



**LA GUITARRA CLÁSICA EN EL CONTEXTO MUSICAL,
UNIVERSAL Y NACIONAL**

RICARDO ANDRÉS FIGUEROA PUERTO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES, LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2010



**LA GUITARRA CLÁSICA EN EL CONTEXTO MUSICAL,
UNIVERSAL Y NACIONAL**

RICARDO ANDRÉS FIGUEROA PUERTO

**Trabajo de Investigación presentado como requisito parcial para optar el
título de: Licenciado en Música.**

DIRECTOR:

Msc. ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ PRADA

CODIRECTOR:

Msc. JANUSZ KOPYTKO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES, LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2010

*A Dios todo poderoso, por ser el creador e inspiración de mis logros , te pido señor
Jesucristo que cubras con tu sangre a
las personas que me ayudaron a cumplir este
logro tan importante.*

*Jesús Bendice y prospera a mis Padres Gustavo y Martha que con su inmenso
amor y consejos me formaron para ser la persona que soy ahora.
Los amo.*

*Compañía y seguridad son los regalos que me dieron mis hermanos Dani y Germán,
que en su corazón este la perfecta, buena y
agradable Voluntad del Señor de los Ejércitos,
Bendiciones Hermanos.*

*Que por la gracia de nuestro Señor Jesucristo tenga a mi guía y compañera de triunfos y
derrotas, Eliana
Las más lindas bendiciones, te pido padre que le des una
Vida larga y feliz al lado tuyo,
gracias por estar y hacer música conmigo.*

*A todos ellos les regalo esta palabra de Dios:
Yo soy el Camino, y la Verdad, y la vida; nadie va al padre, si no es por Jesús.
JUAN 14:6*

Ricardo Andrés

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
1. MARCO TEÓRICO	18
1.1 RENACIMIENTO	18
1.2 BARROCO	21
1.2.1 <i>Guitarra Barroca</i>	22
1.2.2 <i>Repertorio y los Autores</i>	23
1.3 CLACISISMO	25
1.3.1 <i>La Música para Guitarra en el Clasicismo</i>	26
1.4 ROMANTICISMO	28
1.5 SIGLO XX	29
1.5.1 <i>El Siglo de Oro de la Guitarra "Siglo XX"</i>	30
2. ANALISIS DEL REPERTORIO	32
2.1 RENACIMEINTO	32
2.1.1 <i>Adrian Le´ Roy</i>	32
2.1.2 <i>Passamezzo</i>	33
2.2 BARROCO	37
2.2.1 <i>Silvius Leopold Weiss</i>	37
2.2.2 <i>Fantasia "basado en un tema original para laúd"</i>	37
2.2.3 <i>Johann Sebastian Bach</i>	42
2.2.4 <i>Preludio de la suite N 3 para cello</i>	43
2.2.5 <i>Antonio Vivaldi</i>	48
2.2.6 <i>Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Primer movimiento</i> ..	49
2.2.7 <i>Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Segundo movimiento</i>	55

2.2.8 <i>Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Tercer movimiento</i> ...	57
2.3 CLASICISMO	60
2.3.1 <i>Fernando Sor</i>	60
2.3.2 <i>Estudio No. 22 op. 29 en Mi bemol mayor</i>	61
2.4 ROMANTICISMO	65
2.4.1 <i>Julio Salvador Sagreras</i>	65
2.4.2 <i>El colibrí</i>	65
2.4.3 <i>Francisco Tárrega</i>	69
2.4.4 <i>Recuerdos de la alhambra</i>	71
2.5 SIGLO XX.....	75
2.5.1 <i>Máximo Diego Pujol</i>	75
2.5.2 <i>Suite del plata N 1 - Preludio</i>	77
2.5.3 <i>Suite del plata N 1 - Tango</i>	79
2.5.4 <i>Suite del plata N 1 –Milonga</i>	84
2.5.5 <i>Suite del plata N 1 – Murga</i>	89
2.5.6 <i>Suite del plata N 1 - Candombe</i>	94
2.5.7 <i>Gentil Montaña</i>	98
2.5.8 <i>Suite colombiana N 2 - Bambuco</i>	100
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	107
ANEXOS	108

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Análisis General sobre el Passamezzo	34
Tabla 2. Análisis general Fantasía – Silvius Leopold Weiss.....	38
Tabla 3. Análisis general – preludio de la suite N 3 para cello – Johan Sebastian Bach ...	45
Tabla 4. Análisis general – Concierto en Re mayor – Antonio Vivaldi – primer Movimiento	49
Tabla 5. Análisis general concierto en Re mayor – segundo movimiento – Antonio Vivaldi	55
Tabla 6. Análisis general concierto en Re mayor – tercer movimiento – Antonio Vivaldi ...	57
Tabla 7. Análisis general – estudio N 18 en Mi bemol – Fernando Sor	61
Tabla 8. Análisis general – El colibrí – Julio Sagreras.....	66
Tabla 9. Análisis general – Recuerdos de la Alhambra – francisco Tarrega	71
Tabla 10. Análisis general – Suite del plata N1 – Preludio – Máximo Diego Pujol	77
Tabla 11. Análisis general Suite del plata N 1– Tango – Máximo Diego Pujol	80
Tabla 12. Análisis general Suite del plata N 1 – Milonga – Máximo Diego Pujol	85
Tabla 13. Análisis general Suite del plata – Murga – Máximo Diego Pujol	90
Tabla 14. Análisis general – Suite del Plata N 1 – Candombe - Máximo Diego Pujol.....	96
Tabla 15. Análisis general – Suite colombiana N 2 – Bambuco – Gentil Montaña	102

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Modelo de vihuela – Juan Carlos Ayala.....	19
Figura 2. Modelo de guitarra de cuatro órdenes, constructor Carlos González.	20
Figura 3. “Temple Viejo” y al “Temple Nuevo”	21
Figura 4. Diseño de Guitarra Barroca-Hamburgo 1693.	23
Figura 5. Afinación Española en la Guitarra Barroca.....	23
Figura 6. Carcassi, fragmento de la fantasía op. 19	28
Figura 7. Progresiones del bajo del Passamezzo antico y Passamezzo	33
Figura 8. Passamezzo Compas 1-2 transcripción Jorge Cardoso.	34
Figura 9. Passamezzo Compas 4 Transcripción Jorge Cardoso.	35
Figura 10. Passamezzo Compás 7-8 Transcripcion Jorge Cardoso	35
Figura 11. Passamezzo Compás 9 Transcripción Jorge Cardoso.....	36
Figura 12. Passamezzo Compas 13-16 Transcripción Jorge Cardoso.....	36
Figura 13. Fantasía –Silvius Leopold Weiss	38
Figura 14. Fantasía – Silvius leopold weiss	39
Figura 15. Fantasía- Silvius Leopold Weiss.....	39
Figura 16. Fantasía sección “B” – Silvius Leopold Weiss	39
Figura 17. Parte “b1” sección “B”- fantasía Silvius Leopold Weiss	40
Figura 18. Sección “B” fantasía – Silvius Leopold Weiss.....	40
Figura 19. Climax Sección “b” Fantasía – Silvius Leopold Weiss	41
Figura 20. Parte “b2” fantasía – Silvius Leopold Weiss	41
Figura 21. Compas 1-2 Preludio Johann Sebastian Bach	45
Figura 22. Compas 7 -9 preludio – Johann Sebastian Bach.....	45
Figura 23. Compas 7-13 preludio – Johann Sebastian Bach.....	46
Figura 24. Compas 43 – 50 preludio – Johann Sebastian Bach.....	46
Figura 25. Compas 61.- 63 preludio – Johann Sebastian Bach.....	47

Figura 26. Compas 71 – 88 preludio – Johann sebastian Bach.....	47
Figura 27. Compas 1 – 3 primer movimiento – Antonio Vivaldi	50
Figura 28. Compas 24 – 26 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	50
Figura 29. Compas 41 – 45 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	51
Figura 30. Compas 1 primer movimiento – Antonio Vivaldi	52
Figura 31. Ccompas 40 – 41 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	52
Figura 32. Compas 40 – 43 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	53
Figura 33. Compas 27 – 29 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	53
Figura 34. Compas 31 – 38 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	54
Figura 35. Compas 46 – 52 primer movimiento – Antonio Vivaldi.....	54
Figura 36. Compas 1 – 2 segundo movimiento – Antonio Vivaldi.....	55
Figura 37. Compas 11 segundo movimiento – Antonio Vivaldi.....	56
Figura 38. Compas 17 segundo movimiento – Antonio Vivaldi.....	57
Figura 39. Compas 1 – 5 – tercer movimiento – Antonio Vivaldi	58
Figura 40. Compas 18 – 23 tercer movimiento – Antonio Vivaldi	59
Figura 41. Compas 24 – 34 tercer movimiento – Antonio Vivaldi	59
Figura 42. Compas 1 – 6 – Fernando Sor.....	62
Figura 43. Compas 9 – 17 Estudio en mi bemol – Fernando Sor	62
Figura 44. Compas 18 – 33 Estudio en mi bemol – Fernando Sor	63
Figura 45. Compas 30 – 33 Estudio en mi bemol – Fernando sor.....	63
Figura 46. Compas 54 – 66 Estudio en Mi bemol – Fernando Sor	64
Figura 47. Compas 90 – 92 Estudio en Mi bemol – Fernando Sor	64
Figura 48. Compas 1 – 9 El colibrí – Julio Sagreras.....	66
Figura 49. Compas 11 – 14 El colibrí – Julio Sagreras.....	67
Figura 50. Compas 30 – 39 El colibrí – Julio Sagreras.....	67
Figura 51. Compas 65 – 72 El colibrí – Julio Sagreras.....	68
Figura 52. Compas 83 – 85 El colibrí – Julio Sagreras.....	69
Figura 53. Compas 1 – 8 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega.....	72
Figura 54. Compas 9 – 12 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega.....	72
Figura 55. Compas 21 – 24 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega.....	73

Figura 56. Compas 25 – 28 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega.....	74
Figura 57. Compas 41 – 49 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega.....	74
Figura 58. Compas 57 – 60 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega.....	75
Figura 59. Compas 1 – 3 Preludio – Máximo Diego Pujol.....	78
Figura 60. Compas 9 – 12 Preludio – Máximo Diego Pujol.....	78
Figura 61. Compas 11 – 14 Preludio – Máximo Diego Pujol.....	79
Figura 62. Compas 1 – 17 Tango – Máximo Diego Pujol.....	81
Figura 63. Compas 22 – 38 Tango – Máximo Diego Pujol.....	82
Figura 64. Compas 39 – 51 Tango – Máximo Diego Pujol.....	83
Figura 65. Compas 57 – 60 Tango – Máximo Diego Pujol.....	83
Figura 66. Compas 70 – 71 Tango – Máximo Diego Pujol.....	84
Figura 67. Compas 1 – 4 Milonga – Máximo Diego Pujol	86
Figura 68. Compas 5 – 8 Milonga – Máximo Diego Pujol	86
Figura 69. Compas 15 – 20 Milonga – Máximo Diego Pujol	87
Figura 70. Compas 21 – 28 Milonga – Máximo Diego Pujol	87
Figura 71. Compas 30 – 41 Milonga – Máximo Diego Pujol	88
Figura 72. Compas 42 – 44 Milonga – Máximo Diego Pujol	88
Figura 73. Compas 1 - 4 Murga – Máximo Diego Pujol	91
Figura 74. Compas 5 – 7 Murga – Máximo Diego Pujol.....	91
Figura 75. Compas 15 – 17 Murga – Máximo Diego Pujol.....	92
Figura 76. Compas 18 – 23 Murga – Máximo Diego Pujol.....	92
Figura 77. Compas 24 – 26 Murga – Máximo Diego Pujol.....	93
Figura 78. Compas 26 – 30 Murga – Máximo Diego Pujol.....	93
Figura 79. Compas 35 – 43 Murga – Máximo Diego Pujol.....	94
Figura 80. Compas 1 – 5 Candombe – Máximo Diego Pujol	96
Figura 81. Compas 11 – 15 Candombe – Máximo Diego Pujol	97
Figura 82. Compas 16 – 18 Candombe – Máximo Diego Pujol	97
Figura 83. Compas 19 – 21 Candombe – Máximo Diego Pujol	98
Figura 84. Compas 22 – 27 Candombe – Máximo Diego Pujol	98
Figura 85. Compas 1 – 7 Bambuco – Gentil Montaña	102

Figura 86. Compas 8 – 11 Bambuco – Gentil Montaña	103
Figura 87. Compas 8 – 17 Bambuco – Gentil Montaña	103
Figura 88. Compas 8 – 17 Bambuco – Gentil Montaña	104
Figura 89. Compas 34 – 39 Bambuco – Gentil Montaña	105
Figura 90. Compas 52 – 53 Bambuco – Gentil Montaña	105

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO I PASSAMEZZE- ADRIEN L'ÉROY	108
ANEXO II-A FANTASÍA-SILVIUS LEOPOLD WEISS	109
ANEXO II-B FANTASÍA – SILVIUS LEOPOLD WEISS	110
ANEXO II-C FANTASÍA-SILVIUS LEOPOLD WEISS.....	111
ANEXO II-D FANTASÍA-SILVIUS LEOPOLD WEISS.....	112
ANEXO III-A PRELUDIO SUITE N 3-JOHANN SEBASTIAN BACH.....	113
ANEXO III-B PRELUDIO SUITE N 3-JOHANN SEBASTIAN BACH.....	114
ANEXO III-C PRELUDIO SUITE N 3-JOHANN SEBASTIAN BACH	115
ANEXO III-D PRELUDIO SUITE N 3-JOHANN SEBASTIAN BACH	116
ANEXO IV-A CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI.....	117
ANEXO IV-B CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	118
ANEXO IV-C CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	119
ANEXO IV-D CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	120
ANEXO IV-D CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	121
ANEXO IV-E CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	122
ANEXO IV-F CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	123
ANEXO IV-G CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI.....	124
ANEXO IV-H CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	125
ANEXO IV-I CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	126
ANEXO IV-J CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI.....	127
ANEXO IV-K CONCIERTO EN RE MAYOR-ANTONIO VIVALDI	128
ANEXO V-A ESTUDIO-FERNANDO SOR	129
ANEXO V-B ESTUDIO-FERNANDO SOR	130
ANEXO VI-A EL COLIBRÍ-JULIO SAGREGAS.....	131
ANEXO VI-B EL COLIBRÍ-JULIO SAGRERAS.....	132

ANEXO VII-A RECUERDOS DE LA ALHAMBRA-FRANCISCO TÁRREGA.....	133
ANEXO VII-B RECUERDOS DE LA ALHAMBRA-FRANCISCO TÁRREGA.....	134
ANEXO VII-C RECUERDOS DE LA ALHAMBRA-FRANCISCO TÁRREGA.....	135
ANEXO VII-D RECUERDOS DE LA ALHAMBRA.....	136
ANEXO VIII-A SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	137
ANEXO VIII-B SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	138
ANEXO VIII-C SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	139
ANEXO VIII-D SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	140
ANEXO VIII-E SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	141
ANEXO VIII-E SUITE DEL PLATA N 1-MÁXIMO DIEGO PUJOL.....	142
ANEXO IX-A BAMBUCO-GENTIL MONTAÑA	143
ANEXO IX-B BAMBUCO-GENTIL MONTAÑA	144
ANEXO IX-C BAMBUCO-GENTIL MONTAÑA	145

RESUMEN

TITULO: LA GUITARRA CLÁSICA EN EL CONTEXTO MUSICAL UNIVERSAL Y NACIONAL *

AUTOR: RICARDO ANDRES FIGUEROA PUERTO **

PALABRAS CLAVES: Guitarra, Sección, Parte, Obra, Exposición, Desarrollo, Forma

DESCRIPCIÓN

Este proyecto presenta la guitarra como instrumento solista a lo largo de la historia de la música, “Periodo Renacentista, Barroco, Clásico y siglo XX”, abarcando los aspectos técnicos e interpretativos que han surgido y han predominado en cada periodo sobre el instrumento, producto de las necesidades musicales que los intérpretes y compositores iban encontrando, de acuerdo al contexto social y musical que se presentaba en cada época, generando una evolución conjunta entre la guitarra, el repertorio y el contexto musical.

