el bajo cumple la función armónica y expresa la rítmica característica de la guabina, mientras la melodía está ausente o en notas prolongadas, el bajo tiene una característica melódica que conecta las frases.



Figura 19. (Ejemplo de movimiento melódico del bajo “Guabina viajera”)

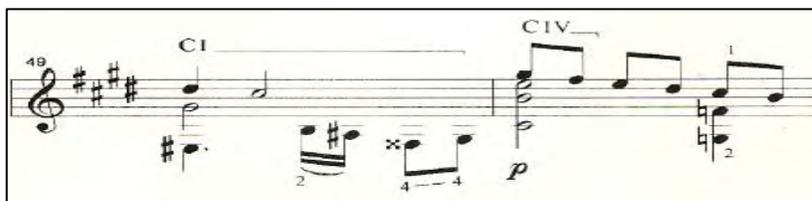


Figura 20. (Movimiento melódico del bajo “Guabina viajera”)

➤ “Choros No. 1”

Esta pieza fue creada por el compositor brasileño Heitor Villalobos, quien escribió un conjunto de quince *choros*, de los cuales el primero fue escrito para guitarra, y los demás para otros instrumentos.

El *choros* es un género musical tradicional brasileño que es considerado como la primera música típica de Brasil. La palabra “*choro*” refiere al término portugués “llorar” pero a pesar de este nombre, tiene una rítmica alegre; además, se dice que tiene aproximadamente 130 años de existencia.

Los intérpretes de dicho género musical reciben el nombre de *choroes*, dicho término se aplica también para los compositores del mismo. Por otro lado, si es interpretado por un conjunto, se les conoce como *regionals* (regionales), el cual incluye los instrumentos flauta, mandolina (que desempeñan el papel melódico), y el cavaquinho (que realiza el ritmo y acompañamiento) y una o varias guitarras, en donde se resalta la participación de la guitarra de siete cuerdas.

Al analizar formalmente esta pieza, se puede decir que ésta tiene forma de rondó a 5 partes ABACA.

La sección A (estribillo) consta de 32 compases repartidos en dos partes iguales, es decir 16 compases cada uno. En la primera parte termina en el acorde de dominante, en otras palabras, con una semicadencia. Mientras que la segunda parte resuelve en tónica o cadencia autentica. Esta pieza inicia con anacrusa donde se encuentran tres semicorcheas que se deben interpretar libremente por la indicación de calderón que esta sobre ellas. A lo largo de la pieza encontramos repetidamente esta figuración:

CHOROS (N.º 1)

Quasi andante (♩ = 88)
C. II

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1920)

Figura 21. (primeros tres compases con anacrusa de “Choros no. 1”)

Estas tres semicorcheas proponen un ritmo anacrúsico en toda la obra; los calderones muestran que es una anacrusa de suspensión que marca un *rubato* preponderante. Seguido de esto se tiene una terminación en el acorde que en ciertos momentos es masculina y en otros es femenina. Armónicamente esa primera parte es muy rica, mientras que los primero cuatro compases giran en funciones de la tonalidad principal con la adición del acorde dominante de dominante V/V:

V/V – V – i – VI – V – i.

como en el estribillo, además el compositor hace uso de dominantes auxiliares o también llamadas interdominantes, como se presentó en la primera parte. En los primeros 4 compases se presenta una cadencia evitada, o progresión de acordes de dominante consecutivamente.

$$V - V/IV - V/vi - V/ii$$

Seguido de una cadencia compuesta de segundo aspecto que consta de S – D – T, en donde el acorde de dominante es preparado por el V/V y el I en segunda inversión hasta resolver en la tónica axial (C) de esta sección.

Figura 24. inicio de la primera copla “Choros no 1”

La parte siguiente consta de 4 compases donde la armonía deja de tener una relación, en cuanto a su eje tonal, con los acordes de B/D# - D7 – D7/C – Bb7, en donde también realiza suspensiones en la melodía en los grados cuatro y tres con respecto al acorde.

Figura 25. armonía no funcional (Choros 1)

Esta progresión no funcional tiene su fin en el acorde de Bb7, a continuación se puede apreciar una cadencia plagal que abarca IV – VIb.

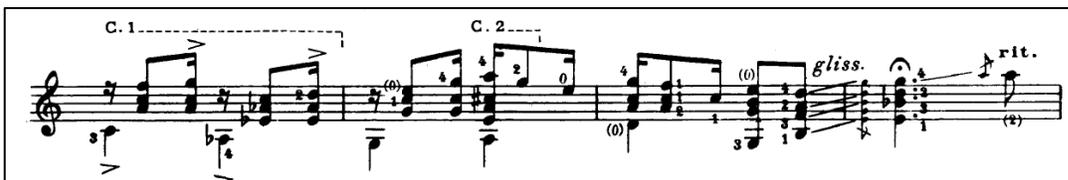


Figura 26. cadencia plagal (choros no 1)

La copla se repite de manera casi idéntica con la salvedad de que en el final de la misma aparece la resolución al acorde de tónica y retoma el estribillo.

La segunda copla (C) cambia de nuevo la armadura situando el eje tonal en (E) y además, muestra un cambio de tempo pasando de la indicación inicial de *Quasi andante* a *Moderato un poco*. El motivo es tético, dentro de un ritmo anacrúsico y muy interesante armónicamente, ya que con el uso de las sustituciones de interdominantes ubica momentáneamente el centro tonal en C#m además de usar un acorde aumentado como dominante.



Figura 27. inicio de copla C (Choros 1)

Nuevamente se repite casi idéntica esta parte con la salvedad del final que en este caso con el uso de la casilla ubica de nuevo en la tonalidad inicial del *choros* para presentar de nuevo el estribillo:

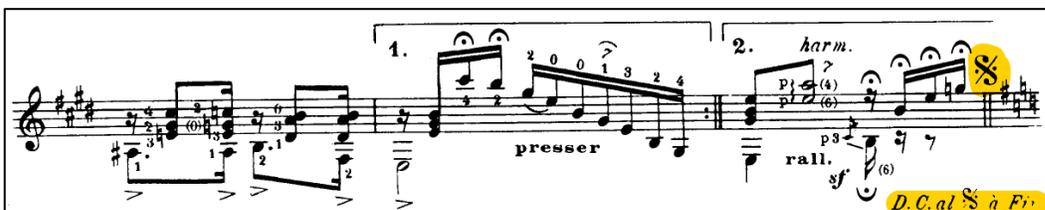


Figura 28. Retorno al estribillo (Choros 1)

En esta parte es muy importante resaltar la tímbrica de los acordes, pues al ser el estribillo y la primera copla muy rítmicas, en esta ocasión se debe tocar con un timbre más dulce (cerca de la boca), para contrastar y diferenciar el movimiento de las voces que generan tensión y reposo cada dos compases.

➤ “El capricho árabe (Serenata)”

Esta obra fue creada por Francisco Tarrega a quien ya se refirió anteriormente en este documento como el precursor de la técnica de la guitarra clásica. Es una obra muy conocida dentro del repertorio guitarrístico, puesto que es, además de exigente técnicamente, la primera obra que Tárrega imprimió junto con una transcripción de un *Largo* de Beethoven. Ha sido interpretada en distintos instrumentos y grupos instrumentales como violín, pequeña orquesta, bandas, rondallas etc. También, Tarrega dedicó esta pieza a un músico y maestro español Tomás Bretón (1850 – 1923) que compuso óperas y zarzuelas como “*la verbena de la paloma*”. Esto hace notar la importancia y gran contenido que posee esta obra, que según menciona el hijo de Tarrega, tiene como título en el manuscrito “C.A.” y debajo de estas “Serenata”.

Esta pieza sin lugar a dudas tiene muchas características de la música española en cuanto a combinar metros calmados con escalas rápidas en donde se demuestra el virtuosismo del intérprete, esto generalmente se nota en los cromatismos y las transiciones calmadas entre las secciones.

En primer lugar esta pieza requiere de una afinación especial en la guitarra, la cual debe ser afinada con la sexta cuerda en Re, esto para reforzar la tonalidad axial Re menor. Esta pieza es de forma ternaria, siguiendo el esquema ABA', aunque tiene una introducción breve que consta de dos frases de cuatro compases cada una que terminan en semicadencia y están escritas en un metro ternario simple ($\frac{3}{4}$).

Esta introducción comienza con un acorde de Re menor (aunque la tercera del acorde no se pulsa) realizado con armónicos naturales sobre el traste 7. Seguido de arabescos⁴ que concluyen en una semicadencia.