Por medio de un recital, se realizará un recorrido por las diferentes épocas de la música donde se ha visto la ejecución de la guitarra como instrumento solista, “Clasicismo, Romanticismo, Siglo XX”, y también la inclusión de obras adaptadas para guitarra, del periodo barroco y renacentista, por guitarristas reconocidos, que le dieron importancia técnica e interpretativa a la guitarra clásica.

Teniendo en cuenta los estilos interpretativos que cada periodo abarca para ofrecer una mejor interpretación, también en este proyecto se incluirá un análisis “Armónico, Melódico y De Forma” de las obras a interpretar, con el objeto de fomentar y fortalecer el estudio e interpretación de la guitarra entre los jóvenes y la comunidad en general.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes

Director: Oscar Javier González Prada. Codirector Janusz Kopytko.

ABSTRAC

TITLE: THE CLASIC GUITAR IN THE MUSICAL, UNIVERSAL AND NATIONAL CONTEXT*

AUTOR: RICARDO ANDRES FIGUEROA PUERTO**

KEYWORDS: Guitar, Section, Part, Work, Exposition, Development, Form

DESCRIPTION

This Project shows the guitar as soloist instrument through the history of music of the "Renaissance, Baroque, Classical and twentieth century periods", comprising the technical and interpretative aspects that have emerged and have prevailed in each period on the instrument, Product of the musical needs that the performer and the composer were founding , according to the social and musical context that appeared in each period, creating an co-evolution between the guitar, the repertoire and the musical context.

Through a recital, a journey by the different times of the music will be done, where the performance of the guitar as a soloist instrument will be seen, those periods are "Classicism, romanticism and the twentieth century" as well as the incorporation of the musical pieces of the baroque period and renaissance, adapted for guitar by well known guitarist, that gave the classic guitar technical and interpretative value.

Taking into account the interpretative styles that each musical period has, in order to offer a better performance, this project also will include an "Harmonic, Melodic and musical form" analysis, of the musical pieces to perform, in order to encourage and strengthen the study and performance of the guitar between the young ones and the community in general.

*Work of Graduation.

** Faculty of Human Science, School of Art.

Director: Oscar Javier González Prada. Codirector Janusz Kopytko.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la guitarra, como instrumento solista, aborda una amplia gama de recursos técnicos e interpretativos de gran dificultad, los cuales, los estudiantes de música en su proceso de aprendizaje deben dominar, permitiendo con ello una correcta evolución en su formación instrumental.

En este proceso de formación, se ha logrado dominar varios de ellos, lo cual ha permitido realizar el montaje de un repertorio que abarca las diferentes épocas de la música, “Renacimiento – Siglo XX”.

Este trabajo sustenta el producto de un proceso musical con la guitarra y un análisis de las obras incluidas en el *Recital de Grado*, donde se destacan compositores representativos de la guitarra como instrumento solista: *Adrian Le Roy, Silvio Leopold Weiss, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Fernando sor, Francisco Tárrega, Julio Sagreras, Máximo Diego Pujol, Gentil Montaña*.

El estudio de la guitarra es un proceso lento, donde en cada obra se encuentran diversas dificultades de tipo técnico e interpretativo, las cuales al superarse facilitan la ejecución de otras músicas donde esté implícita la guitarra. Con ello se convoca a los estudiantes de guitarra, que no abandonen su proceso al encontrarse con dificultades, ya que por medio de la práctica del instrumento, se desarrollan factores importantes en la música como el trabajo del sonido, el dominio y manejo de conceptos estilísticos e interpretativos, se amplían los criterios de análisis y audición, que complementan el desarrollo integral del músico.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 RENACIMIENTO

El Renacimiento es un movimiento artístico e intelectual que comenzó en Italia en el siglo XV y se extendió rápidamente por Europa, no teniendo la misma duración en todos los países, por ejemplo, en España se desarrolló en el siglo XVI, sobre todo, en la música instrumental.

En este periodo hubo un avance significativo en el proceso de composición, en los estilos musicales y en los instrumentos. Los compositores desarrollaron obras con formas libres, surgiendo diferentes estilos representativos de cada región, teniendo a su vez una evolución a lo largo de todo el siglo XVI. Sin embargo, era frecuente encontrar adaptaciones de la música vocal para instrumentos como la vihuela, el laúd y la guitarra. Estas transcripciones se llaman intabulaciones, donde las piezas preferidas fueron los motetes y fragmentos o partes de las misas.

Dentro de los instrumentos característicos de este periodo se destaca la vihuela, donde poco abundaban en su repertorio las danzas, siendo más conocidas las pавanas. Sin embargo, la música para guitarra renacentista estaba muy influenciada por la danza ya que tenía un emitente carácter popular y festivo. Lo cual daría lugar posteriormente a lo que se conoce como suite de danzas, pero eso no pasaría hasta la época del barroco¹.

¹ La guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

Figura 1. Modelo de vihuela – Juan Carlos Ayala.



Fuente: Historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

Figura 1. La vihuela era el instrumento preferido por los compositores, pero hasta cuando los estilos más característicos del periodo fueron alcanzando su estado de perfección, los intérpretes no evolucionaron con el resto del contexto musical, llegando al punto que el instrumento no podía satisfacer los nuevos gustos musicales que irían surgiendo, dándole paso a la guitarra.

El papel de la Guitarra en el mundo del arte no fue comparable, a la vihuela o al laúd, en cuanto a la calidad de las obras, ya que era un instrumento más sencillo.

Su agradable y particular sonoridad le permitió funcionar tanto como instrumento solista, como para sostener el canto o animar la danza. En los siglos XV y XVI se admitió a la guitarra junto a la viola y el salterio en las ceremonias religiosas y especialmente en las procesiones de los países nórdicos y en el siglo XVII se encuentra en colecciones de motetes.

Figura 2. Modelo de guitarra de cuatro órdenes, constructor Carlos González.



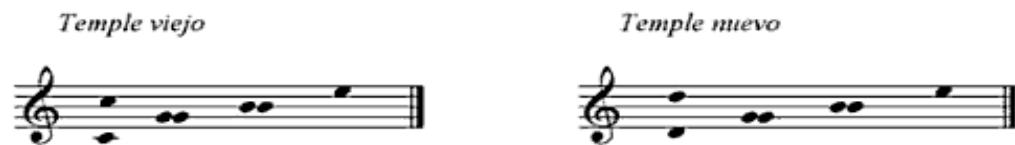
Fuente: Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

El vihuelista, Alonso Mudarra, describe la guitarra como un instrumento con diez trastes “también existían guitarras más simples con seis trastes” y un bordón en el cuarto orden. La afinación y encordadura son descritas por Juan Bermudo en su libro *Declaración de Instrumentos* (1555). Bermudo explica que la guitarra tiene cuatro órdenes: el primero es una cuerda sencilla y las demás son cuerdas dobles (órdenes), la segunda y tercera cuerda están afinadas al unísono, el bordón esta afinado a la octava. Cualquier afinación es posible dentro del registro del instrumento siempre que mantenga la relación interválica adecuada.

En el Renacimiento, se utilizaron dos tipos de afinaciones principales: el *temple viejo* (quinta-tercera mayor-cuarta) y el *temple nuevo* (cuarta-tercera mayor-cuarta). La inmensa mayoría de las piezas francesas y españolas están escritas para el *temple nuevo*. Bermudo escribe al respecto: “...este *temple* (a los viejos) más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo. El

que uviere de cifrar para guitarra buena música sea en el temple de los nuevos...”. Es decir, que el temple viejo estaba ya desfasado a mediados del siglo XVI.²

Figura 3. “Temple Viejo” y al “Temple Nuevo”³



Fuente: Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

1.2 BARROCO

La música del periodo barroco se desarrolló desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en el año 1600 d.c) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en el año 1750).

El término *barroco* se denota por una perla de forma irregular, se tomó de la arquitectura (donde esta designaba algo «retorcido», una construcción «pesada, elaborada, envuelta», aunque también es barroco algo recargado de ornamentos.)

En el siglo XVIII se usó peyorativamente para describir las características del género musical del siglo anterior, que se consideraba «tosco, extraño, áspero y anticuado».

²Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

En esta época se ampliaron los horizontes de los géneros musicales tanto instrumentales como vocales y los compositores comenzaron a sentirse atraídos por la idea de escribir música en forma específica para un instrumento solista, como por ejemplo el violín o la voz. Otro rasgo común en todos los compositores fue su tentativa por expresar, o más bien representar un amplio espectro de ideas y sentimientos por medio de la música. La música Barroca muestra un conflicto y una tensión entre las fuerzas de la libertad y las fuerzas de la disciplina y el orden en la composición musical. Este dualismo se manifiesta en la existencia de dos maneras distintas de tratar el ritmo 1) el ritmo regular de los compases con sus pulsos fuertes y débiles; 2) el ritmo libre y sin métrica; Obviamente, esos dos ritmos no podían utilizarse simultáneamente, pero se utilizaban en forma sucesiva para lograr un contraste deliberado⁴.

Según el musicólogo *Manfred Bukofzer* este período está dividido en tres secciones: el primer barroco o “barroco temprano” donde nace la ópera en Florencia y surge el bajo continuo, el “Alto Barroco o “Barroco Medio” donde se afirma la ópera de *moteverdi* y aparecen compositores representativos en cada país como en Alemania (*Schütz*) Francia (*Lully*) e Inglaterra (*Purcell*) y como último Barroco, el regreso a la polifonía con *Bach* y *Händel*. El periodo Barroco culmina con la muerte de estos dos compositores.

1.2.1 Guitarra Barroca

La guitarra barroca es un instrumento de cinco órdenes, cuatro de las cuales son dobles y la primera generalmente sencilla. Una de las características principales del instrumento lo constituye su aspecto, que en la mayoría de los casos está ligado a la estética de la época. La ornamentación es un factor predominante en

⁴ *Ibíd.*

su construcción, existen modelos bastante ornamentados y algunos más sencillos, modelos que encontramos conservados en museos y colecciones privadas.

Figura 4. Diseño de Guitarra Barroca-Hamburgo 1693.



Fuente: Imagen tomada de <http://musicaunmundopolisemico.blogspot.com/2008/01/guitarras-barrocas.html>.

Se ha conservado una gran cantidad de instrumentos originales, que ha ayudado hacer un estudio sobre la forma de construcción y el diseño. Las formas no estaban estandarizadas, como en el caso de la guitarra clásica actual, Cada *luthier* contaba con un criterio individual para la construcción de sus instrumentos que respondía a la demanda y al uso para el que era destinado, ya fuera para interpretar música solista o de cámara.

La afinación más habitual de la guitarra era la denominada afinación española:

Figura 5. Afinación Española en la Guitarra Barroca.



Fuente: Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

1.2.2 Repertorio y los Autores

La mayoría del repertorio para guitarra barroca eran acompañamientos rasgueados para la música vocal o la danza, algo poco apropiado para un solista actual. Lo habitual es encontrar transcripciones de música para laúd, clave e incluso violín o violonchelo, aunque hoy en día se suele interpretar música antigua con instrumentos originales, por lo que es posible escuchar música para guitarra barroca tocada con un instrumento de cinco ordenes.

El primer autor de música para guitarra de cinco órdenes es el español *Juan Carlos Amat*, médico de profesión y creador del primer sistema de notación alfabética.

El libro de Amat se publicó en 1596, la cual es un libro muy práctico en el que explica cómo colocar los dedos de la mano izquierda para tocar los acordes rasgueados. Amat identifica cada acorde con un número. De este sistema suyo proviene la costumbre de indicar los acordes con letras, es decir sistema alfabético de cifrado de la música para guitarra barroca.

El guitarrista italiano *Girolamo Montesardo*, en 1606 publicó un libro titulado “*nouvainvention*”, en el que explica el sistema alfabético de representación de los acordes para tocar en el estilo rasgueado. *Montesardo* es un autor importante ya que este libro difundió ampliamente la escritura alfabética⁵.

⁵ Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

Francesco Cobetta, trabajó para la corte de Italia, Francia e Inglaterra, se sabe que publicó al menos cinco libros con música para guitarra de los que solo se conservan tres.

En estos libros se puede ver cómo evoluciona el repertorio. En el libro más antiguo (1639) aparece únicamente música de rasgueado, en cambio en *variicaprici per la guitarra spagnola* (1643) ya se empieza a alternar y combinar el estilo punteado y el rasgueado.

1.3 CLACISISMO

El Clasicismo es un lenguaje musical que tenía como principales objetivos la claridad, la elegancia y un equilibrio entre forma y contenido musical, donde se distinguen notablemente tres grandes compositores que vivieron en Viena: *Haydn*, *Mozart* y *Beethoven*.

En el período clásico de 1770 a 1820 (varía según países), se enfatizó que la música alcanzara un lenguaje universal que fuera noble y entendido con menos ornamentos y despojado de complicaciones técnicas innecesarias, buscando así un lenguaje elegante con estructuras definidas, con una armonía clara acompañando una melodía principal y una escasa utilización de adornos.

Una de las consecuencias de este nuevo estilo fue la creación y desarrollo de la forma sonata, el tempo “sonata-allegro”, según algunos autores representa una consecuencia de afirmación-conflicto-resolución llevada a cabo en dos niveles: el tonal y el temático, incluso se asimilaban los términos sonata y novela. Beethoven llevaría a su perfección y sería imitado por todos los maestros del

Romanticismo (Brahms, Mendelssohn, Bruckner, Mahler...), Haydn y Mozart constituyen el paso intermedio en esta evolución.⁶

1.3.1 La Música para Guitarra en el Clasicismo

La Guitarra sufre cambios en sus dimensiones y en poco tiempo se pasó de interpretar la música de baile a obras más elaboradas de tipo técnico, además de grandes formas y otros pequeños tipos de música de salón.

La Guitarra tuvo mayor popularidad como instrumento acompañante de canciones, bailes de moda, seguidillas, boleros y fandangos, a pesar de que contaba con un gran número de aficionados que se dedican a su estudio; los grandes compositores del momento no escribieron música para guitarra, este fenómeno es general en toda europa excepto por la sonata escrita por *Beethoven terzuitarre*.

En 1800 aparecen en España las guitarras de seis cuerdas simples, no se sabe con exactitud cuándo se pasó de la guitarra de cuerdas dobles a la de cuerdas simples. En esta época el mundo de la guitarra es dominado en su totalidad por los compositores *Dionisio Aguado* y *Fernando Sor*. Poco después de la desaparición de estos dos grandes maestros, la guitarra se sumerge de nuevo en un mar de sombras, del que comenzaría a salir ya a finales del siglo XVIII.

Fernando Sor y *Dionisio Aguado* ayudaron a la consolidación de la guitarra como instrumento melódico y contrapuntístico, componiendo música totalmente nueva, dándole así una notación propia con recursos idiomáticos de una elocuente riqueza tímbrica. Estos compositores constituyen un aporte fundamental para el

⁶ *Ibíd.*

desarrollo de la guitarra como instrumento capaz de expresar ideas musicales de cierta complejidad, acordes con los requerimientos estéticos de la época altamente influenciados por el piano, siendo el instrumento armónico por excelencia.

En Italia también aparecieron figuras importantes para el desarrollo del instrumento como *Ferdinando Carulli*, *Mauro Giuliani* y *Mateo Carcasi*, que fueron los guitarristas destacados, que contribuyeron a desarrollar la estructura de la guitarra, Carulli por ejemplo diseñó una guitarra de diez cuerdas (dedacorde).

Uno de los autores más representativos del siglo XIX es *Mauro Giuliani* y se sabe poco de su vida antes de que se estableciera en Viena en 1806, es en esta ciudad donde su fama recorre el mundo musical, su labor pedagógica fue vital para la guitarra, el Método op. 1, que comienza con una serie de ciento veinte arpeggios de dificultad ascendente.

Mateo Carcasi es otro de los grandes concertistas del siglo XIX, alrededor de 1820, se trasladó a París, donde *Carulli* ya era celebre, es destacable su labor pedagógica a través de sus métodos: *Méthode Complète Pour la Guitarre* p. 59 y 25 *Studi Melodici e Progresivi* op. 60. Piezas como sonatinas, caprichos y variaciones son habituales en su catálogo.⁷

⁷ *Ibíd.* 1

Figura 6. Carcassi, fragmento de la fantasía op. 19



Fuente: Guitarra: historia organología y repertorio: Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto, Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987

1.4 ROMANTICISMO

El romanticismo fue un periodo que transcurrió aproximadamente entre principios de los años 1820 y la primera década del siglo XX. Como movimiento global en las artes y la filosofía, tiene como precepto que la verdad no podía ser deducida a partir de axiomas, sino que en el mundo había realidades inevitables que sólo se podían captar mediante la emoción, el sentimiento y la intuición, es decir, la música del Romanticismo intentaba expresar estas emociones.⁸

Este período se ha relacionado con la palabra romántico, pero no quiere decir que toda la música cumpla con esta característica; al igual que en otros periodos de la música la instrumentación mejoró, aumentando el tamaño de la orquesta, dándole

⁸ Ibíd.2

así una nueva importancia a los instrumentos de viento. Por otro lado, en el romanticismo creció la importancia del instrumentista virtuoso destacándose el violinista *Nicoló Paganini*, quien fue una de las estrellas musicales de principios de siglo, otro de ellos fue *Frantz Liszt* quien además de ser un notable compositor fue también un virtuoso del piano muy popular. En esta época el instrumento adquiere importancia en Estados Unidos de la mano de un emigrante austriaco *Christian Frederick Martín*, aunque allí sufrirá otro tipo de evolución incorporando cuerdas de acero para integrarse en las particularidades de la música popular de ese país.⁹

La figura clave en el instrumento fue el compositor Español *Francisco Tárrega* (1852/1909) quien es considerado el padre de la guitarra clásica contemporánea, dejando obras importantes para el repertorio universal como “*Capricho Árabe, Recuerdos de la Alhambra*” entre otras, y además adaptó obras de compositores como *Beethoven, Mozart, Bach, o Haendel*, su dedicación le llevó a desarrollar una ingente labor con el instrumento, perfeccionando las reglas académicas de la guitarra clásica, como la forma de sujetar el instrumento, el modo de pulsar las cuerdas, la postura ideal del intérprete, el uso de un pequeño banco para apoyar la pierna donde reposa la guitarra alcanzando la altura ideal para su ejecución, creando con esto una escuela guitarrística que siguieron todos los grandes intérpretes del siglo XX.

1.5 SIGLO XX

La música del siglo XX se caracteriza por una liberación de las funciones armónicas que se empleaban anteriormente, generando una ruptura de las cadenas armónicas tradicionales y se explotó de forma exagerada los niveles de

⁹ El romanticismo musical: introducción a la historia musical del siglo romántico, Otto Mayer Serra 1996

cromatismo y ambigüedad tonal, dicho de otro modo, aparecen nuevas técnicas de composición.

La caída de la tonalidad tradicional trajo consigo nuevos principios de organización y como en todos los procesos de cambio, diversas corrientes y tendencias compartieron el mismo momento y es por ello que muchos compositores a principios del siglo XX, continuaron escribiendo música tonal de forma tradicional y otros experimentaron nuevos tipos de organización a través de medios o sistemas atonales basados en diferentes sistemas de composición.

1.5.1 El Siglo de Oro de la Guitarra “Siglo XX”¹⁰

El siglo XX, es la edad de oro de la guitarra española porque es allí donde consiguió su definitiva maduración como instrumento de concierto, donde se establecieron unas normas de interpretación y han sido casi seis siglos de evolución los que han llevado la guitarra de las tabernas a los escenarios sin que por otra parte perdiera su carácter popular, pues no hay en la actualidad un instrumento más universal y versátil que la guitarra.

En este siglo aparecen grandes compositores que dieron una consolidación a la guitarra como instrumento de concierto, sumergiéndose sin prejuicios en las raíces nacionales como *Isaac Albéniz* (1860/1909) y *Enrique Granados* (1867/1916).

Posteriormente, compositores como *Manuel de Falla* (1876 - 1946), *Joaquín Turina* (1882 - 1949), *Federico Moreno Torroba* (1891 - 1982), *Joaquín Rodrigo* (1901-1999) incursionaron en la creación de obras para Guitarra y orquesta.

¹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra

Uno de los intérpretes de mayor popularidad y reconocimiento fue el maestro *Andrés Segovia*, quien se propuso sin prejuicios reformar y ampliar sustancialmente el repertorio a través del acercamiento a los compositores de su época y de la recuperación de una literatura histórica de calidad, combinando obras de los grandes guitarristas del pasado con una la inclusión de obras de los nuevos creadores, de este modo fue catalogado como el máximo representante de la Guitarra Moderna.

Compositores como *Torroba, Turina, Mompou, Villa-lobos, Ponce, Tansman, Castelnuovo-Tedesco*, forman parte de una larga lista de autores que gracias al empeño del maestro *Segovia* dedicaron una buena parte de su producción musical a la guitarra, dejando obras fundamentales para el estudio y desarrollo universal del instrumento y sin lugar a dudas este repertorio constituye ser el mayor aporte a la literatura musical que ha tenido la guitarra a lo largo de su historia.

Así mismo aparecieron grandes intérpretes y pedagogos de la guitarra como *Abel Carlevaro*, guitarrista Uruguayo, creador de la nueva técnica instrumental, ejerciendo un avance fundamental en la evolución de la guitarra, plasmado en sus libros "*Escuela de la Guitarra*", "*Exposición de la Teoría Instrumental*", en los cuatro cuadernos de la serie didáctica y en los *Carlevaro Masterclass*; *Alirio Díaz*, guitarrista venezolano quién incursionó en Europa por su fuerte contacto con el folclore de su tierra; *Narciso Yepes*, guitarrista y compositor español, gran investigador de la guitarra y añadió cuatro cuerdas más a las seis tradicionales del instrumento con el fin de enriquecer su sonoridad.

2. ANALISIS DEL REPERTORIO

2.1 RENACIMIENTO

2.1.1 *Adrian Le´ Roy*

(c. 1520-1598) fue un editor francés laudista , guitarrista, compositor y educador musical.

Le´ Roy nació en la ciudad de Montreuil-sur-Mer en el norte de Francia y muy poco se sabe sobre sus años de formación, fue miembro del coro y estudió el laúd, la guitarra y la cítara con diversos maestros.

Le´ Roy y su primo *Robert Ballard* (ca. 1525-88) fundaron la imprenta "*Le´ Roy & Ballard*", y en agosto 1551 obtuvieron el privilegio de la corte real para imprimir la música de la corte de *Enrique II*. En febrero de 1553, la compañía fue galardonada con el título de "*Imprimeur du Roi en musique*" (anteriormente en manos de *Pierre Attaignant*).

Durante las dos siguientes décadas otras compañías rivales se retiraron del mercado y de la década de 1570 en adelante, *Le´ Roy & Ballard* disfrutaron de un monopolio virtual en la edición musical. La editorial se prolongó hasta el siglo XIX.

También alcanzó fama como compositor y arreglista de canciones y temas instrumentales, entre ellos al menos seis libros de tablatura de laúd, 5 volúmenes de la guitarra y los arreglos para la cítara. *Le´ Roy* ayudó a asegurar el éxito del compositor *Orlande de Lassus*, presentándole a la corte la publicación de su música. *Le´ Roy* murió en París en 1598.

El Passamezzo tiene una forma binaria seguida de una secuencia de un bajo, donde la primera parte la danza es tocada con una secuencia melódica y en la segunda parte es interpretada con variaciones en la melodía, siempre basada en la progresión de acordes.

Tabla 1. Análisis General sobre el Passamezzo

Estructura	A	A'
Acordes	Am, G, E, A	Am, G, E, A
sección	Melodía secuencial	Variaciones improvisadas

Fuente: Autor.


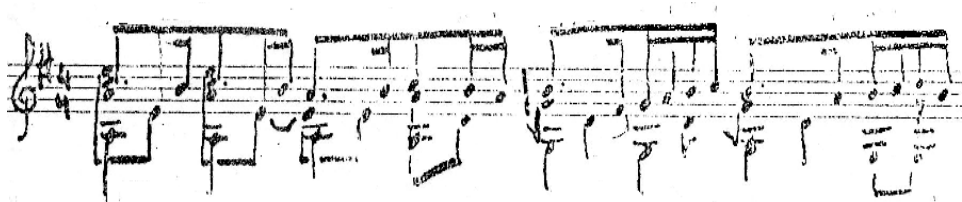
El passamezzo es una danza con compás de medida en 4/4 donde su base rítmica es corchea, dos semicorcheas  donde la melodía es elaborada en base a este motivo; en esta base suceden algunas variaciones para darle mayor desarrollo al tema.

Figura 8. Passamezzo Compas 1-2 transcripción Jorge Cardoso.



Fuente: Imagen tomada de: Passemeze - Adrien L'ero, Transcripción: Jorge Cardoso

Esta pieza es un passamezzo antico, donde la melodía sigue el bajo predeterminado y las notas que forman el acorde son superpuestas según el bajo propuesto, que en ocasiones forman dominantes secundarias como sucede en este caso.

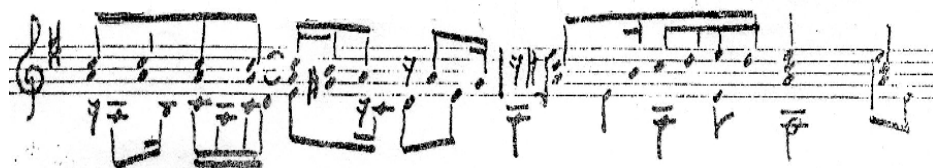
Figura 9. Passamezzo Compas 4 Transcripción Jorge Cardoso.



Fuente: Imagen tomada de: Passemeze - Adrien L´eroy, Transcripción: Jorge Cardoso

La parte final de la primera sección tiene un cambio en la disposición de la melodía y el acompañamiento, donde la melodía es interpretada por el bajo y la base de acompañamiento pasa a estar en las notas agudas, dándole así, más tensión a la obra en su parte final, actuando en función de coda para el final de la primera parte, que contrasta con un final más relajado y tranquilo.

Figura 10. Passamezzo Compás 7-8 Transcripción Jorge Cardoso.



Fuente: Imagen tomada de: Passemeze - Adrien L´eroy, Transcripción: Jorge Cardoso

La segunda sección es igual en la forma y el bajo, pero con variaciones en la melodía, en las terminaciones de las frases “regularmente improvisadas en el periodo renacentista”, es utilizada la misma intención rítmica para todas las variaciones.

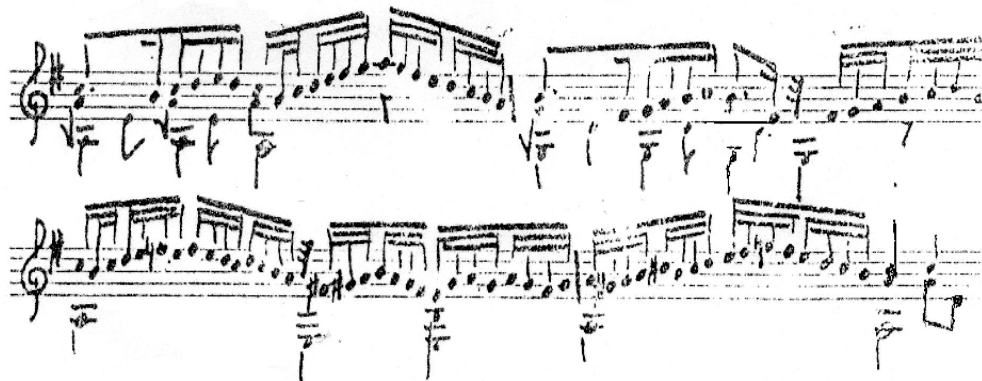
Figura 10. Passamezzo Compás 9 Transcripción Jorge Cardoso.