The image shows a musical score for a guitar piece titled "CAPRICHIO ARABE Serenata". The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of "Andantino". The first measure contains a natural harmonic on the 7th fret, indicated by "harm 7" and "mp". The second measure starts with a melodic line with fingerings 4, 1, 2, 1. The third measure continues with fingerings 4, 2, 2, 1. The fourth measure has fingerings 4, 2, 4, 1. The fifth measure is a whole note chord with a circled "2" below it. The sixth measure is a whole note chord with a "III" marking above it. The score ends with a double bar line.

Figura 29. (Primeros arabescos de “capricho árabe”)

Esta frase se repite, y tiene una contrastante donde aparecen más escalas; para su interpretación debe ejecutarse con *accelerando*, ésta termina en una semicadencia. Estas frases son precedentes de la parte A, la cual se encuentra en un metro cuaternario en donde se obedece un poco más la equivalencia de las figuras musicales e inicia un acompañamiento con un bajo ostinato⁵ que ocupa las funciones de dominante y tónica con figuración de negras y acordes a contratiempo. Posteriormente tiene por encima una melodía que será el motivo a lo largo de toda la pieza.

⁴ Adornos decorativos de libre interpretación

⁵ Sucesión de notas o acordes acompañantes que se repiten por varios compases

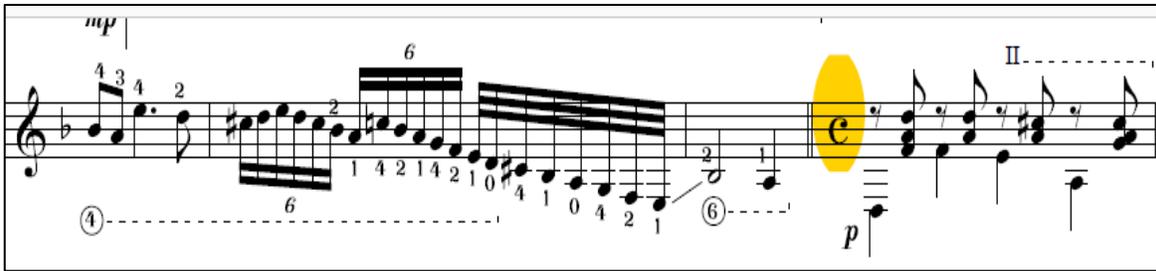


Figura 30. (Arabescos de respuesta e inicio en metro cuaternario de “capricho árabe”)

Dicha melodía tiene un ritmo más variado en comparación del ostinato que suele mantener un ritmo más regular.

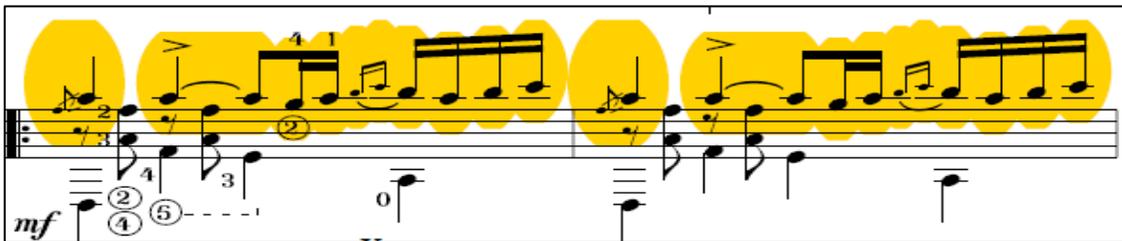


Figura 31. (Motivo de la melodía de “capricho árabe”)

La figuración rítmica de esta pieza, en cuanto a la melodía, suele mantener un tempo muy constante. Pero para unir las frases o las repeticiones de frases se incluye los arabescos que tienen más libertad rítmica.

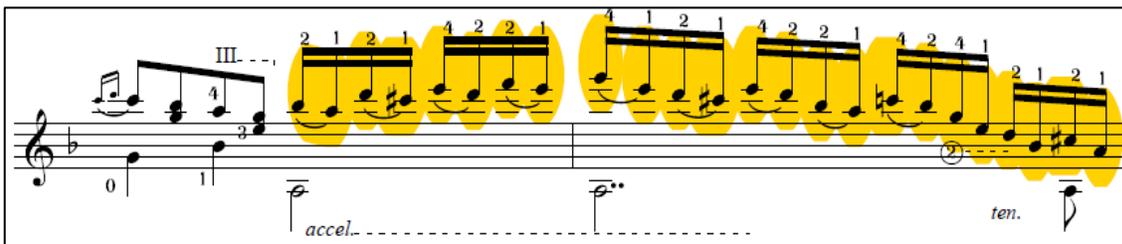


Figura 32. (Arabescos que unen las repeticiones de la melodía de “capricho árabe”)

El hecho de que la melodía no varía mucho es compensado por los cambios armónicos que la pieza contiene, primero al relativo mayor y después a su homónimo

menor. En la primera modulación, la que se dirige a fa mayor, el motivo de la melodía es muy fácil de reconocer, esta vez con el ostinato, realiza las mismas funciones antes descritas.

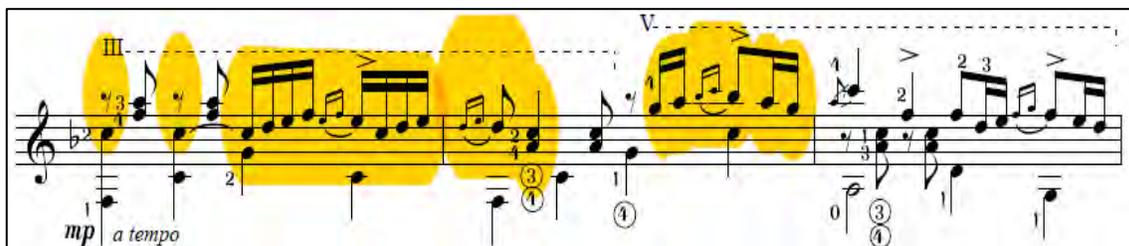


Figura 33. (Melodía en tonalidad de fa mayor “capricho árabe”)

Nuevamente se presentan arabescos pero esta vez seguidos de una escala cromática que lleva a la tonalidad de re mayor, en la cual se vuelve a desarrollar la melodía principal.

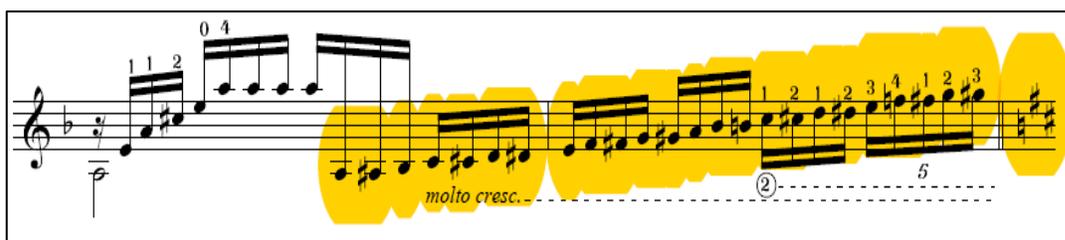


Figura 34. (Escala cromática que lleva a re mayor “capricho árabe”)

Esta escala cromática, que actúa como un enlace melódico entre las tonalidades de fa mayor y re mayor, se interpreta siguiendo la indicación *molto cresc*; el tempo comienza lento y va aumentando hasta alcanzar la velocidad normal de la pieza. En la tonalidad de re mayor, donde se vuelve a encontrar la melodía principal, con menos variaciones que en la tonalidad de fa mayor y con el ostinato de fondo siguiendo las mismas funciones armónicas que antes.

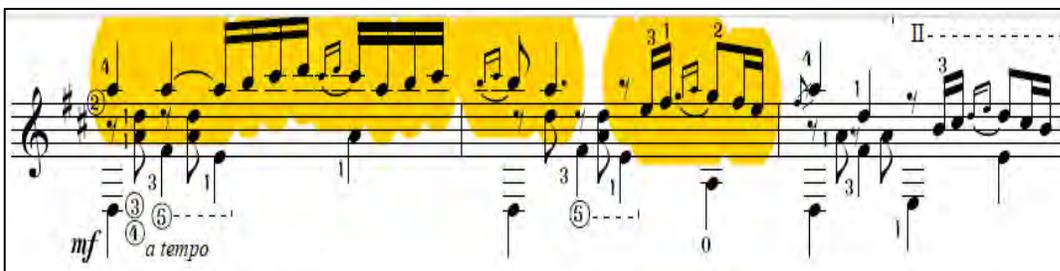


Figura 35. (Melodía principal en re mayor “capricho árabe”)

Al igual que en la tonalidad axial re menor, cuando se repite la melodía, ésta se enlazada por arabescos de libre interpretación escritos en seisillos de semicorcheas, y en la repetición de la melodía aparece una semicadencia con la cual se vuelve a la tonalidad axial, entrando a la parte A' donde se repite los ocho compases de A con un acorde de re menor presentado en armónicos naturales, que recuerda la tónica al igual que el compás inicial.



Figura 36. (Retorno a la tonalidad axial y acorde final “capricho árabe”)

➤ **“Canta cuando me ausente”.**

Esta pieza fue compuesta por uno de los compositores ecuatorianos más destacados de la historia, Marco Tulio Hidrobo, quien nació en la ciudad de Cotacachi en el año 1906 y falleció en octubre de 1961, fue el creador de distintas canciones del folclor ecuatoriano, entre ellas está el pasillo “al besar un pétalo”, el sanjuanito “vamos a casa”, entre otros. La pieza “canta cuando me ausente” es un pasillo ecuatoriano que fue adaptado a la guitarra clásica por su hijo Luis Homero Hidrobo Ojeda, quien a su vez fue el requintista del trio

ecuatoriano Los brillantes y de formación autodidacta en la música de guitarra clásica, en la realizó interpretaciones de varias piezas de carácter nacional ecuatoriano.

El género del pasillo es uno de los más representativos de la republica ecuatoriana, el cual se ha venido desarrollando desde la época de la colonia. Se dice que proviene del vals europeo y que debido al mestizaje de las culturas recibió influencia de dos ritmos indígenas de Ecuador, el san Juanito y el yaraví. Con el tiempo tomó como parte central de su interpretación el requinto y la guitarra, además, el contenido de sus letras pertenecen a la *poesía modernista*, una corriente literaria que tuvo apogeo en Ecuador en la década de 1910. El metro en el cual se describe este ritmo tradicional es $(\frac{3}{4})$ y su base rítmica se muestra de la siguiente manera:



Figura 37. Ritmo de pasillo ecuatoriano en guitarra.

El nombre pasillo se deriva del diminutivo de “paso” refiriendo a los pequeños pasos que en la danza se realizaban. Se dice que el pasillo ecuatoriano evoca nostalgia mediante melodías y armónicas sentimentales; esto debido a la transformación que sufrió el país a partir de los años veinte del pasado siglo. Tras una época plagada de guerras, y por la crisis económica además de las secuelas dejadas por los conflictos de las revueltas sociales, se llevó el pasillo colombiano (que es de tempo rápido por ser danza) a un tempo más lento con el fin de incorporar texto poético.

La tonalidad principal de la pieza es Re menor y para fortalecer la sonoridad de ésta, la afinación de la sexta cuerda cambia estando un tono más abajo.

En esta obra se encuentra una forma ternaria que sigue el esquema ABA, donde la tonalidad en la parte A está en re menor y aparecen principalmente dos voces, una melodía principal (que se ve acompañada por segundas voces en partes) y un bajo (que va marcando el ritmo y respuestas en acordes), el inicio de la melodía es a contratiempo y de libre interpretación, por la presencia de calderones en el primer compas, seguido de esto se retoma el tempo original y aparece una suspensión 6 - 5 sobre el acorde de dominante; esto muy característico en el pasillo ecuatoriano como también las terminaciones femeninas en las frases. Las funciones armónicas que se presentan en esta parte son: $ii^{\circ} - V - i$.



Figura 38. Primeros compases “canta cuando me ausente”

En los dos siguientes compases el motivo inicial presenta una variación, aunque es muy similar en rítmica gira en distintas funciones tonales; a diferencia de la primera vez que solo ocupaba la función de V, esta vez en el cuarto compas resuelve a tónica. Con esta variación en el motivo concluye la primera frase.



Figura 39. motivo principal variado y terminación en el bajo “canta cuando me ausente”

La melodía generalmente aparece con un movimiento en corcheas en el motivo y con una respuesta en figuras de negra y blanca. Los primeros ocho compases terminan en una semicadencia.



Figura 40. Movimiento melódico y terminación “canta cuando me ausente”

La siguiente frase presenta la melodía inicial nuevamente pero con distintas funciones armónicas, iv – V – VI – i



Figura 41. melodía inicial con distinta armonía “canta cuando me ausente”

El pasillo requiere que se pueda independizar el bajo (que es muy rítmico) de la melodía (que es ligada) ya que éste hace respuesta, en las terminaciones de las frases. En la interpretación tradicional del pasillo ecuatoriano el bajo se interpreta muy *marcato* además de que la presencia de apoyaturas sobre los tiempos fuertes del compás hace alusión a la forma de interpretación del requinto, en el cual con el uso de la uñeta⁶ se genera una clara distinción de las notas que componen las apoyaturas.

⁶ Pieza de plástico que se coloca en el dedo pulgar y que se utiliza para pulsar las cuerdas



Figura 42. Terminación de la parte A de “Canta cuando me ausente”

A partir del compás 17 aparece una sucesión de los acordes de dominante y tónica donde se crea una secuencia en la voz superior y la presencia del acorde VI antecede el cambio tonal al homónimo mayor, es decir Re mayor, la tonalidad principal de la parte B.

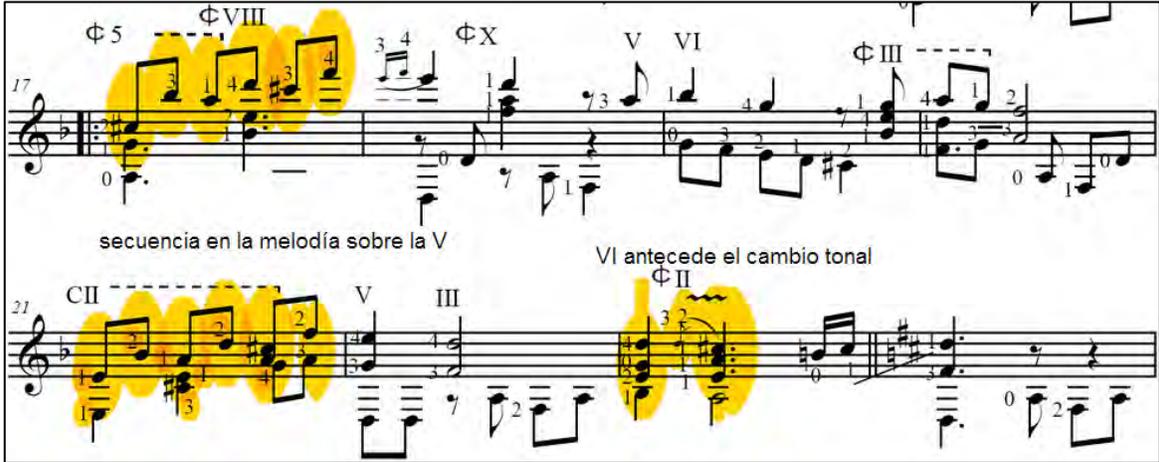


Figura 43. Modulación al homónimo mayor “Canta cuando me ausente”

A partir del compás 24 inicia la parte B que gira en la tonalidad de Re mayor, en este mismo punto termina la parte anterior, con un cambio modal. Esto se considera una elisión. Sobre el compás 25 la melodía inicia en contratiempo con movimiento de corcheas mientras que el bajo tiene un movimiento que se vuelve más fluido, en consecuencia, la armonía es más variada. Las funciones armónicas que aparecen en esta parte son: I- V/IV – IV - iv – I.

Movimiento mas fluido de bajo

Cadencia plagal extendida

25

II ③ VI ② II VII ⑤

Φ II ②

XII

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The first section, labeled 'Movimiento mas fluido de bajo', spans measures 25 to 30. The second section, labeled 'Cadencia plagal extendida', spans measures 31 to 34. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Chord symbols are placed above the upper staff. The lower staff contains various musical notations including accidentals and articulation marks.

Figura 44. Movimiento del bajo y cadencia plagal “canta cuando me ausente”

La segunda frase de la parte B muestra una armonía que cambia más frecuentemente siguiendo las funciones I – vii°/ii – ii – V – I. Las terminaciones del bajo se mantienen para unir las frases, esta vez el bajo se divide en dos voces anticipando un clímax en el periodo consecuente de esta sección.

29

② VI VII X II VII ⑤

XIV Φ XI CIX simile

Arm 12

División en el bajo

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The score starts at measure 29. Chord symbols are placed above the upper staff. The lower staff contains various musical notations including accidentals, articulation marks, and the instruction 'División en el bajo'.