Fuente: Imagen tomada de: Passemeze - Adrien L´eroy, Transcripción: Jorge Cardoso

El clímax de la obra se da en la segunda sección, por medio de una variación expuesta en la melodía. En este tipo de variaciones se presentan grandes cambios melódicamente, haciendo relación con la primera sección. El final de la obra se presenta con un acorde mayor, algo típico en el periodo renacentista.

Figura 11. Passamezzo Compas 13-16 Transcripción Jorge Cardoso.



Fuente: Imagen tomada de: Passemeze - Adrien L´eroy, Transcripción: Jorge Cardoso

2.2 BARROCO

2.2.1 Silvius Leopold Weiss

Compositor y laudista alemán, nacido en Breslau (Silesia) actual Wrocław en Polonia, el 12 de Octubre, fallecido en Dresde el 16 de octubre de 1750.

El 23 de agosto de 1718 fue nombrado músico de cámara del Príncipe Sajonia Augusto. Allí permaneció gozando de una buena situación económica y profesional hasta su muerte.

Fue uno de los más importantes y prolíficos compositores para laúd de la historia de la música y se destacó también por su técnica de interpretación, además escribió unas 600 piezas para laúd así como música de cámara y conciertos de los que solo conocemos hoy las partes solistas. Parece ser que mostró poco interés en publicar sus obras. Al igual que otros virtuosos, como Paganini, tal vez las utilizaba probablemente para un uso exclusivamente personal.

2.2.2 Fantasía “basado en un tema original para laúd”

La Fantasía por definición, es una composición con forma compuesta y libre, en contraposición a las estrictas formas musicales como la sonata. De este modo los italianos e ingleses del siglo XVII la convirtieron en pariente del ricercare. Los alemanes del siglo XVIII la consideraron como un gran preludio, mientras que los franceses la trataban como combinaciones de forma libre de las arias operísticas en boga.

Silvius Leopold Weiss escribió muchas fantasías para laúd, esta Fantasía originalmente está en la tonalidad de Do menor, pero hay diversas transcripciones en distintas tonalidades como, Re menor y Mi menor. La transcripción más habitual es en Re menor.

Su forma es libre e improvisada pero con una estructura binaria donde la parte “A” es desarrollada armónicamente y una parte “B” desarrollada melódicamente.

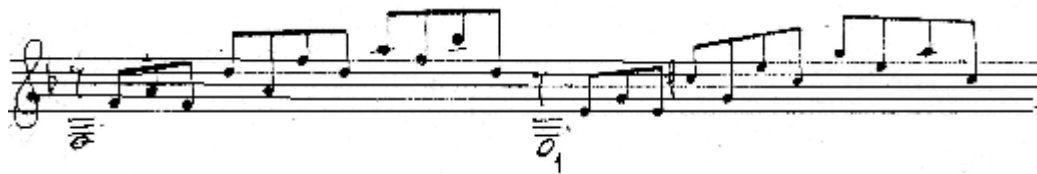
Tabla 2. Análisis general Fantasía – Silvius Leopold Weiss

Macro estructura	A		B		
Micro estructura	A		B	b1	b2
Tonalidades	Dm, Am, Gm		Dm, Am	Dm, Gm	Dm,
Sección	Forma libre		exposición	Desarrollo	Re exposición

Fuente: Autor

La primera parte es improvisada con una exposición armónica sin compas de medida; recurso habitual para la interpretación de Fantasías en el periodo Barroco.

Figura 12. Fantasía –Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

En los desarrollos melódicos, se encuentran dos motivos principales, un motivo rítmico extenso y otro corto con solamente tres notas.

Figura 13. Fantasía – Silvius leopold weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

Voces ocultas que forman una melodía, típicas en el periodo Barroco.

Figura 14. Fantasía- Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

La parte “B” comienza con un tempo definido, basado en un compás de medida, expuesto con dos voces polifónicas que forman un pequeño fugatto, con el motivo rítmico dividido en dos partes, uno tranquilo y otro más danzante generando contraste con la parte “A”.

Figura 15. Fantasía sección “B” – Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

El comienzo de la parte “b1” sucede con la contraposición del contrapunto, es decir, el motivo inicial pasa de soprano a bajo, pero en este caso con mayor desarrollo.

Figura 16. Parte “b1” sección “B”- fantasía Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

En la imagen se observa la preparación para la zona del clímax con notas alteradas haciendo modulaciones transitorias.

Figura 17. Sección “B” fantasía – Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

Zona del clímax con elementos de la parte “A” marcando una gran diferencia entre “b” y “b2”.

Figura 18. Climax Sección “b” Fantasía – Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

La reexposición de la parte B se hace con una variación, desarrollada con un registro más amplio entre las notas agudas y graves, con una preparación melódica ascendente, para luego llegar a la coda y final de la obra.

Figura 19. Parte “b2” fantasía – Silvius Leopold Weiss



Fuente: Imagen tomada de: fantasía (original para Laud en Do menor), Transcripción Silvio Martínez

2.2.3 Johann Sebastian Bach

(Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750) fue organista, clavecinista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia (con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados).

Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola da gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental, epicentro de la música occidental, y uno de los grandes pilares de la cultura universal, no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto y siendo el mismo el máximo exponente. Bach ha sido una fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

A los dieciocho años ocupa un lugar como violinista en la orquesta del conde Johann Ernest de Weimar, dónde allí permanece algunos meses. En 1703 pasa a ocupar el lugar de maestro de capilla de la iglesia Nueva de Arnstadt, donde escribe sus primeras obras de consideración.

En 1707, se traslada a Mulhausen como organista de la iglesia de S. Blas, vacante desde la muerte del organista J. G. Ahle, tomando posesión el 15 de junio. Contrae matrimonio con su prima María Bárbara Bach el 17 de octubre del mismo año, con la cual tuvo siete hijos, de los cuales sobreviven cuatro, tres de ellos

fueron músicos, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard. Bach diseñó una importante remodelación del órgano de la iglesia que se pudo hacer con las subvenciones necesarias.

En 1720, mientras acompaña al príncipe Anhalt a Carlsbad, muere su esposa, que es enterrada el 7 de julio. Bach recibe con dolor la noticia de la muerte de su esposa. Sin embargo al siguiente año contrae matrimonio con Ana Magdalena Wilcke, efectuándose la ceremonia en la propia casa de Bach el 3 de diciembre de 1721. De Ana Magdalena tiene trece hijos, y sólo sobreviven seis, y también 3 de ellos son músicos, Gottfried Heinrich, Johann Christop Friedrich y Johann Christian.

Bach murió el 28 de julio de 1750, tras una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por el cirujano ambulante inglés denominado Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales. Bach estaba quedándose ciego hasta perder totalmente la vista, aunque pocas horas antes de morir la recuperó. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar.

2.2.4 Preludio de la suite N 3 para cello

El "preludio" en su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación y en la época barroca en los preludios su primordial característica era improvisatoria y no se tenía una estructura fija como tal. Inicialmente como forma musical, era una pieza que introducía a otra más extensa. De los siglos XV al XVII se compusieron preludios no ligados a ninguna obra.

Bach compuso 6 suites para violonchelo solo y son sin duda consideradas como uno de los mejores trabajos para dicho instrumento, corresponden a los números 1007 al 1012 en el catálogo de obras BWV: Bach-Werke-Verzeichnis ("Catálogo de las obras de Bach" en Alemán). Las suites de cello no se sabe a ciencia cierta cómo fueron escritas y ejecutadas dadas sus dificultades. Algunos musicólogos piensan que fueron escritas para el virtuoso de la viola de gamba Ferdinand Abel (1682-1761), solista de la orquesta de Cöethen en el mismo período de J.S.Bach. Por otra parte el manuscrito original no ha sido encontrado aún y sólo existe un manuscrito de Ana Magdalena, la segunda esposa de Bach, de la cual salen todas las ediciones posteriores.

Cabe destacar que siempre existen dudas y errores sobre este manuscrito, lo cual hace muy difícil entre los intérpretes.

El prelude de la suite N. 3 para cello está escrito en la tonalidad de "Do mayor", pero la adaptación más popular de la suite es hecha en la tonalidad de "La mayor" para dar una ejecución más cómoda para el guitarrista, ya que quedan varias notas del bajo continuo ejecutadas con cuerdas al aire.

Aunque el prelude básicamente es una forma libre e improvisada en la música polifónica es muy usual que se encuentre una estructura definida, es decir; "binaria o Ternaria". La forma de la obra es A, B, A¹ "con la parte A¹ más corta con relación a la parte A y con una Coda basada en acordes para dar mayor fuerza a la obra.

En el periodo Barroco este tipo de forma también es llamada "forma binaria antigua", donde la primera sección hace modulación de tónica a dominante y en la segunda sección el tema principal se realiza en función de dominante y después se elabora en función de tónica.

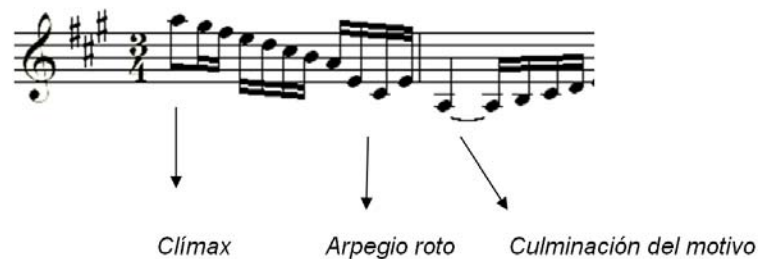
Tabla 3. Análisis general – preludio de la suite N 3 para cello – Johan Sebastian Bach

Macro estructura	A	B	A'
Micro estructura	tema principal	zona del clímax	variación
tonalidades	A, E, Bm, F#m	A	E, A

Fuente: Autor

El tema principal inicia desde la nota más alta del motivo, generando un desarrollo de forma descendente terminando con un arpeggio roto.

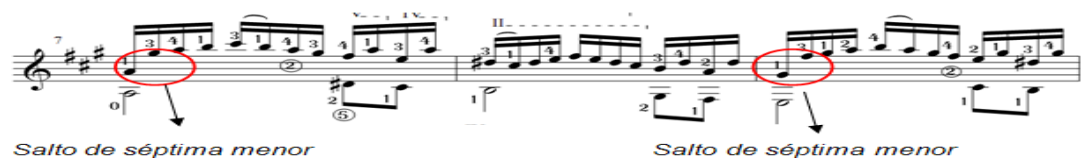
Figura 20. Compas 1-2 Preludio Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

El desarrollo melódico de la parte “A” es ascendente y descendente terminando en el primer tiempo del compas con un bajo ostinato de corcheas, el cual da mayor fuerza, produciendo un impulso grande para la melodía en todo su desarrollo, siendo esta característica típica de la música polifónica y a su vez con este recurso se presentan grandes saltos para enmarcar el inicio de la siguiente frase.

Figura 21. Compas 7 -9 preludio – Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

Voces ocultas que forman una melodía, típicas en el periodo barroco.

Figura 22. Compas 7-13 prelude – Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

La sección “B” comienza con un desarrollo más armónico teniendo a su vez una zona extensa del clímax, donde su punto culminante llega a tres octavas entre la melodía y el bajo (*compás 48*) con un pedal de la nota fundamental de la dominante que produce una tensión y preparación de la re exposición “A”

Figura 23. Compas 43 – 50 prelude – Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

Re exposición del tema principal con variación en el inicio retomando el motivo del bajo.

Figura 24. Compas 61.- 63 prelude – Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

Desde la Coda se presenta un nuevo desarrollo melódico con una escala ascendente en función de tónica con un pedal de la nota fundamental, llegando a los acordes en bloque con el mismo motivo rítmico, dándole mayor fuerza a la Coda, “típico del barroco” culminando la obra con el tema principal.

Figura 25. Compas 71 – 88 prelude – Johann Sebastian Bach



Fuente: Imagen tomada de <http://www.classicalguitarschool.net/en/Download.aspx?id=1117>

2.2.5 Antonio Vivaldi

(Venecia, 1678 – Viena, 1741), fue compositor y violinista italiano de la música del barroco. La producción de Vivaldi abarca no sólo el género concertante, sino que también abarcó la música de cámara, vocal y operística. Célebre sobre todo por sus cuatro conciertos para violín y orquesta reunidos bajo el título *Las cuatro estaciones*, cuya fama ha eclipsado otras de sus obras igualmente valiosas, Vivaldi es por derecho propio uno de los más grandes compositores del período barroco, impulsor de la llamada “Escuela veneciana” a la que también pertenecieron Tommaso Albinoni y los hermanos Benedetto y Alessandro Marcello.

En 1703 ingresó como profesor de violín en el Pio Ospedale de Ila Pietà, una institución destinada a formar muchachas huérfanas durante varios años, muchas de sus composiciones fueron interpretadas por primera vez por su orquesta femenina, en este marco vieron la luz sus primeras obras como las *Suonate da camera Op. 1*, publicadas en 1705, y los doce conciertos que conforman la colección *L'estro armonico Op. 3*, publicada en Amsterdam en 1711.

Con ellas, Antonio Vivaldi alcanzó renombre en poco tiempo en todo el territorio italiano y en Europa como compositor. Conocido y solicitado, la ópera el único género que garantizaba grandes beneficios a los compositores de la época, atrajo también la atención de Vivaldi, a pesar de que su condición de eclesiástico en un principio le impedía abordar un espectáculo considerado como un exceso mundano y poco edificante. De hecho sus superiores siempre le recriminaron a Vivaldi su escasa dedicación al culto y sus costumbres laxas.

2.2.6 Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Primer movimiento

Este concierto fue transcrito inicialmente por el compositor y guitarrista Emilio Puyol. Es un concierto barroco donde su forma principal es Binaria antigua, pero con conceptos nuevos en su forma, volviéndose antecesor de la sonata clásica que aparecería después.

La forma del primer movimiento es A, A' donde se repite su motivo con variaciones y aparecen nuevas frases para retomar el tema principal.

Tabla 4. Análisis general – Concierto en Re mayor – Antonio Vivaldi – primer Movimiento

Macro estructura	A				A'				
Micro estructura	a	b	a'	c	a2	punte	a3	b1	coda
Compases	1-5	6-11	12-18	19-23	24-34	35-40	41-42	43-48	49-51
Tonalidades	D	Dm	D	A	A F#m Bm	Bm	D	Dm D	D

Fuente: Autor

Una característica general de esta obra es la exposición del tema en tres oportunidades, una primera vez en función de tónica, después se re expone en función de dominante y culmina en función de tónica. Con esto ya van apareciendo elementos de la sonata clásica y se va dejando de lado la forma binaria antigua siendo muy utilizada en el periodo barroco.