Figura 45. segunda frase de la parte B “canta cuando me ausente”

A partir del compás 33 se encuentra el clímax de la obra, escrito en acordes de dominante y tónica con una melodía que alcanza el punto más alto en toda la obra. Esto comprende 4 compases en donde se requiere ubicar la mano izquierda después del traste doce, lo cual implica adelantar la muñeca para alcanzar con comodidad todas las notas. La respuesta a esta frase se da en los siguientes 4 compases donde la armonía lleva las funciones tonales de IV – V – I – ii – V – I.

Figura 46. Frase clímax y respectiva respuesta “Canta cuando me ausente”.

Los 8 compases que vienen a continuación enlazan la parte B con la tonalidad menor y la repetición del compás 17 con el cambio modal y el uso de un *calderón* que permite asentar mejor la tonalidad menor. Los acordes que se presentan en esta sección deben ser arpegiados o pulsados con el pulgar para darle profundidad al sonido de las notas que lo componen.

Figura 47. Retorno a la tonalidad de Re menor “Canta cuando me ausente”

Seguido de esto la obra se repite y tiene su final con un acorde de Re menor anticipado de una suspensión 2-1 y 4-3.

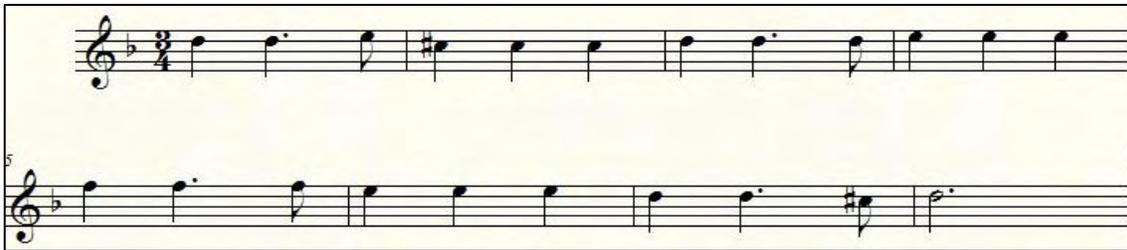


Figura 49. La folia

La primera idea que se desarrolla se presenta en la armadura de mi menor (debido a la época no se puede hablar de tonalidad), y consiste en un arpeggio descendente que se repite y que encuentra su respuesta en escalas donde se enfatiza las notas Re # - Mi, las cuales en la guitarra son interpretadas con campanella⁷ y cuales concluyen en un arpeggio descendente de Si mayor.

Fantasia no. 10
Que Contrahaze la harpa en la manera de Ludovico

Alonso de Mudarra

$\text{♩} = 200$ Motivo variado de la folia

Guitar $\frac{3}{4}$ CII

Escalas con campanella

CIV

resolución en acorde de Si mayor

Figura 50. Motivo y escala inicial de “Fantasía No. 10”

Nuevamente se realiza el arpeggio descendente sobre el acorde de Si mayor como variación de la folia española, esta vez la escala con campanella resuelve en el acorde de mi menor, que a su vez por medio de la escala termina en el acorde de Re mayor. La extensión

⁷ Técnica guitarrística que consiste en realizar escalas con la combinación de cuerdas pisadas u cuerdas al aire que funcionan como pedales

del motivo variado es distinta en cada acorde en el cual desemboca. La armonía que aquí se destaca es muy típica de la música española, la presencia del acorde Re mayor en el contexto de Mi menor como eje temático describe una cadencia VII – i,

The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 10, is labeled 'Arpeggio en Si mayor' and features a yellow highlight. The second staff, starting at measure 14, is labeled 'Arpeggio en Mi mayor' and also features a yellow highlight. A yellow box with the text 'escalas con campanella de igual extensión' is placed over the second staff. Both staves include detailed fingerings (numbers 1-4) and dynamic markings (p).

Figura 51. Arpeggios en Si y Mi mayor “Fantasía No. 10”

A continuación la extensión de las escalas cambia y aparecen cambios de metros, con el fin de colocar los acentos en el inicio del arpeggio correspondiente. La obra empieza a tener más libertad en la variación del motivo inicial.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 26 and includes a tempo change to '½ CII'. The second staff starts at measure 30. Both staves feature yellow highlights on specific measures, indicating changes in meter and tempo. The notation includes various rhythmic values and fingerings.

Figura 52. Cambios de metro “Fantasía No. 10”

La variación continua recorriendo los arpeggios de Re mayor, Sol mayor, Si mayor, Mi menor y La mayor donde comienza la segunda idea y que tiene un motivo distinto. Consta de 10 compases donde el último compás de ésta parte constituye a su vez la parte inicial de la parte temática siguiente, es decir se produce una elisión.



Figura 53. Motivo de la segunda parte “Fantasía No. 10”



Figura 54. Elisión de las partes “Fantasía No. 10”

La tercera parte tiene la particularidad del cambio de tempo, la cual solo se considera como una aproximación de lo que sería la interpretación en el instrumento original. Actúan tres voces donde la melodía principal pasa a la voz intermedia con una escala que se presenta como secuencia, mientras que la voz superior y el bajo realizan notas largas.



Figura 55. Tercera parte, escalas en secuencia “Fantasía No. 10”

En esta parte, la armonía que cambia de acordes cada dos compases genera una cadencia frigia con sustitución del primer acorde (Sol mayor en lugar de Mi menor),

considerando Mi menor como centro tonal, al llegar a Si mayor la melodía pasa al bajo mientras que la escala continúa en la voz superior pero que pasa a segundo plano por el movimiento más rápido del bajo, que muestra más independencia al no limitarse en marcar los acentos en cada compás.

Figura 56. Voz principal pasa al bajo mientras se mantiene la escala en secuencia “Fantasía No. 10”

La armonía en esta parte cambia cada dos compases, primero el acorde de La mayor, a continuación el acorde de Si mayor, después el acorde de Mi menor. Debido a la repetida presentación de segundas menores en la escala de la voz superior se genera tensión que va conduciendo al clímax de la obra, el cual está ubicado en el compás 72, donde se encuentra el acorde de Re mayor y se rompe la secuencia en la voz superior. A partir de aquí se realiza una escala descendente en la voz superior que tiene su respuesta en el compás siguiente con una escala ascendente en el bajo culminando en la dominante de Mi menor y tomando éste como centro tonal realiza una cadencia compuesta VI – V – i.

The image shows a musical score for guitar. The top staff, measures 72-75, is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 72 is marked 'III' and 'Climax'. Measure 73 has the annotation 'se rompe la secuencia de la voz superior'. Measure 74 is marked 'VI' and 'rit.'. Measure 75 is marked 'V' and 'I'. The score includes various musical notations such as fingerings, slurs, and dynamic markings.

Figura 57. Clímax y cadencia final de la obra “Fantasía No. 10”

➤ **“Recuerdos payaneses”**

Esta obra fue creada en Junio del año 1962 por uno de los primeros maestros de guitarra clásica en Colombia, Clemente Díaz. Este maestro caleño fundamenta sus composiciones en los ritmos tradicionales colombianos, aunque también incursionó en las músicas tradicionales de otros países. Su aporte se extiende también en el campo de la docencia, donde ayudó a la formación de distintos artistas nacionales que actualmente son reconocidos a nivel nacional e internacional.

El pasillo “Recuerdos payaneses” pertenece a las primeras composiciones de Clemente, fue realizada en su juventud y está dedicada a la ciudad de Popayán, a la cual Clemente tiene mucho aprecio. Esta obra está escrita en ritmo de pasillo colombiano, un ritmo surge por un mestizaje de culturas, donde el vals europeo se convirtió en el pasillo cuando adoptó distintas características e influencias de ritmos tradicionales propios de países como Ecuador, Venezuela, Panamá y Colombia, en éste último recibiría influencia del bambuco colombiano, un ritmo tradicional de la región andina.



Figura 58. Ritmo de pasillo colombiano en guitarra

Este pasillo tiene una forma ternaria ABA donde la primera sección A se encuentra en la tonalidad de La menor y la sección B gira en el homónimo mayor, es decir La mayor. La sección A tiene a su vez dos partes, la primer abarca desde el compás 1 – 16, y la segunda desde el compás 17 – 34.

La primera frase de la primera sección tiene una melodía que inicia a contratiempo y es ascendiente, mientras que el bajo desciende marcando el tiempo. La armonía en el primer compás está en el acorde de la menor, sin embargo el bajo realiza una escala cromática descendente que lo conduce hacia el acorde del VI. Posterior a esto el bajo conduce hacia el acorde Mi aumentado Eaug, el cual genera una tensión al ser arpegiado en la voz superior.

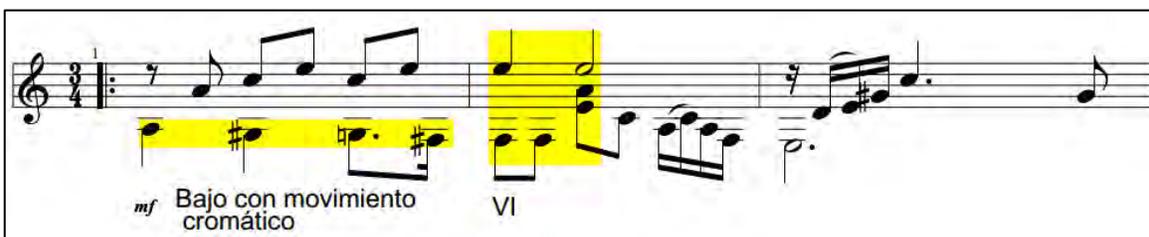


Figura 59. Movimiento melódico del bajo “Recuerdos Payaneses”

El anterior acorde resuelve en La menor, es decir en la tónica, donde se produce una elisión armónica que da paso a la frase consecuente donde el bajo toma un carácter más rítmico, siguiendo la célula rítmica del pasillo colombiano. Armónicamente se dirige hacia el III mayor, tomando pasando por el VII que actúa como interdominante y en el cual se

toca el acorde completo de Sol mayor; preferiblemente la pulsación de los acordes que abarcan las seis cuerdas de la guitarra se debe realizar con el dedo pulgar cerca de la boca, para lograr profundidad y proyección en el sonido.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. A yellow highlight is placed over a chord in the bass staff, labeled 'acorde VII'. Another yellow highlight is placed over a rhythmic pattern in the bass staff, labeled 'Bajo con movimiento rítmico'.

Figura 60. Frase consecuyente con bajo rítmico “Recuerdos Payaneses”

La melodía en el pasillo colombiano tiene una característica en los finales de frase, donde la terminación es una suspensión sobre el acorde en el cual se encuentre con las figuras de negra y blanca, aunque también, como en el caso anterior suele resolver inmediatamente en el acorde.

The image shows a musical score for a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 10. It features a melodic line with eighth and quarter notes. A yellow highlight is placed over a chord at the end of the phrase, labeled 'terminacion en la melodía'. Another yellow highlight is placed over a chord, labeled 'suspensión 4-3 en el acorde'. The score ends with a signature 'De Cede'.

Figura 61. Terminación de frase característica en el pasillo “Recuerdos payaneses”

Además, el movimiento rítmico del bajo suele ser distinto en los finales de sección, donde en lugar de seguir la célula rítmica del ritmo tradicional, destaca realizando una respuesta a la melodía principal.

final de la melodía y
respuesta en el bajo

Figura 62. Final de frase con respuesta del bajo “Recuerdos payaneses”

El compás 17, que debe ser interpretado con libertad de tempo, consiste en un acorde de La menor que antecede el inicio de la segunda parte de la sección A. Ésta sección se desarrolla armónicamente en C mayor, lo cual es otra característica de los pasillos colombianos, la modulación al III o hacia el relativo. Sigue las funciones de ii – V – I.

compás que enlaza
las partes de la
sección A.

Figura 63. Compás 17 enlace a la segunda parte de la sección A. “Recuerdos payaneses”

La línea melódica superior se ve acompañada de una segunda voz que se encuentra a una distancia de tercera por debajo y cuyo movimiento es paralelo. Además, la presencia de apoyaturas y bordaduras, hacen que la interpretación de los compases 21- 23 y luego cuando reexpone 25 - 29 se asemejan mucho a la forma de interpretar el requinto en el pasillo ecuatoriano. Por otra parte, el bajo conserva su carácter rítmico y de igual manera destaca en los finales de frase realizando escalas con figuras de corcheas.

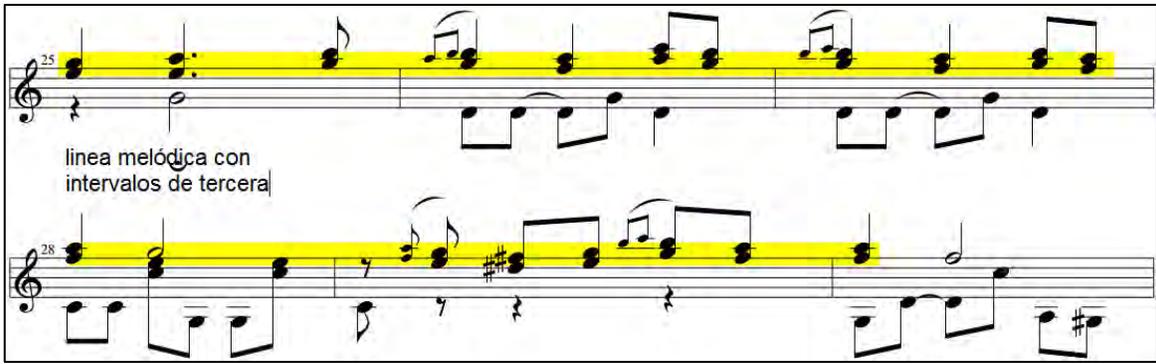


Figura 64. Línea melódica de la segunda parte sección A “Recuerdos payaneses”

Esta parte se repite casi completamente, salvo que al final con el uso de casillas presenta un acorde de Mi mayor con séptima el cual permite regresar a la anterior parte en La menor con la indicación “D.C. a la coda”.



Figura 65. Acorde E7 que enlaza al inicio de la obra “Recuerdos payaneses”

Armónicamente la parte B de esta pieza se encuentra en la tonalidad de La mayor, en donde se presenta una variación del motivo inicial de la primera parte, y el bajo realiza una escala ascendente, a diferencia del inicio de la parte A, donde el movimiento del bajo era descendente.



Figura 66. Exposición del motivo principal variado en La mayor “Recuerdos payaneses”

La melodía adquiere más movimiento, haciendo uso de notas de paso en figuración de semicorcheas, aunque las terminaciones de frase vuelven a ser suspensiones, esta vez la armonía es distinta; recorriendo las funciones armónicas ii – V – I. El bajo continúa marcando el ritmo aunque los intervallos que genera son mucho más grandes y en ocasiones realiza cromatismos para generar acordes interdominantes que conlleven a las funciones antes descritas.

terminación de la melodía en suspensión

movimiento mas fluido del bajo

Figura 67. Movimiento de la melodía y bajo en la sección B “Recuerdos payaneses”

En el compás 46 la armonía se dirige hacia Si menor por medio de su dominante Fa sostenido Mayor, y a partir de este punto, comienza una secuencia sobre la línea melódica que tiene dos voces a intervallos de sexta, el bajo por su parte se limita a realizar la célula rítmica del pasillo. La armonía de la secuencia melódica recorre las funciones V – I – V – I. la sección B se repite exceptuando el final, por medio de casilla cambia a realizar V- I.

Secuencia en intervallos de sexta

Figura 68. Secuencia melódica que conduce al final de “Recuerdos payaneses”

La dificultad más grande al abordar el estudio de esta pieza musical reside en independizar la interpretación del bajo y la melodía principal, ya que el primero debe ser pulsado de manera staccato - marcato, mientras que la melodía siempre debe ser ligada. Otro factor es prolongar lo debido el sonido de los acordes o notas largas en el bajo, ya que si las cuerdas se dejan sonando más de lo indicado en la partitura, pueden afectar a los acordes que le suceden y no tener una sonoridad clara.

➤ **“Caminandito”**

Esta obra nace en el año 2009 y terminó de escribirse en el año 2012. Su compositor, el guitarrista palmireño Rubén Darío López, es un músico que actualmente está ganando gran reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Nace en Palmira en el año 1973 y fue alumno del maestro Clemente Díaz. Ha sido merecedor de grandes reconocimientos entre los cuales se encuentra el XXXII festival Mono Núñez, donde fue reconocido como el mejor interprete instrumental.

El título “Caminandito” es elegido por Rubén por el hecho de que un amigo suyo llamado Jaime Diego Botero solía usar esa expresión, fue así como se inspiró en las caminatas que realizaba por la reserva natural nirvana, a donde iba acompañado de su amigo y sería a él a quien decidió dedicar su obra.

Esta obra se basa en una estructura binaria ABA, comienza con una introducción de libre interpretación que abarca los ocho primeros compases, en donde la tonalidad principal es Mi menor, en donde se realizan una serie de arpeggios cuya respuesta es un armonico en la nota mi, seguido de acordes que terminan en un bajo sobre la sexta cuerda al aire, también la nota mi dos voces intermedias realizan glissandos, un calderón marca el final de la introducción.