Exposición en función de tónica

Figura 26. Compas 1 – 3 primer movimiento – Antonio Vivaldi

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The first three measures are marked with a forte dynamic (*f*). The Violin and Viola parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Solo Guitar part consists of a series of chords and single notes. The Bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

Fuente: Imagen tomada de [http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi, Antonio](http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio)

Re exposición en función de dominante

Figura 27. Compas 24 – 26 primer movimiento – Antonio Vivaldi

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The first three measures are marked with a forte dynamic (*f*), and the final measure is marked with a piano dynamic (*p*). The Violin and Viola parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Solo Guitar part consists of a series of chords and single notes. The Bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

Fuente: Imagen tomada de [http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi, Antonio](http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio)

Re exposición en función de tónica

Figura 28. Compas 41 – 45 primer movimiento – Antonio Vivaldi

The image displays a musical score for measures 41 through 45. It is arranged in two systems, each containing four staves. The top two staves of each system are for the Violin and Viola, and the bottom two are for the Violoncello and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a forte (f) dynamic. In measure 41, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 42, the woodwinds enter with a melodic line. The score concludes with a piano (p) dynamic in measure 45.

Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

El motivo principal contiene dos elementos básicos en el cual el primero es bastante enérgico y movido, contrastado con un segundo elemento que da relajación, este motivo principal caracteriza la obra en general y a su vez es tocado por varios instrumentos en el comienzo generando mayor vividez, fuerza y vigor.

Figura 29. Compas 1 primer movimiento – Antonio Vivaldi

The image shows the first four measures of the first movement of Vivaldi's Concerto for Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The score is written in treble clef for Violin and Solo Guitar, and bass clef for Viola and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamics are marked with a forte (f) dynamic. The Violin and Viola parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the Solo Guitar and Bass parts provide a steady accompaniment.

Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

La re exposición del motivo principal aparece con anacrusa haciendo énfasis e impulso al tema. Recurso melódico que no aparece en el inicio de la obra.

Figura 30. Ccompas 40 – 41 primer movimiento – Antonio Vivaldi

The image shows measures 40 and 41 of the first movement of Vivaldi's Concerto for Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The score is written in treble clef for Violin and Solo Guitar, and bass clef for Viola and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). A red circle highlights the anacrusis in measure 40, which consists of a quarter note followed by an eighth note. This anacrusis is a melodic device that emphasizes and imparts momentum to the theme.

Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

En la parte inicial la re exposición goza de variaciones tanto para la guitarra solista como para el bajo acompañante desarrollado de manera melódica.

Figura 31. Compas 40 – 43 primer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de [http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi, Antonio](http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio)

Zona del clímax desarrollado armónicamente por la guitarra y el bajo.

Figura 32. Compas 27 – 29 primer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de [http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi, Antonio](http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio)

En esta obra las la re exposición es antecedida por un puente causando contraste en la parte “B”

Figura 33. Compas 31 – 38 primer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

En los últimos cinco compases se encuentra una frase característica del estilo de Antonio Vivaldi, la consecución de semicorcheas, produciendo así una mayor tensión y fuerza terminando con una cadencia I, IV, V, I siendo típica en él y en periodo barroco en general.

Figura 34. Compas 46 – 52 primer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

2.2.7 Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Segundo movimiento

Este movimiento es totalmente contrastante con relación al primero haciendo énfasis en el tempo, dinámica y melodía, se refleja una intención de tranquilidad y reposo, con partes tensionantes que proporcionan a la obra una atmosfera melancólica.

Se encuentra una forma binaria claramente definida donde la primera parte se expone el tema en su mayoría con arpeggios.

Tabla 5. Análisis general concierto en Re mayor – segundo movimiento – Antonio Vivaldi

Estructura	A	B
tonalidades	D, A	Bm, D

Fuente: Autor

La obra está un tiempo “*Largo*”, donde la melodía comienza con una disposición arpegiada levemente acompañada por el violín y la viola, con repeticiones de corcheas en el bajo, propio del estilo de Antonio Vivaldi.

Figura 35. Compas 1 – 2 segundo movimiento – Antonio Vivaldi

The musical score for the first two measures of the second movement of Vivaldi's Concerto for Guitar and Orchestra in D major is shown. The tempo is marked "Largo". The score includes parts for Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The Violin and Viola parts are marked "p (Sordina)". The Solo Guitar part is marked "mf" and features a complex arpeggiated pattern. The Bass part is marked "p (Sordina)" and features a simple bass line with repeated eighth notes.

Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

La segunda parte comienza con el relativo menor marcando así diferencia entre la “A” y B”. Se retoma el tema principal con anacrusa siendo ya un recurso característico anteriormente utilizado (primer Movimiento).

Figura 36. Compas 11 segundo movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

El desarrollo de la re exposición es empleado melódicamente, dándole de este modo paso a la coda y al final de la obra, donde culmina con un pequeño fragmento del motivo inicial de la obra.

Figura 37. Compas 17 segundo movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

2.2.8 Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor - Tercer movimiento

Es un movimiento bastante movido con forma Binaria donde todas sus partes son bastantes cercanas melódica y rítmicamente.

Tabla 6. Análisis general concierto en Re mayor – tercer movimiento – Antonio Vivaldi

Macro estructura	A		A1	
Micro estructura	A	a1	a2	a3
Tonalidades	D	D, A	D, Bm, Em	D
Compases	1-7	8-16	17-23	24-32

Fuente: Autor

El compas de medida es 12/8, una métrica común en el periodo Barroco. La melodía es secuenciada con figuras de corcheas y expuesta por el violín, la viola y

la guitarra, con un bajo marcado por el cello. Las re exposiciones son hechas con fragmentos pequeños del tema principal con ante compás y expuesta con todos los instrumentos contrastado con dinámicas.

Figura 38. Compas 1 – 5 – tercer movimiento – Antonio Vivaldi

Allegro

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Viola, Solo Guitar, and Bass. The score is in 12/8 time and D major. The Violin, Viola, and Solo Guitar parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Bass part features a pattern of quarter notes. The Solo Guitar part is marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-8. A box containing the number '3' is located above the first measure of the second system.

Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

En varias ocasiones las re exposiciones son tocadas por la guitarra con acompañamiento del bajo ayudando en la riqueza tímbrica de la obra.

Figura 39. Compas 18 – 23 tercer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

La ultima re exposición toma los elementos del motivo principal y varia haciendo la melodía por círculos de cuartas “D, G, C, F, B, E, A” actuando como preparación para la Coda tocada por el Tutti.

Figura 40. Compas 24 – 34 tercer movimiento – Antonio Vivaldi



Fuente: Imagen tomada de http://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio

2.3 CLASICISMO

2.3.1 Fernando Sor. (13 de febrero de 1778 – 10 de julio de 1839) fue un guitarrista y compositor español nacido en Barcelona. Se le conoce a veces como el “Beethoven de la guitarra en España”.

Sor estudió música en la Escolanía del Monasterio de Montserrat próximo a Barcelona hasta que su padre murió, su madre no pudo seguir financiando sus estudios y lo retiró. Fue en este monasterio donde comenzó a escribir sus primeras piezas para guitarra. En 1797 tuvo lugar en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el estreno de su ópera Telémaco en la isla de Calipso.

En 1808 cuando Napoleón Bonaparte invadió España, pasó a escribir música nacionalista para la guitarra acompañada a menudo por líricas patrióticas. Después de la derrota del ejército español, Sor aceptó un puesto administrativo en el gobierno de ocupación bajo la monarquía de José Bonaparte. Tras la expulsión de los franceses en 1813 Sor y muchos otros artistas y aristócratas que simpatizaron con los franceses abandonaron España por miedo a las represalias. Se fue a París y nunca volvió a su país de origen. En París hizo amistad con muchos músicos entre ellos el también guitarrista español Dionisio Aguado, colaborando estrechamente e incluso conviviendo juntos durante un tiempo. Compuso un dueto para los dos (Op.41, Les Deux Amis, los dos amigos en el que una parte está marcada "Sor" y la otra "Aguado")

Comenzó a ganar renombre entre la comunidad artística parisiense por sus habilidades para la composición y por su capacidad para tocar la guitarra e inició ocasionales viajes a través de Europa, obteniendo considerable fama y convirtiendo la guitarra en un instrumento de concierto. Estuvo en Inglaterra en 1815 donde fue reconocido como compositor de óperas y ballets. En 1823 viajó a Rusia donde escribió y presentó exitosamente el ballet Hércules y Onfalía con

motivo de la coronación del zar Nicolás I. En 1827, debido en parte a su avanzada edad, se asentó y decidió vivir el resto de su vida en París. Durante este retiro compuso muchas de sus mejores obras, entre otras una didáctica: Método para guitarra, publicado en 1830 y traducido a varios idiomas.

Su última obra fue una misa en honor de su hija, muerta en 1837. Esta muerte sumergió al ya enfermo Sor en una seria depresión, y murió míseramente en 1839.

2.3.2 Estudio No. 22 op. 29 en Mi bemol mayor

Los estudios generalmente son un medio para superar y dominar factores interpretativos para el desarrollo del intérprete, ya sea los arpeggios, el trémolo o la velocidad, en este estudio se busca dominar la ejecución de acordes en bloque de manera equilibrada con la menor posibilidad de arpeggiar a la hora de interpretar.

En el estudio No. 22, emplea una forma ternaria dividida por secciones bien simétricas, teniendo en cuenta que algunas de estas secciones se emplea variaciones con cierta relación entre cada frase.

Tabla 7. Análisis general – estudio N 18 en Mi bemol – Fernando Sor

Macro estructura	A				B		A'		
Micro estructura	a	b	c	d	e	F	a'	c'	d'
tonalidades	Eb	Eb	F	Bb	F	Bb	Eb Bb	Eb	Eb
Compases	1-8	9-16	17-32	33-40	41-48	49-59	60-67	68-83	84-90

Fuente: Autor

Fernando Sor emplea la utilización de acordes en bloque en la mayoría de la obra, expuesta con anacrusa y variaciones en cada sección.

Figura 41. Compas 1 – 6 – Fernando Sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

En el inicio de las secciones “b, c y d” se emplea el mismo motivo rítmico que se utilizó en la sección “a” formando así una unión general en toda la obra, expuestas en el bajo o en la melodía.

Figura 42. Compas 9 – 17 Estudio en mi bemol – Fernando Sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

Figura 43. Compas 18 – 33 Estudio en mi bemol – Fernando Sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

Para la cadencia de la sección “c” dando paso a la sección “d”, se retoma la utilización de acordes en bloque con el ritmo inicial de la obra con el empleo de dominantes secundarias.

Figura 44. Compas 30 – 33 Estudio en mi bemol – Fernando sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

En el final de la parte “B” se encuentra un puente, actuando en forma de conector con la parte “A” expuesto con un ritmo secuenciado en las notas soprano y con una consecución de terceras de manera ascendente en el bajo.

Figura 45. Compas 54 – 66 Estudio en Mi bemol – Fernando Sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

La cadencia final de la obra es distinta con relación al resto de la obra, utilizando silencios de corchea en medio de cada acorde generando un final bastante fuerte y enérgico terminando con cadencia perfecta.

Figura 46. Compas 90 – 92 Estudio en Mi bemol – Fernando Sor



Fuente: Imagen tomada de:

<http://grupos.emagister.com/ficheros/vcruzada?fdwn=1&idGrupo=1390&idFichero=36772>

2.4 ROMANTICISMO

2.4.1 Julio Salvador Sagreras

(1879-1942) Guitarrista, pedagogo y compositor argentino. Sus dos padres eran guitarristas, quien le enseñaron a tocar guitarra a muy temprana edad. Participó en conciertos a la edad de seis años. A los 12 años, estudió piano y composición, él progresó rápidamente y se convirtió en profesor de guitarra de la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires. Hizo amistad con el editor Francisco Núñez, quien había publicado un centenar de composiciones de Sagreras. En 1905 abrió su propia escuela, la Academia de Guitarra. Entre 1900 y 1936 ofreció numerosos recitales en salas de conciertos, también participó en las emisoras de radio.

Sagreras es también conocido por su metódica y bien comentada serie de instrucciones para guitarra. Consta de siete libros que llevan a los alumnos desde el nivel principiante hasta el nivel avanzado. La serie está tan bien pensada y gradualmente progresiva, que se ha dicho muchas veces que el alumno pueda enseñarse a sí mismo.

2.4.2 El colibrí

"La imitación del vuelo de colibrí", es el comentario que acompaña a la pieza en la partitura, junto con una dedicatoria a su hija Cecilia para quien escribió la pieza. El colibrí es una pieza de exigencia técnica y virtuosa donde la velocidad juega un papel importante en la obra.

Su estructura es libre con 5 partes, en la cual, la primera parte se repite con algunas variaciones, más una coda.

Tabla 8. Análisis general – El colibrí – Julio Sagreras

Macro estructura	A					
Micro estructura	a	a'	b	a	c	coda
Compases	1-16	17-32	33-48	49-64	65-76	77-86
tonalidades	Em, B	Em, Bm	Em	Em, B	Em, B	B, Em

Fuente: Autor

La imitación del vuelo del colibrí, utiliza una secuencia rítmica de semicorcheas que abarca toda la obra en general, volviéndola bastante movida y sin descansos notables en el transcurso de la obra. Algo notable, es la repetición continua de las mismas notas en la exposición del tema con recursos cromáticos, con un arrastre de las notas ejecutadas sobre una misma cuerda; algunos arrastres abarcan una quinta y otros abarcan una octava. En este caso el arrastre es de una quinta “si-mi” donde la melodía es ejecutada en su totalidad por el bajo de manera cromática con acompañamientos arpegiados.

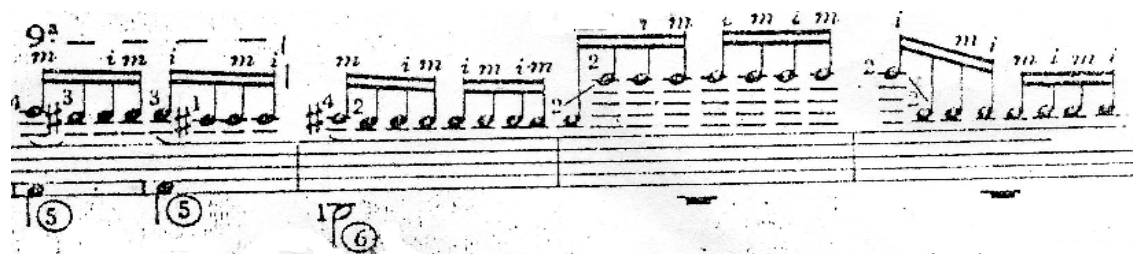
Figura 47. Compas 1 – 9 El colibrí – Julio Sagreras



Fuente: Imagen tomada de: IMITACIÓN DEL VUELO DEL COLIBRÍ, Julio S. Sagreras, Ed. RICORDI AMERICANA S. A.

Melódicamente son importantes los arrastres de octava y quinta que ocurren en la melodía, que hace la ejecución más compleja y forma la sensación del vuelo del colibrí, antecedido por una dominante secundaria.

Figura 48. Compas 11 – 14 El colibrí – Julio Sagreras



Fuente: Imagen tomada de: IMITACIÓN DEL VUELO DEL COLIBRÍ, Julio S. Sagreras, Ed. RICORDI AMERICANA S. A.

En la sección “b” cambia la estructura de la secuencia rítmica, incluyendo una ligadura en el final del motivo rítmico, dándole un impulso al desarrollo descendente por segundas que sucede en esta sección.

Figura 49. Compas 30 – 39 El colibrí – Julio Sagreras

Fuente: Imagen tomada de: IMITACIÓN DEL VUELO DEL COLIBRÍ, Julio S. Sagreras, Ed. RICORDI AMERICANA S. A.

Toda la parte “c” muestra la melodía con una secuencia por segundas descendentes en cada 4 semicorcheas, distinta a los motivos anteriores, pero con la inclusión de la ligadura en el inicio de las semicorcheas, acompañadas por el bajo que también presenta un desarrollo melódico de manera descendente, acompañando la melodía superior, formando una preparación para el final de la obra.

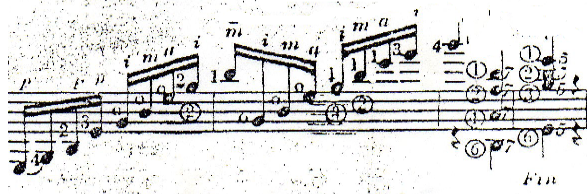
Figura 50. Compas 65 – 72 El colibrí – Julio Sagreras



Fuente: Imagen tomada de: IMITACIÓN DEL VUELO DEL COLIBRÍ, Julio S. Sagreras, Ed. RICORDI AMERICANA S. A.

El final de la obra tiene una exposición arpegiada en función de tónica, con el registro más amplio en la obra y a su vez con la extensión mayor de la guitarra, desde la sexta cuerda al aire hasta la primera cuerda en el último traste de la guitarra, volviéndola más complicada técnicamente y virtuosa, terminando con los armónicos naturales del séptimo y 5 traste.

Figura 51. Compas 83 – 85 El colibrí – Julio Sagreras



Fuente: Imagen tomada de: IMITACIÓN DEL VUELO DEL COLIBRÍ, Julio S. Sagreras, Ed. RICORDI AMERICANA S. A.

2.4.3 Francisco Tárrega

(Villareal, Castellón, 21 de Noviembre de 1852 – Barcelona, 15 de Noviembre de 1909) Compositor y guitarrista español. Un accidente marcó su infancia, cuando al parecer cayó a una cuneta en un descuido de la muchacha que lo cuidaba, quedándole la vista dañada. Su padre pensando que podría perder completamente la vista, se trasladó a Castellón para que asistiera a clases de música y pudiera ganarse la vida como músico.

Entró en el Conservatorio de Madrid en 1874, donde estudió composición con Emilio Arrieta. A finales de 1870 enseñaba guitarra (Emilio Pujol y Miguel Llobet fueron alumnos suyos) y daba conciertos con regularidad. Virtuoso de su instrumento lo conocían como el “Sarasate de la guitarra”. En 1880 dio recitales en París y Londres.

Durante el invierno de 1880, Tárrega sustituyó a su amigo y guitarrista Luis de Soria en un concierto en Novelda (Alicante), ciudad donde conoció a su futura esposa María Rizo.

En 1881 después de un concierto en Lyon llegó a París donde conoció a los personajes más importantes de la época. Actuó en varios teatros siendo invitado a

tocar para la Reina de España Isabel II. Tras tocar en Londres volvió a Novelda para contraer matrimonio con su prometida María Rizo.

Realizó frecuentes giras:

Perpiñán (Francia), Cádiz (España), Niza (Francia), Mallorca (España), Valencia, y más. En Valencia conoció a Conxa Martínez, rica viuda que lo toma bajo su protección artística, prestándole a él y su familia una casa en Barcelona. Allí es donde Tárrega compuso la mayoría de sus más famosas obras.

De vuelta de un viaje a Granada escribió el trémolo "Recuerdos de la Alhambra", y estando en Argelia le llegó la inspiración para componer "Danza Mora". Allí conoció al compositor Saint-Saëns y más tarde, en Sevilla, escribió la mayoría de sus "Estudios", dedicando a su querido amigo y compositor Bretón la bella composición "Capricho Árabe".

Se instaló en 1885 en Barcelona, y allí murió el 15 de diciembre de 1909.

Aparte de sus obras originales para guitarra que incluyen Recuerdos de la Alhambra, Capricho árabe y Danza mora, arregló piezas de otros para este instrumento, tales como algunas de Beethoven, Chopin y Mendelssohn.

Como otros de sus contemporáneos españoles, su amigo Isaac Albéniz, por ejemplo, Tárrega tuvo interés en combinar la tendencia romántica que prevalecía en música clásica con los elementos populares españoles. El conocido guitarrista contemporáneo Angelo Gilardino ha escrito que los *9 Preludios* de Tárrega son el más profundo pensamiento musical de Tárrega de forma concentrada.

Se considera que Tárrega ha creado los fundamentos de la técnica de la guitarra clásica del siglo XX y del interés creciente por la guitarra como instrumento de recital

2.4.4 Recuerdos de la alhambra

Recuerdos de la alhambra es la pieza que cada guitarrista dedicado debe tocar para el desarrollo motriz de la mano derecha. Esta pieza es realmente un hito en la vida de un guitarrista.

Es una pieza de trémolo. El trémolo es una idea musical que viene de la familia del mandolín. A medida que el ejecutante realiza el trémolo con los dedos a, m, i, el pulgar toca una nostálgica melodía en contrapunto.

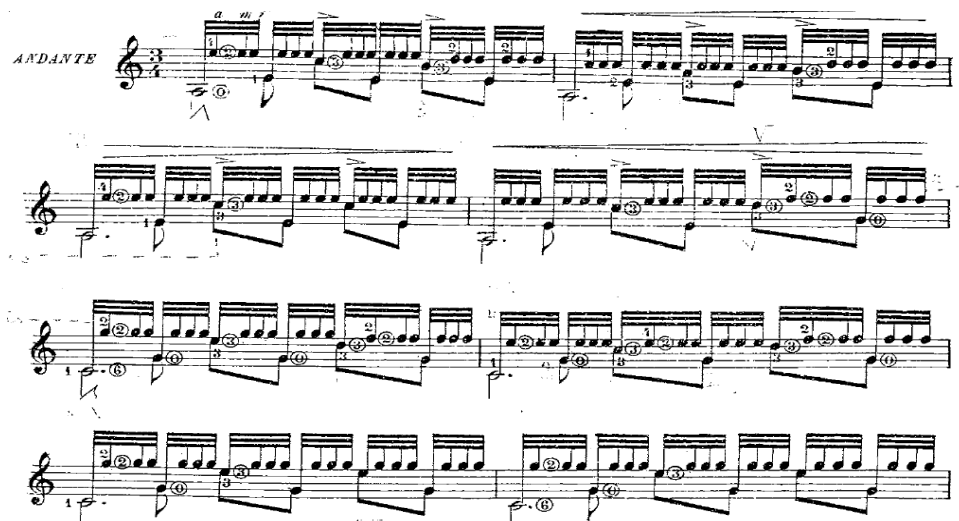
Tabla 9. Análisis general – Recuerdos de la Alhambra – francisco Tarrega

Macro estructura	A	A ¹	A2		coda
Micro estructura	a1	a2	a3	a4	
Compases	1-20	21-34	35-42	43-52	53-55
tonalidades	Am, C, Dm	A, C#m	A	A	A

Fuente: Autor

La primera parte la melodía es tocada desde el bajo con una intención melancólica, acompañada con la consecución del tremolo, donde mantiene la misma nota con un movimiento conjunto ascendente y descendente en el último tiempo del compas, volviéndolo característico en gran parte de la obra.

Figura 52. Compas 1 – 8 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

En la obra también aparecen elementos de la música española como la cadencia al quinto grado “VI-V” y un tresillo de semicorcheas que se emplea como recurso rítmico para llegar al quinto grado, este recurso es bastante utilizado en la música española.

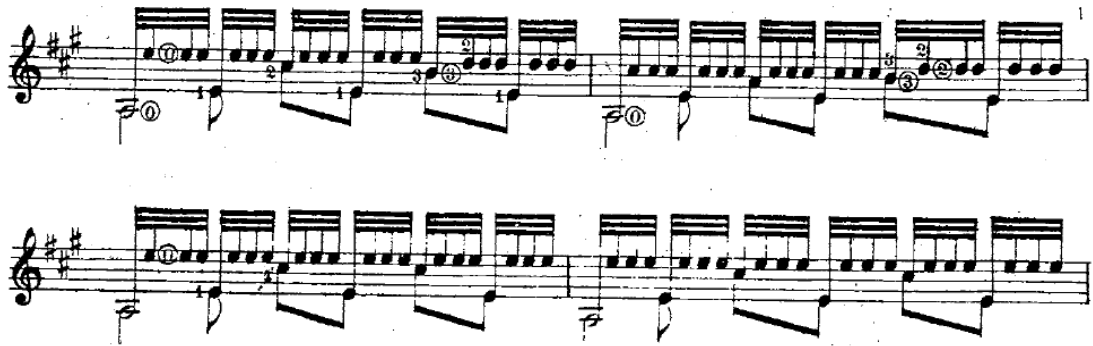
Figura 53. Compas 9 – 12 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

La parte mayor comienza con el acorde tónica, utilizando la misma intención melódica del inicio de la obra.

Figura 54. Compas 21 – 24 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

El clímax de la obra, se presenta con una distancia mayor de dos octavas entre el bajo y la nota soprano, pero no se presenta por grado conjunto, sino que ocurre por medio de un salto de sexta menor ascendente y termina el clímax con el mismo salto de manera descendente; con este recurso vuelve a retomar el registro de la exposición, concluyendo la frase con el adorno rítmico ya expuesto anteriormente, dándole un aire de improvisación basada en el trémolo, este tipo de saltos son propios del estilo de composición de Francisco Tárrega algunas veces presentado por un glissando.

Figura 55. Compas 25 – 28 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

El final de la obra, el trémolo es presentado de una manera secuenciada sobre la misma nota, pero antecedida, de movimientos descendentes y ascendentes por grado conjunto por cada tiempo del compás.

Figura 56. Compas 41 – 49 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tarrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

En la parte final también se emplean elementos cromáticos propios del periodo romántico; también se presenta un contraste grande con la coda, dando un reposo sin el empleo del trémolo y expuesto con un ritmo de corcheas de manera arpegiada, terminada con blanca con puntillo e interpretado con “*ppp*”, dando un final muy melancólico y sentido.

Figura 57. Compas 57 – 60 Recuerdos de la alhambra – Francisco Tárrega



Fuente: Imagen tomada de: Francisco Tárrega, Obras para guitarra, Ed. Orfeo Tracio, S. A.

2.5 SIGLO XX

2.5.1 Máximo Diego Pujol

Nació en 1957, en el tranquilo barrio de Villa Pueyrredón, en Buenos Aires, Argentina.

Comienza a tomar clases con Alfredo Vicente Gascón, clases que refuerzan su vocación al punto de participar junto a su maestro en un grupo de estudio con Abel Carlevaro.

Al término de la escuela secundaria, Máximo se encuentra frente a la misma disyuntiva por la que había pasado su padre en su momento: la música o una carrera tradicional. Al principio fueron las dos, pero hasta que después

de fatigosos años de convivir con las matemáticas y la guitarra esta última emergió triunfante.

Paralelamente a esto decide ingresar al Conservatorio Provincial Juan José Castro y a tomar clases particulares de Armonía y Composición con Leónidas Arnedo, siendo éstas en horarios sacrificados ya que no sólo estudia permanentemente, sino que trabaja todos los días para ganarse la vida.

Sin duda, acertada es su decisión ya que una de sus primeras obras, “*Sonatina*”, escrita para el examen final del curso de Morfología en el Conservatorio, obtiene el 1° premio en prestigiosos Concursos en la Argentina, así como también jurados importantes a nivel internacional como Leo Brouwer le otorga el 1° premio en el Carrefour Mundial de la Guitare de Martinica.

Tocando tangos y milongas, transitan locales nocturnos de Buenos Aires como solista y acompañante. Integra diferentes dúos, tríos y cuartetos con la firme convicción de internarse cada vez más en el lenguaje tanguero, objetivo que se enriquece al compartir muchas de estas presentaciones en el mismo show con figuras del calibre de José Colángelo, Héctor Stamponi, Horacio Ferrer, Jorge Sobral, Rubén Juárez, Mariquena Monti, Néstor Marconi, Roberto Goyeneche... Simultáneamente se aboca al estudio y análisis de la obra de los grandes compositores del tango tradicional como Juan Carlos Cobián, Osvaldo Pugliese, Julián Plaza, Horacio Salgán, y de la vanguardia tanguera como Astor Piazzolla.

Desde sus primeros pasos como profesional y hasta el día de hoy, Pujol trabaja en la búsqueda de una fusión cada vez más integrada entre el lenguaje tanguero y el pensamiento formal académico. Esta es una búsqueda

“pensada” en la guitarra, fruto del estudio consciente casi obsesivo de la obra de Heitor Villa Lobos y Leo Brouwer, que dieron una vuelta de página en la historia de la guitarra, al incluir en su música los recursos propios instrumentales como parte fundamental de su estilo, generando un inconfundible “lenguaje guitarrístico”.

En la actualidad las obras de Máximo D. Pujol son ejecutadas y grabadas por intérpretes de todo el mundo y son objeto de estudio en masterclases y conferencias en los más prestigiosos Festivales Internacionales dedicados a su instrumento.

2.5.2 Suite del plata N 1 - Preludio

Es un prelude bastante corto en el cual su estructura libre, pero con tres partes simétricas con repetición, donde la melodía varia rítmicamente, pero tiene la misma intención descendente que se emplea a lo largo del prelude.

Tabla 10. Análisis general – Suite del plata N1 – Preludio – Máximo Diego Pujol

Macro estructura	A		
Micro estructura	a	b	c
Tonalidades	Dm	F, Dm	F, Dm
compases	1-4	6-9	10-13

Fuente: Autor

El prelude comienza con una melodía propuesta de manera descendente de igual forma que el bajo, acompañadas por una nota pedal, generando expectativa por las dinámicas expuestas en la obra.

Figura 58. Compas 1 – 3 Preludio – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

Cada parte o sección pequeña es claramente separada y antecedida por algún recurso interpretativo como el *rallentando tennutto*, la segunda sección “b” también tiene la mismaintención melódica de la sección “a” en el bajo y la melodía pero en este caso la melodía y el bajo tienen las mismas figuras rítmicas con un ostinato de segundas menores descendente y ascendente y después el ostinato cambia en dirección ascendente y descendente en los dos siguientes compases entre el bajo y la melodía.

Figura 59. Compas 9 – 12 Preludio – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En la parte “c” se toman otros elementos nuevos y la melodía en esta sección es secuenciada rítmica y melódicamente, pero a su vez se genera un ambiente diferente por el desarrollo armónico, que en este caso es distinto al que se venía escuchando en la obra, incluyendo también intervalos grandes que tampoco habían sucedido a lo largo de la obra en el ostinato entre el bajo y la melodía,

generando así el momento más tensionante del preludio, para retomar el inicio de la obra y también esta misma parte antecede el final del preludio.

Figura 60. Compas 11 – 14 Preludio – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

2.5.3 Suite del plata N 1 - Tango

Originariamente, el tango nace a fines del siglo XIX de una mezcla de varios ritmos provenientes de los suburbios de Buenos Aires. Estuvo asociado desde un principio con burdeles y cabarets, ámbito de contención de una población inmigrante netamente masculina. Debido a que solo las prostitutas aceptarían dicho baile, en sus comienzos era común que el tango se bailara por una pareja de hombres.

Pero el tango como danza no se limitó a las zonas bajas o a sus ambientes cercanos. Se extendió también a los barrios proletarios y empezó a ganar aceptación "en las mejores familias", sobre todo después que el baile tuvo éxito en Europa.

La melodía provenía de flauta, violín y guitarra. Posteriormente, la flauta fue reemplazada por el "bandoneón". Los inmigrantes contribuyeron añadiendo aires de nostalgia a las canciones y de ese modo el tango se fue desarrollando y adquiriendo un sabor único.

Carlos Gardel fue el creador del tango-canción. Fallecido en 1935 a los 45 años en un accidente aéreo, fue el gran divulgador del tango en el extranjero. En los 60, en cambio, el género fue ignorado fuera de la Argentina. Resurgió renovado por Astor Piazzolla, quien le dió una nueva perspectiva, rompiendo con los esquemas del tango clásico.

Hoy el tango está más vivo que nunca, no como el fenómeno de masas que lo engendró, sino como incuestionable elemento identificador del alma porteña y en permanentes evocaciones desparramadas por todo Buenos Aires.

Este tango en su forma es binario, donde contrasta radicalmente cada parte en cuanto a melodía armonía y ritmo. Dando una primera parte marcada con la base habitual del tango y una segunda parte lenta, con un desarrollo más melódico.

Tabla 11. Análisis general Suite del plata N 1– Tango – Máximo Diego Pujol

Macro estructura	A					B				A				
Micro estructura	a	b	c	a ^l	b ^l	d	e	d ^l	e ^l	a	b	c	a	b
tonalidad	Am			Dm		G, Bm, Am, E	Em	G, Bm, Am, E	Am	Am				
Compases	1-10	11-18	19-22	23-30	31-38	39-46	47-48	49-56	57-60					

Fuente: Autor

Comienza con el bajo habitual con el que se acompaña el tango sobre la parte “a, b, a^lb^l” complementada por acentuaciones de la melodía en los contratiempos, dando así un aire característico del tango.

El motivo principal del tango es propuesto por intervalos de cuarta justa en los contratiempos del compás y este elemento se emplea en las partes “a, b, a^l, b^l”,

ejecutadas en bloque y separadas, con dirección ascendente y descendente, utilizando armonía con notas agregadas como sextas séptimas y trecenas, haciendo este tango característico del estilo de composición del siglo XX.

Figura 61. Compas 1 – 17 Tango – Máximo Diego Pujol

The image shows a musical score for a tango piece titled "Allegro" by Máximo Diego Pujol. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro". The score consists of 17 measures, divided into four systems. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-13, and the fourth system measures 14-17. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three (trios) or six (sextos). There are several trills and grace notes throughout the piece. The bass line is simple, often consisting of quarter notes and eighth notes. The melody is more complex, with many beamed notes and trills. The piece ends with a final cadence in measure 17.

Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En la parte “c” sucede un cambio drástico en el ritmo y la melodía aunque se mantiene la acentuación en los contratiempos y a la vez se convierte en un puente para la parte “a¹” que particularmente modula una cuarta justa en el bajo y la melodía.

Figura 62. Compas 22 – 38 Tango – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La sección “B” es un contraste entre la parte “A” melódica, armónica y rítmicamente. Se encuentra un desarrollo más armónico y melódico con nuevos motivos y la disposición de armonía por dominantes secundarias, en un círculo de cuartas, también se presentan cambios contrastantes como sucede en la parte “a” siendo utilizados como un puente para conectar la parte “e con d¹” (compas 47-48) este tipo de contrastes entre partes y secciones fueron implementados al principio del siglo XX en el tango, concepto muy utilizado por compositores como “Astor Piazzolla”.

Figura 63. Compas 39 – 51 Tango – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El clímax de la obra sucede en el inicio de la parte e¹ en el acorde tónica con el bajo propuesto de manera descendente, llegando al acorde de dominante antecediendo la re exposición de la obra.

Figura 64. Compas 57 – 60 Tango – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El final de la obra se presenta con sincopas ya utilizadas anteriormente, concluyendo con cuartas justas arrastradas de manera descendente por la quinta y cuarta cuerda de la guitarra terminado en contratiempo dando mayor vigor y fuerza.

Figura 65. Compas 70 – 71 Tango – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

2.5.4 Suite del plata N 1 –Milonga

La milonga es un género musical folclórico rioplatense, típico de Argentina y Uruguay y de la cultura gauchesca.

Se presenta en dos modalidades, la milonga campera o surera (perteneciente a la llamada música surera o sureña), forma original de la milonga, y la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por Sebastián Piana con "Milonga sentimental".

Está emparentado con el candombe, el tango y la habanera. Se la ha llamado también la "*habanera de los pobres*". La milonga apareció con una forma uniforme. A partir de 1931, con la aparición de una nueva forma de tipo ciudadano ligada al tango, su forma original se denominó *milonga campera o surera* en tanto que la nueva modalidad recibió la denominación de *milonga ciudadana*.


El origen de la milonga (milonga campera) es incierto y discutido. Se sabe, sin embargo, que contiene elementos afro en su constitución rítmica e influencias de danzas criollas y europeas llegadas al Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo) a través de varias vías, principalmente de Perú, España, Brasil y Cuba. Se daba en aquella época el fenómeno que se conoce como “de ida y vuelta” ya que los géneros viajaban de América a Europa y viceversa sufriendo transformaciones y adaptaciones en cada región.

Tiene semejanzas con otros ritmos como la chamarrita, el choro, el candombe y la habanera. Se presume que aportó elementos al tango, que luego tomó la forma original de la milonga como subgénero propio.

Tabla 12. Análisis general Suite del plata N 1 – Milonga – Máximo Diego Pujol

Macro estructura	A					B		
Micro estructura	a	b	C	c ^l	b ^l	d	e	f
Tonalidad	Dm	Dm	Dm	Gm, F	Dm	Dm	Dm	Dm
compases	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-28	30-37	38-44

Fuente: Autor

La milonga es escrita particularmente escrita en compas de 2/4, y una característica general de las milongas es su acompañamiento arpegiado con el primer bajo a tiempo, el segundo sincopado y el tercero a tiempo 

La milonga comienza con una exposición de acordes entre la Tónica y la dominante haciendo la base arpegiada del acompañamiento de la milonga haciendo que la nota superior sea la nota común entre los dos acordes “I, V” quede expuesta a manera de ostinati.

Figura 66. Compas 1 – 4 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En la parte “b” se muestra un motivo melódico expuesto en el primer grado seguida de la base de acompañamiento en función de Dominante, y luego se vuelve a exponer el motivo pero en función de dominante culminando con la base de acompañamiento en función de Tónica.

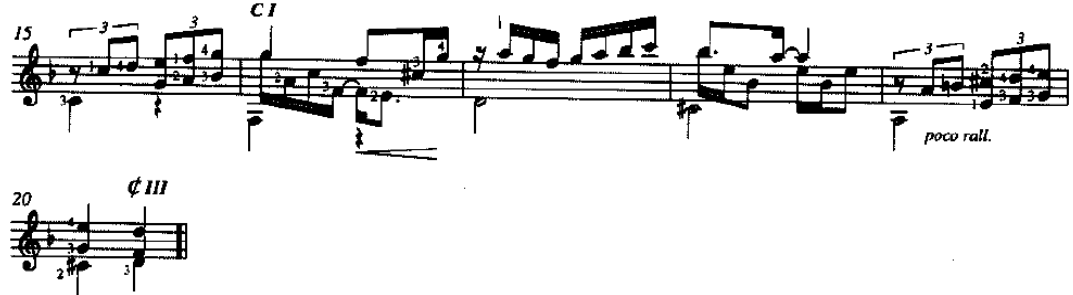
Figura 67. Compas 5 – 8 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

Esta característica se mantiene en el resto de la sección “A”, pero con variaciones rítmicas en el motivo melódico incluyendo figuras típicas de la milonga como los tresillos de corchea y al final de la sección “A” se intercalan los dos motivos rítmicos expuestos en la melodía separados por la base del acompañamiento.

Figura 68. Compas 15 – 20 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La sección “B” comienza con un motivo melódico corto de dos compases con un acompañamiento arpegiado y es secuenciado este motivo en toda la parte “d” con dirección descendente, partiendo desde “la” hasta llegar a “re”.

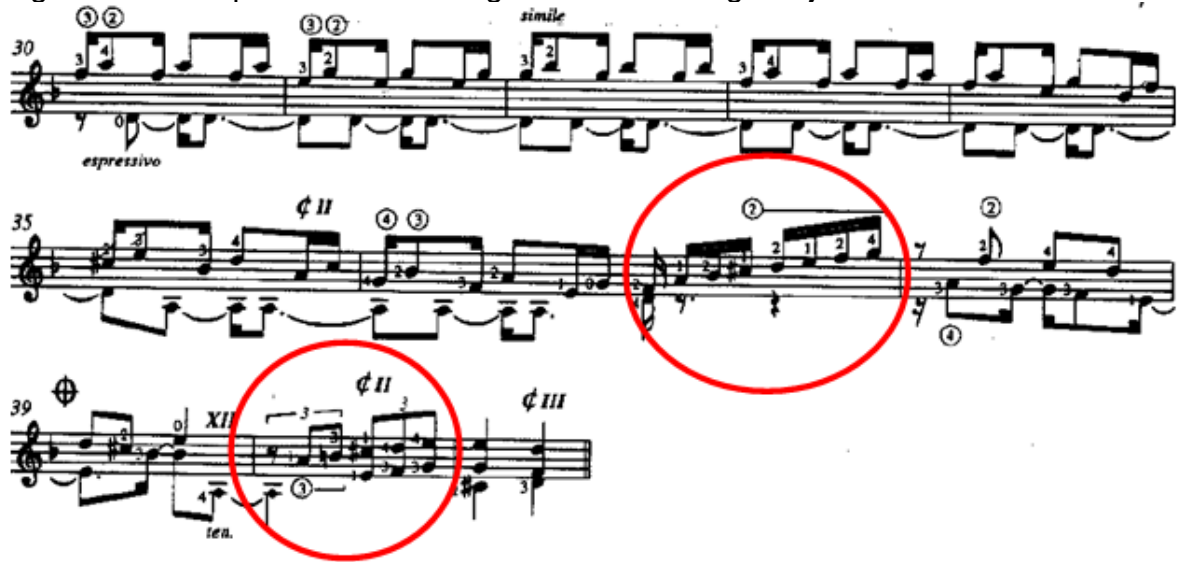
Figura 69. Compas 21 – 28 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

Un nuevo motivo se encuentra en la parte “b” desarrollado por intervalos de terceras ascendentes y descendentes complementado por el bajo particular de la milonga pero con variación, manteniendo la sincopa característica que produce el aire de la milonga, culminando con la inclusión de los dos motivos iniciales propuestos en la sección “A”.

Figura 70. Compas 30 – 41 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En el final de la obra se incluyen recursos interpretativos como armónicos y la escala melódica en “pizzicato” para volver más llamativo el final, concluyendo con los acordes Dominante en contratiempo y Tónica a tiempo, produciendo así un final con bastante energía y fuerza.

Figura 71. Compas 42 – 44 Milonga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

2.5.5 Suite del plata N 1 – Murga. La murga es, por un lado, un género coral-teatral-musical y, por otro, la denominación que se le da a los conjuntos que lo practican. Es un género de música popular desarrollado en varios países, generalmente durante alguna festividad como Carnaval, fiestas patronales, aniversarios de fundación o eventos deportivos. Es muy popular en España, la Argentina y Uruguay, donde suele ser interpretada por un coro con el acompañamiento musical de instrumentos de percusión.

La palabra "*murga*" tiene su origen en España. El origen del género, de acuerdo a la definición del reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Uruguay, se produjo en el año 1909 cuando llegó a Uruguay un grupo de zarzuela. Algunos de sus componentes formaron una suerte de chirigota, la murga "*La Gaditana*", para salir a la calle a cantar y "*pasar la manga*" (expresión rioplatense que significa pedir dinero), ya que no habían podido convocar suficiente público en sus funciones.

Al año siguiente una agrupación del carnaval se autodenominó "*Murga La Gaditana que se va*", para parodiar lo acontecido con los artistas españoles. A partir de ese momento la palabra "murga" se empezó a usar para denominar a esos conjuntos que ya existían desde el siglo XIX y que hasta ese momento eran llamados "*mascaradas*". El género fue evolucionando, tanto en la música como en las letras. Se le añadieron elementos del candombe (folklore afrouruguayo) y de otros ritmos que, adaptados a la batería de murga (bombo, redoblante y platillos de entrechoque) introducida en 1915, le dieron nueva sonoridad. En el aspecto teatral, la murga rioplatense recibió influencias del Carnaval de Venecia y de la comedia del arte, adoptando los personajes de Momo, Pierrot y Colombina.