Score

Caminandito

Wandering

Ruben Dario Lopez.
[Arranger]

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part is on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment. The bass part is on a single staff with a bass clef, also in the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note ostinato pattern. The score is labeled 'Score' in the top left, 'Caminandito' and 'Wandering' in the center, and 'Ruben Dario Lopez. [Arranger]' in the top right.

Figura 69. Introducción de la obra “Caminandito”

El tema principal de la parte A comienza en la tonalidad de Mi mayor en el cual se destacan tres voces, la voz principal tiene un motivo que se repite entre las nota C#, G#, E y F#. Entre tanto la armonía se ve modificada por el movimiento del bajo en un ostinato de negras sobre cada compás generando los acordes de Mi mayor, La mayor, Re mayor con bajo en Si y la mayor con bajo en Do sostenido. Junto a esto, la voz media genera un efecto percusivo, creado específicamente para esta obra, que se obtiene al pulsar cada nota indicada en las líneas segunda y tercera del pentagrama, donde el dedo inmediatamente anterior al que está pulsando apaga la misma cuerda. Para esto el compositor hace uso del dedo meñique de la mano derecha al cual decide nombrar dedo quinto, y se abrevia como (q).

This image is a close-up of the musical score from Figure 69, focusing on measures 9 through 12. It highlights three specific musical elements:

- motivo principal:** A yellow highlight covers the first four notes of the melody in measure 9: C#, G#, E, and F#.
- efecto percusivo:** A blue highlight covers the rhythmic accompaniment in measures 9 and 10, which consists of eighth notes marked with 'x' on the second and third lines of the staff.
- bajo ostinato:** The bass line is visible at the bottom of the staff, showing a steady eighth-note pattern.

Figura 70. Motivo principal, ostinato y efecto percusivo de “Caminandito”

De esta manera cuando el dedo “q” pulsa la cuerda el dedo “a” está apagándola y de la misma manera con los dedos que pulsan después. Esto debe tocarse cerca de la

puentezuela para lograr un sonido más grave. La voz intermedia deja de hacer el mencionado efecto percusivo para realizar armónicos en los finales de frase.

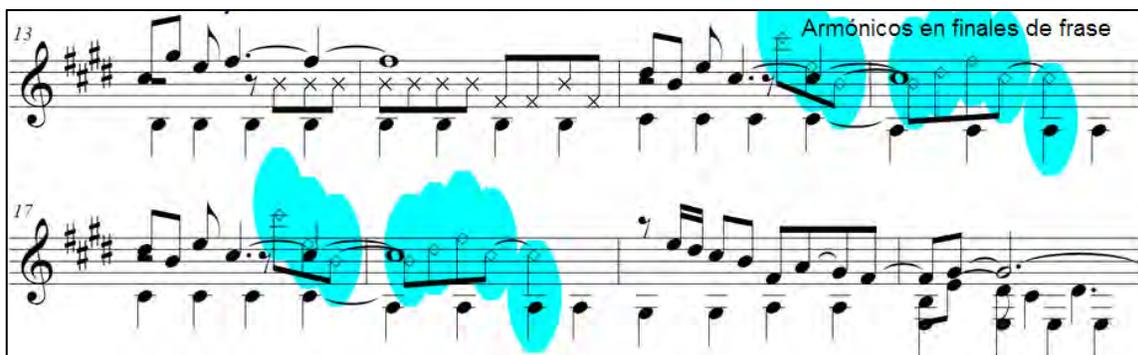


Figura 71. Armónicos en final de frase “Caminandito”

Luego de la primera frase de la parte A, aparece una frase con un motivo sobre Sol sostenido menor (G#m) y Fa sostenido menor (F#m), que conduce al acorde de Mi mayor séptima mayor (Emaj7), el cual encuentra respuesta en la voz media.



Figura 72. Terminación de la parte A “Caminadito”

En la segunda frase de la parte A, se conserva el bajo ostinato mientras que la voz superior presenta un motivo melódico en cuatro corcheas, donde la última es ligada a una blanca, este motivo es imitado por la voz intermedia pero a una altura distinta, lo que genera una secuencia en estas dos voces. Armonicamente realiza una modulación a través del quinto menor, Bm7 hacia el cuarto mayor con suspensión, es decir, Asus4.



Figura 73. Motivo inicial de la segunda frase de A e imitación en voz intermedia “Caminandito”

La sección B, es una sección modal, el bajo ostinato se mantiene, y la voz media retoma el efecto percusivo que se hace con la mano derecha, esta vez, sobre la quinta cuerda y agregando un armónico al final de este motivo. La célula rítmica del motivo inicial aparece nuevamente en la voz principal, con la salvedad de que el arpeggio es distinto.

Armónicamente, esta parte se desarrolla sobre los acordes de Si mayor, Si mayor con bajo en Fa sostenido (B/F#), pasando por un Fa sostenido mayor (F#) hacia un Fa mayor con cuarta aumentada que cumple una función de subdominante, aunque también se puede considerar como un acorde de Bm7b5/F, armonía que se genera por el bajo ostinato. La indicación D.S. al Coda. Dirige hacia la parte A nuevamente.



Figura 74. Parte B, reaparición de célula rítmica y efecto percusivo “Caminadito”

Se retoma la parte A de la obra, y se llega a la coda, la cual se basa en el motivo que conduce a Bm, que se encuentra antecediendo a la parte B, repitiéndose cinco veces mientras juega con las dinámicas de crescendo y decrescendo, seguido de un ritardando que termina la frase dando fin a la obra con un calderón.

Motivo que se repite hasta el final

33

37

rit.

Coda

Figura 75. Coda “Caminandito”

La dificultad más grande al interpretar esta obra reside en el efecto percusivo, ya que al ser una técnica exclusiva de esta obra resulta complejo y requiere ser creativa al momento de estudiarla. Además los armónicos que aparecen al final de ciertas frases exigen además un gran manejo de dinámicas para de esta manera resalte por encima de las de más voces. El último de difícil interpretación es la fluidez con la cual debe sonar la voz intermedia, la cual, como se describió anteriormente, emplea varios tipos de pulsación.

1.7. CONCLUSIONES

- Se considera que presentar un recital de guitarra clásica donde además de la música se incluya un espacio de reflexión, puede lograr una acertada comprensión sobre la música y el tema sobre el cual se reflexiona.
- La difusión de los aportes que el arte realiza a la sociedad es una tarea que beneficia a los artistas y ayuda a destruir paradigmas negativos que rodean a la importancia que tiene la formación artística.
- La formación del ser en sus distintas dimensiones de una manera integral, es el fin al cual la educación y apreciación artística debe apuntar, con el fin de descubrir el máximo potencial y así poder aportar de la mejor manera a la sociedad a la cual se pertenece.
- El intérprete debe comprender la música desde varios puntos, entre los cuales se destacan el contexto histórico en el cual la obra se desarrolla e información sobre el compositor. De esta manera se adquiere una mejor interpretación de las obras.
- Después de adquirir la mayor cantidad de conocimientos previos acerca de la interpretación de la obra, el intérprete debe explorar y sentir libertad sobre la interpretación, con el fin de apropiarse de la música y transmitir desde su emocionalidad a la audiencia.

1.8. BIBLIOGRAFÍA

- COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México, 2da Ed. FCE 1994.
- DE MARIA, Mauro. *Ciclo de charlas y nuevas teorías compositivas - 16) sobre la energía, la sociedad y el rol del artista*. [En línea]. 1a ed. Argentina. 2014 [Citado 27-10.2015]. Disponible en internet:
<https://www.youtube.com/watch?v=bmsRdxTFH-s>
- DE MARÍA, Mauro. *Ciclo de charlas y nuevas teorías compositivas. 16) sobre la energía, la sociedad y el rol del artista*. 2014.
- DE MARÍA, Mauro. 2015. *Música y psicología: parte 1 sobre la lógica de una obra y los 3 centros psíquicos*. Tomado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=u38l65tqp-0>
- DE MARÍA, Mauro. 2015. *Música y psicología: parte 2 sobre la lógica de una obra y los 3 centros psíquicos*. Tomado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=u38l65tqp-0>
- DE MARÍA, Mauro. 2015. *Música y psicología: parte 3 sobre la lógica de una obra y los 3 centros psíquicos*. Tomado de:
https://www.youtube.com/watch?v=jew_5yloole.
- DE MARÍA, Mauro. 2015. *Música y psicología: parte 4 sobre la lógica de una obra y los 3 centros psíquicos*. Tomado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=u38l65tqp-0>
- GIANNETTI, Claudia.
- GUZMAN, Javier Asdrúbal. *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*. 2011.
- WILLEMS, Edgar. *El valor humano de la educación musical*. 1975. Editorial Pro Música, Beinne, Suiza.

1.9. ANEXOS

- Anexo A. Partitura de “El último tremolo (Una limosnita por el amor de Dios)”
- Anexo B. Partitura de “Guabina Viajera”
- Anexo C. Partitura de “Choros No. 1 ”
- Anexo D. Partitura de “El capricho árabe (Serenata)”
- Anexo E. Partitura de “Canta cuando me ausente”
- Anexo F. Partitura de “Fantasía No. 10. Que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico”
- Anexo G. Partitura de “Recuerdos payaneses”
- Anexo H. Partitura de “Caminadito”

➤ Anexo A. Partitura de “El último tremolo (Una limosnita por el amor de Dios)”

AGUSTIN BARRIOS MANGORE

El ultimo tremolo

(Una limosnita por el amor de Dios)

The Guitar School - Iceland

www.eythorsson.com

El último tremolo

(Una inmensa por el amor de Dios)

Agustín Barrios Mangoré

Andantino

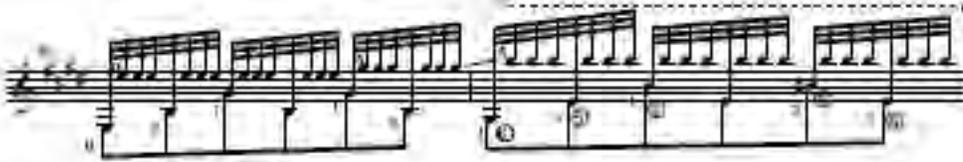
The musical score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of six systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Andantino' and features a melodic line with a tremolo effect. The subsequent five systems are dominated by complex tremolo patterns in the upper register, with a steady bass line providing a rhythmic foundation. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

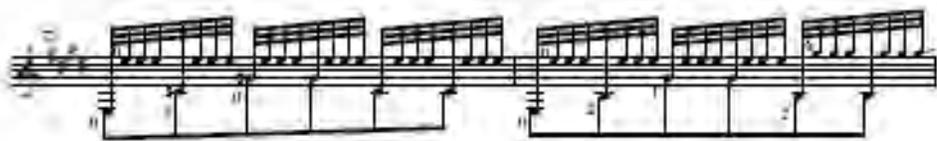
The image displays seven systems of musical notation for guitar. Each system is composed of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some systems have a dashed line above the treble staff, possibly indicating a fingerboard position or a specific technique. The music is arranged in a vertical sequence of seven systems.

— 4 —

The image displays seven systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-3). The systems are labeled with Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, and VII. The page number '134' is centered at the bottom.







➤ Anexo B. Partitura de “Guabina Viajera”

Violín Colombiano N° 2

Al Maestro Alberto Díaz

II

Casi toda con la melodía y armonía

Guabina Viajera ♩ = 100 Handwritten annotations in blue ink: - Casi toda con la melodía y armonía* - CIV* - FIV* - CIV* - FIV* - CIV* - CII* - V* - pizz* - brillante* - f metóico* - pizz* © AET Ediciones

21

CIII

p *allegretto*

25

f *movido nato del punto*

cresc. *sobre la boca que alboro*

31

movido cerca del punto con los ojos *torcerse sobre la boca con la punta del pulgar*

37

cresc. *p*

38

oposto

39

sfz *mf*

Suite Colombiana N° 2

The musical score consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The systems are marked with measure numbers and various performance instructions:

- System 1:** Measures 49-52. Markings include *p* and *cresc.*. Measure numbers C I, C IV, C II, and C I are indicated above the staff.
- System 2:** Measures 53-56. Marking includes *p* *allegro*.
- System 3:** Measures 57-60. Markings include *p* and *f*. Measure numbers C IV, C VII, C V, C IV, and C III are indicated above the staff.
- System 4:** Measures 61-64. Marking includes *f*. Measure number C II is indicated above the staff.
- System 5:** Measures 65-68. Markings include *p* and *cresc.*. Measure numbers C IX, C VII, and C I are indicated above the staff.
- System 6:** Measures 69-72. Markings include *rit.*, *all.*, and *Final*. Measure numbers 1 and 2 are indicated above the staff.

➤ Anexo C. Partitura de “Choros No. 1”

à Ernesto NAZARETH

1

CHOROS (Nº 1)

Clarinetto in Sol H. VILLA-LOBOS
(Rio 1920)

Quasi andante (♩ = 88)

Copyright 1959 by H. VILLA-LOBOS
© Copyright 1960 by EDITIONS MAX ESCHIG

M.E. 7418

Tous droits d'exécution de traduction de reproduction
et arrangements réservés pour tous pays.
Printed in Canada. Le compositeur et l'éditeur.

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with chords and fingerings (1, 2, 3, 4). A bracket labeled 'C. 3' spans the first three measures. The second staff continues the piece with similar notation and a 'C. 3' bracket. The third staff has a 'C. 5' bracket. The fourth staff includes a 'C. 1' bracket, a 'C. 2' bracket, a 'gliss.' marking, and a 'rit.' marking. The fifth staff is marked 'a Tempo'. The sixth staff has a 'rall.' marking. The seventh staff is marked 'Trio?' and 'C. 2', and ends with a 'rall.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings.

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of "a Tempo" and includes a fingering number "7" and a circled number "10". A section labeled "C. 2" is indicated by a dashed line. The second staff is marked "animando" and "cresc.", with a "rall." marking at the end. It features a fingering number "7" and a circled number "10". A section labeled "C. 5" is indicated. The third staff starts with "a Tempo" and "C. 5", followed by a "rall." marking and another "a Tempo" marking with "C. 1". It includes a circled number "10" and a fingering number "7". The fourth staff has a "C. 1" section and a "C. 2" section. The fifth staff begins with a "rall." marking and a fingering number "7". The sixth staff is marked "a Tempo" and includes a fingering number "7". The seventh staff is marked "animando" and "cresc.", with a fingering number "7".

C. 5 C. 3 C. 1 allarg.

Musical staff showing chords and dynamics. The staff contains a series of chords with stems pointing down. Above the staff, there are markings 'C. 5', 'C. 3', and 'C. 1' connected by a dashed line. The word 'allarg.' is written above the final chord.

rall. a Tempo poco rall. 40 P.M.

Musical staff with notes and dynamics. It starts with 'rall.', followed by 'a Tempo'. There is a section marked 'poco rall.' with a dashed line above it. The number '40 P.M.' is written above the staff. The staff contains a melodic line with some chords.

Moderato un poco poco rall. mf

Musical staff with chords and dynamics. It starts with 'Moderato un poco' and 'mf'. The staff contains a series of chords with stems pointing down. The word 'poco rall.' is written above the final chord.

a Tempo C. 4

Musical staff with notes and dynamics. It starts with 'a Tempo'. There is a section marked 'C. 4' with a dashed line above it. The staff contains a melodic line with some chords.

C. 2 Moderato un poco mf

Musical staff with chords and dynamics. It starts with 'Moderato un poco' and 'mf'. There is a section marked 'C. 2' with a dashed line above it. The staff contains a series of chords with stems pointing down.

poco rall. VI a Tempo C. 2 cresc.

Musical staff with notes and dynamics. It starts with 'poco rall. VI', followed by 'a Tempo'. There is a section marked 'C. 2' with a dashed line above it. The word 'cresc.' is written below the staff. The staff contains a melodic line with some chords.

1. 2. Adra. rall. D.C. al 8 a Fr.

Musical staff with notes and dynamics. It features two first endings marked '1.' and '2.'. The word 'Adra.' is written above the second ending. The word 'rall.' is written below the staff. The instruction 'D.C. al 8 a Fr.' is written below the staff. The staff contains a melodic line with some chords.

➤ Anexo D. Partitura de “El capricho árabe (Serenata)”

FRANCISCO TARREGA

CAPRICHIO ARABE

Guitar solo

The Guitar School - Iceland

www.classicalguitarschool.net

CAPRICHIO ARABE

Serenata

Francisco Tarrega

①=D
Andantino

mp mf p f rit.