En Argentina también se denomina *murga* a los conjuntos compuestos por músicos percusionistas, bailarines y fantasías, que decoran todo el desfile

murguero. Estos conjuntos participan en los desfiles de carnaval conocidos como *corsos* todos los fines de semana de febrero. Algunos conjuntos agregan lanzallamas, malabaristas, bailarines con espaldares o zancos, vedettes, estandartes y otros artistas. A estos grupos más numerosos de los denomina *comparsa*.

Las diferencias más destacadas entre las murgas de Buenos Aires y las de otras regiones de Argentina, están dadas, no sólo por los ritmos y las orquestaciones o arreglos que se utilizan, sino también por la ubicación de estos grupos en el corso. Las murgas de las provincias siempre presentan su espectáculo caminando y bailando a lo largo del corso y sin cantar, entregando su mejor parte al pasar delante del escenario, donde muchas veces están ubicadas las autoridades organizadoras y estatales del lugar. Los ritmos de murga y comparsa de las provincias están diferenciados entre sí, por su origen, *tempo* y arreglos. En cambio, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires cuenta también con un lugar fijo, generalmente sobre un escenario o palco donde suben los directores que presentan a su murga en una introducción, recitan las canciones de su murga, las críticas y al final la canción de despedida.

La murga de esta suite tiene en particular el acompañamiento percutivoescencial en el bajo sobre toda la obra, dando así una forma libre, pero dividida en tres partes diferenciadas por la tonalidad empleada.

Tabla 13. Análisis general Suite del plata – Murga – Máximo Diego Pujol

Macro estructura	A						
Micro estructura	a			b	c	a ^l	coda
Tonalidades o Modos	A dórico	A locrio	A dórico	E A dórico	D	A dórico	A dórico
compases	1-2	3-4	5-17	18-25	26-34	35-40	41-43

Fuente: Autor

La murga comienza con una disposición de cuartas justas ascendentes y descendentes trabajadas sobre el modo La dórico y La locrio, con el motivo general que abraza todo el tema con un pedal sobre la nota “la” generando una introducción para el tema.

Figura 72. Compas 1 - 4 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El tema es trabajado con base en escalas sintéticas generando segundas menores, mayores y tritonos, con una base rítmica del bajo intercalando tónica y dominante.

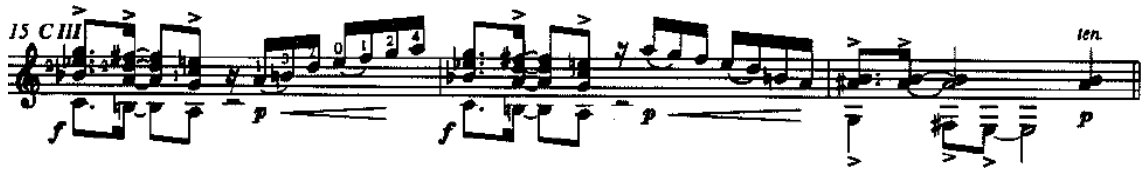
Figura 73. Compas 5 – 7 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El modo La dórico se retoma en la consecución de acordes en el cual se trabaja el sexto y segundo grado menor complementados con la escala de de este mismo modo, variando un poco el motivo general, pero manteniendo el aire general que la caracteriza, antecediendo la parte “b”.

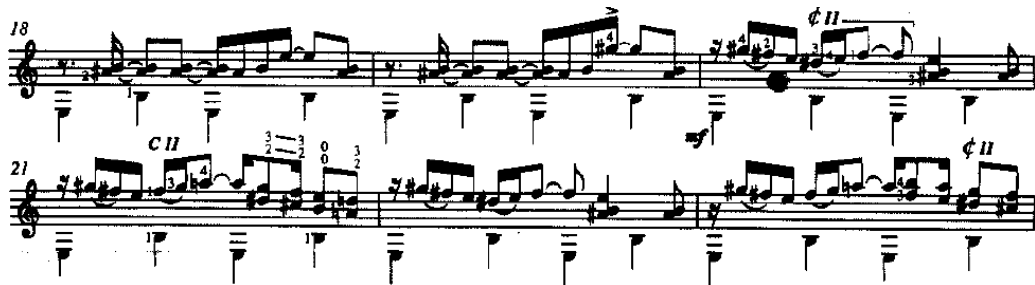
Figura 74. Compas 15 – 17 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La segunda parte comienza con la misma intención melódica y rítmica pero se diferencia en su tonalidad, en este ya no se maneja modos ni escalas sintéticas como en la primera parte sino se desarrolla esta parte sobre la tonalidad de “Mi mayor”.

Figura 75. Compas 18 – 23 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El modo dórico se retoma en un pequeño momento de la parte “b” con el mismo motivo melódico y rítmico con el cual se retomó el modo la dórico en la parte “a”, cumpliendo la misma función de antecedente como sucedió en la parte “a”.

Figura 76. Compas 24 – 26 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La parte “c” comienza en la tonalidad de Re mayor retomando la frase inicial de introducción de la obra, pero cambiando la nota pedal por el bajo de base de la murga.

Figura 77. Compas 26 – 30 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

El final de la obra está dividido en tres partes, retomando el modo La dórico con una primera parte trabajada por acordes cuartales, de manera ascendente y descendente, una segunda parte con una melodía por consecución de segundas entre la segunda y tercera nota del modo propuesto, manteniendo el motivo rítmico general de la murga y una tercera parte anunciando el final con un motivo muy corto con una imitación por aumentación, terminando con el bajo dominante - tónica.

Figura 78. Compas 35 – 43 Murga – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

2.5.6 Suite del plata N 1 - Candombe

El candombe es un género musical que tiene sus raíces en el África bantú, y es propio de Uruguay, la Argentina y Brasil. El candombe uruguayo es el más practicado y difundido internacionalmente y ha sido reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.


El candombe argentino puede encontrarse, en menor medida y en forma focalizada, en las ciudades de Buenos Aires, santa Fe, Paraná, Saladas y Corrientes en Brasil en la zona de Minas Gerais

Originado a partir de influencias de música africana, fue desarrollándose en ambas orillas del Río de la Plata debido a la gran afluencia de negros esclavos durante la época colonial y hasta bien entrado el siglo XIX, ya con la forma republicana en vida en ambas orillas. Con el correr del siglo XX el candombe uruguayo fue dejando paulatinamente de ser una característica exclusiva de los afrouruguayos para pasar a ser un rasgo de identidad de la cultura uruguaya.

El candombe argentino recién cobró visibilidad hace pocos años y su práctica se circunscribe a los afroargentinos del tronco colonial.

La influencia africana no fue ajena a la Argentina, donde el candombe también se desarrolló con características propias. En Buenos Aires hay población negra africana esclavizada desde su misma fundación, en 1580. La mención más antigua documentada de la palabra candombe en Buenos Aires aparece en un documento del Cabildo del 27 de junio de 1825 en el que se prohibieron a los negros hacer sus "batuques" y "candombes". Sin embargo su permanencia en la cultura argentina fue prácticamente extinta debido a hechos como la epidemia de fiebre amarilla y la Guerra del Paraguay que diezmaron la población negra y la llevaron al borde de la desaparición y, con ella, sus rasgos identitarios ancestrales.

En la ciudad de Buenos Aires, fundamentalmente en los barrios del sur hoy llamados San Telmo, Monserrat y San Cristóbal, se congregaban multitudes de negros para practicarlos. Fue decreciendo paralelamente con la invisibilización que diversos gobiernos nacionales hicieron con los negros desde la segunda mitad del siglo XIX, diezmos por las causas citadas y el caudal inmigratorio de blancos europeos que los desplazó del servicio doméstico, los oficios artesanales y la venta calleja. Por otra parte, el candombe porteño permaneció oculto de cara a la sociedad envolvente por voluntad de los propios afrodescendientes durante más de un siglo, resurgiendo hace pocos años. El candombe porteño o argentino no tiene otro apelativo que estos, cualquier otra denominación, como "candombe rioplatense" o "candombe guariló", no son reconocidas propias ni válidas por sus cultores ya que son producto de personas e intereses que no están mancomunados con los de los afroporteños y, por ende, carecen de valor y representatividad

El candombe habitualmente es escrita en 2/4, pero con una acentuación rítmica distinta a la del compases binarios habitual, particularmente se divide en 3-3-2, sobre el mismo compas. 

El candombe en su forma es libre pero dividido con tres secciones muy parecidas rítmicamente pero con un tratamiento distinto en la segunda parte en cuanto al desarrollo melódico y una primera y tercera parte similares en su ritmo y melodía, pero trabajadas con una armonía distinta.

Tabla 14. Análisis general – Suite del Plata N 1 – Candombe - Máximo Diego Pujol

Macro estructura	A			
Micro estructura	a	b		c
Tonalidades	D	D	G	D
Compases	1-10	11-15	16-18	18-27

Fuente: Autor

El motivo general de la obra es bastante movido rítmicamente haciendo hincapié en la acentuación 3-3-2 del candombe donde la melodía apoya esta acentuación con la nota más alta de la melodía, con un reposo y con la figura de la acentuación, de esta manera se abarca la primera parte secuenciando este motivo.

Figura 79. Compas 1 – 5 Candombe – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En la segunda parte se divide el motivo general trabajado anteriormente con el bajo haciéndolo de manera secuenciada y el consecuente trabajado en una distancia mayor de una octava.

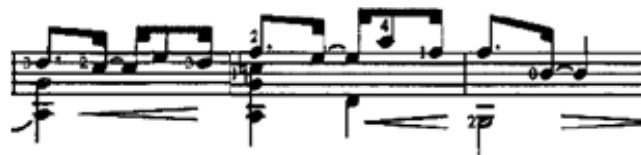
Figura 80. Compas 11 – 15 Candombe – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La melodía en esta misma parte es elaborada con base al consecuente del motivo general, pero en este caso es trabajado con un mayor desarrollo en la melodía y en el bajo por medio de una progresión II-V-I modulando a Sol mayor.

Figura 81. Compas 16 – 18 Candombe – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

La tercera parte se retoma el motivo inicial de la obra con el cambio del silencio de negra por la prolongación de las notas generando así una intención más armónica y no rítmica y percutida como se llevaba a cabo en la primera parte,

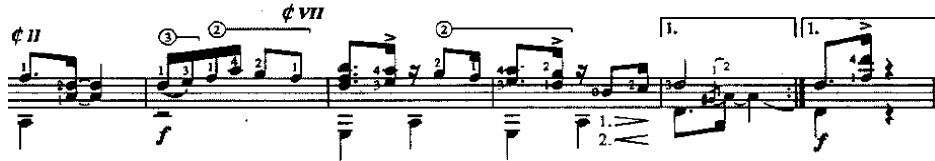
Figura 82. Compas 19 – 21 Candombe – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

En el final de la obra se toman elementos de la segunda parte pero desarrollado con mayor fuerza por la ejecución de acordes de manera simultánea generando así el punto culminante o clímax de la obra.

Figura 83. Compas 22 – 27 Candombe – Máximo Diego Pujol



Fuente: Imagen tomada de: Suite del Plata N° 1, Máximo Diego Pujol, Editions Orphée, Inc Columbus, OH, 43235

2.5.7 Gentil Montaña

(Guitarrista y compositor colombiano) Nació en Ibagué, 24 de noviembre de 1942.

Su verdadero nombre es Julio Gentil Albarracín Montaña. Inició sus estudios en el Conservatorio de Ibagué, a la edad de 7 años. Su primer instrumento fue el violín pero a la edad de 13 años se dedicó a la guitarra.

Fueron sus profesores: Domingo González, y Daniel Baquero M. Realizó sus estudios de armonía con Juan Carruba. A la edad de diecinueve años comenzó su carrera como concertista, llevando a cabo su primer recital en el Teatro Lido de Medellín; desde entonces se destaca como el precursor de la Guitarra clásica en Colombia. En Europa adelantó estudios de música contemporánea con KakleenKeinell., y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes.

Participó en el primer concurso mundial de guitarra Alirio Díaz efectuado en la ciudad de Caracas en 1975, donde obtuvo el tercer premio. Allí fue como guitarrista autodidacta ya que en Colombia para la época no existía aún una cátedra de guitarra. En 1994 y en el 2002, este mismo concurso invitó al maestro a participar como jurado e intérprete.

Ha sido solista con las orquestas Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Antioquia, ColegiumMusicum, Cámara de Colombia, del Conservatorio entre otras. Ha realizado conciertos con gran éxito, en las principales salas de Colombia y del mundo: España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos e Inglaterra.

Fue profesor en la Academia Luis A. Calvo, en los períodos 1966 - 1972, y desde 1983 hasta el año 2001. Ha enseñado además en la Universidad Pedagógica Nacional desde 1985 hasta 1996, y en el Conservatorio de la Música de la Universidad Nacional en 1991. Ha participado como jurado en concursos de guitarra en Colombia y en el exterior; Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, auspiciado por la Fundación Arte de la Música y la Móvil, "Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz ", en el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas, en el Festival del Pasillo Colombiano y el "Colono

de Oro" en Florencia, Festival "Principes de la canción" en Ibagué. Fue ganador de una beca de Colcutura en la modalidad de composición.

Ha grabado siete discos como solista de la guitarra, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en honor a los Reyes de España, con música de la independencia de Carmen Caycedo, y otro en Francia, para el sello Carré, con obras homenaje a Agustín Barrios Mangore. Su producción discográfica incluye además fonogramas para Discos Zeida en 1964 y 1965, un CD grabado en 1967, y fonogramas para Discos Bambuco.

Recientemente fue invitado a dirigir un Master Class en el Conservatorio Superior de Música de Paris y en la Universidad Charles Darwin en Australia.

Además de su gran éxito como intérprete, Gentil Montaña es un reconocido compositor, campo en el que se le considera destacado junto con grandes virtuosos y compositores latinoamericanos como Agustín Barrios-Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce

2.5.8 Suite colombiana N 2 - Bambuco

El Bambuco es un género musical Colombiano, catalogado como el más importante de este país, definiendo esta importancia en el hecho de ser reconocido entre los emblemas nacionales. Es un ritmo que trascendió en el ámbito nacional, sin discriminar regiones ni clases; por eso es, sin duda alguna, la máxima expresión del folclore de Colombia.

Para algunos historiadores, investigadores y folclorólogos, su origen es africano; para otros Chibcha, y para algunos más, español. Pero muy por encima de esas

teorías, se puede decir con certeza, que el Bambuco cuenta con un estilo propio y completamente colombiano.

Este género musical que se expandió desde el suroccidente de Colombia (departamento del Cauca), hacia el sur (Ecuador y Perú) y hacia el nororiente (departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander), logró en menos de 50 años, convertirse en la música y danza nacional, pasando del anonimato de la música rural, a ser considerado símbolo nacional.

Pero su crecimiento va mas allá, pues el bambuco llega a Centro América, las Antillas y México, principalmente debido a las giras de