Copyright © 1991 by The Toledo Public Library
Printed in the United States of America

III. *mp* *vamp*

IV. *vamp*

V. *vamp*

pizzicato

VII. *mp* *vamp*

VII. *vamp*

VII. *vamp*

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 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. Dynamics include *f* and *mp*. The second staff continues the melodic and harmonic development, with dynamics *f* and *mp*. The third staff includes a section marked *ritard.* and *p*. The fourth staff has a *mf* dynamic. The fifth staff features a section marked *ritard.*. The sixth staff includes a section marked *ritard.*. The seventh staff has a *f* dynamic. The eighth staff concludes the piece with a *f* dynamic and a final chord. The score is annotated with various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score is for a guitar with 12 frets, as indicated by the 'Arm 12' marking. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various chord diagrams and technical markings:

- Staff 1 (Measures 25-28):** Chords II(3) V(2), II VII(5), and Φ II. Includes a circled 2 and a circled 5.
- Staff 2 (Measures 29-32):** Chords VI, VII, XII, X, II, and VII(5). Includes a circled 2 and a circled 5.
- Staff 3 (Measures 33-36):** Chords XIV, Φ XI, CIX, and Arm 12 simile. Includes a circled 2.
- Staff 4 (Measures 37-40):** Chords V, IX, V, Φ V, VII, Φ IX, and XIV. Includes a circled 2.
- Staff 5 (Measures 41-44):** Chords VII, Φ V, VI, IX, and CV. Includes a circled 2 and the marking 'ext'.
- Staff 6 (Measures 45-48):** Chords CH, VII, and (5) (4). Includes a circled 2 and a circled 4.
- Staff 7 (Measures 49-52):** Chords II(3) (4), (2) (1), Φ VIII, CIX, CVIII, and VI. Includes circled 2, 1, and 4.
- Staff 8 (Measures 53-56):** Chords CVIII and VI. Includes circled 2 and 4.

➤ Anexo F. Partitura de “Fantasía No. 10. Que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico”

NOTA INTRODUTTIVA

Il titolo originale di questa « Fantasia » è: « *Fantasia q̄ contrahaze la harpa é la manera de Ludovico* », cioè Fantasia che imita l'arpa di Ludovico ». Così appare nel libro di intavolatura pubblicato dall'autore nel 1546, « *Tres libros de musica en cifra para vihuela* ».

Oltre a imitare effetti dell'arpa specialmente in ciò che riguarda arpeggi e suoni risonanti, quello che è da ammirare in questo brano è il carattere virtuosistico, l'indole decisamente strumentale, con una tecnica che mette a prova quella dei più valenti esecutori anche di oggi.

Ma nella « Fantasia » di Mudarra troviamo anche alcune particolarità musicali degne di essere segnalate. In primo luogo stupisce un libero uso di ritmi, a volte sincopati che ricordano alcune danze sudamericane d'oggi (vedasi a partire dal *poco meno mosso*), con delle accentuazioni poco usate nella musica di allora, le quali danno al brano una grazia singolare. Segnaliamo in secondo luogo le arditezze armoniche, o meglio, dissonanti, di ammirevole effetto artistico, che fanno della Fantasia forse la più originale opera strumentale del Cinquecento.

Si veda a questo proposito il meraviglioso passaggio (partendo dalla battuta diciassettesima, contando dalla fine) dove gli urti di ottava crescente (Re naturale, Re diesis) costituiscono arditi esempi di primitiva politonalità o, per essere più precisi, di bimodalità (Si minore, Si maggiore).

Per non lasciare alcun dubbio su questo, lo stesso Mudarra ha inserito le seguenti parole sotto il rigo dell'intavolatura: « *Desde aqui fasta açerca del final ay Algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal* ». (Da qui fino vicino alla fine ci sono alcune dissonanze: se suonate bene non sembrano male).

Alonso Mudarra, l'autore di questo eccezionale brano, fu un grande « *vihuelista* » (*chitarrista*) spagnolo della prima metà del Cinquecento. Di lui si è conservato soltanto il già menzionato libro d'intavolatura per « *vihuela* ». Nella trascrizione abbiamo ridotto a una quarta parte il valore della notazione dell'originale, come pure abbiamo modernizzato la diteggiatura. Anche le indicazioni del tempo sono nostre, ma suggerite dal carattere del brano e della stessa intavolatura.

Alirio Díaz



FANTASIA

per chitarra

Trascrizione e revisione di
ALIRIO DIAZ

ALONSO MUDARRÁ

(... - 1580)

(Mosso assai $\text{♩} = 116 \text{ ca.}$)

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a tempo marking '(Mosso assai $\text{♩} = 116 \text{ ca.}$)'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingerings. Chord markings C VII, C II, and C III are present. The music is marked 'Mosso assai' with a tempo of approximately 116 beats per minute.

Proprietà esclusiva per tutti i Paesi Edizioni G. ZANIBON - Padova.
© Copyright 1971 by G. ZANIBON - Padova, Piazza dei Signori, 41.
Deposito a norma dei trattati internazionali.

G. 5179 Z.

2

C II

C II

C II

C II

C II

C II

➤ Anexo G. Partitura de “Recuerdos payaneses”

Recuerdos Payaneses
Pavillo (Lento)
Clemente Díaz

The musical score is written on six staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic, with some chromaticism. The second staff contains a repeat sign. The fifth staff has a 'Da Capo' marking. The sixth staff concludes the piece with a double bar line.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in eight horizontal staves, each containing a series of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped together with beams. The rests are also eighth and sixteenth notes. The notation is written in a standard musical style, with a treble clef on the left of each staff. The page is framed by a thin black border.

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves of notation. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The first four staves contain the main body of the piece, while the fifth staff is a shorter section. The text "Da Capo" is written above the fifth staff, indicating a repeat. The score is enclosed in a rectangular border.

➤ Anexo H. Partitura de “Caminadito”

Caminandito
Wandering

Ruben Dario Lopez
transcripción : Jhony Quenán

Guitar

Gtr

Gtr

Gtr

Gtr

Gtr

Gtr

Gtr

Gtr

D.S. al Coda

©Okami

2

Caminandito

33

Gtr.

37

Gtr.

rit.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is labeled 'Gtr.' and contains measures 33 through 36. The bottom staff is also labeled 'Gtr.' and contains measures 37 through 40. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as chords. A 'rit.' (ritardando) marking is present under the bottom staff in measure 39. The score ends with a double bar line in measure 40.

Tabla 1 Matriz de Categorías

MATRIZ DE CATEGORIAS			
PREGUNTA ORIENTADORA	OBJETIVO GENERAL	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS
¿Cómo realizar un recital interpretativo de guitarra clásica donde se relacione las piezas musicales que lo conforman con una reflexión sobre el rol del artista en la sociedad?	Realizar un recital interpretativo de guitarra clásica donde se vinculen las obras planteadas con una reflexión sobre el rol del artista en la sociedad.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Guitarra. 2. Interpretación musical. 3. El rol del artista en la sociedad. 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1 Historia de la guitarra. 1.2 Guitarra clásica. 2.1 El interprete 2.2 Interpretación en guitarra clásica 3.1. El artista como impulsor de cambio. 3.2. El artista y algunas dimensiones del ser.
SUBPREGUNTAS	OBJETIVOS ESPECIFICOS	FUENTES	
<p>¿Cómo compilar piezas de repertorio universal de guitarra clásica para relacionarlas con el desarrollo de la reflexión propuesta acerca del rol del artista en la sociedad?</p> <p>¿Cómo desglosar los distintos roles que tiene el artista dentro de la sociedad durante la presentación artística en sí?</p> <p>¿Cómo explicar las funciones del arte a través del recital?</p> <p>¿Cómo presentar una propuesta de recital interpretativo basado en la transmisión de un mensaje?</p>	<p>Proponer un recital interpretativo de guitarra clásica que incluya en su presentación una reflexión en torno al rol del artista en la sociedad.</p> <p>Presentar dentro del recital interpretativo distintas piezas del repertorio universal de la guitarra clásica.</p> <p>Acompañar la interpretación de las obras escogidas, con una exposición acerca de aspectos biográficos de los compositores junto con una reflexión de su obra, con el fin de aportar elementos sobre las varias funciones del artista en la sociedad.</p> <p>Realizar un análisis musical de las obras que harán parte del recital.</p> <p>Reflexionar en torno a la importancia de la labor artística dentro de una sociedad.</p>	<p>-WILLEMS, Edgar. <i>El valor humano de la educación musical</i>. 1975. Editorial Pro Música, Beinne, Suiza.</p> <p>- DE MARÍA, Mauro. <i>Ciclo de charlas y nuevas teorías compositivas. 16) sobre la energía, la sociedad y el rol del artista</i>. 2014.</p> <p>- GUZMAN, Javier Asdrúbal. <i>Una perspectiva semiótica de la interpretación musical</i>. 2011.</p>	

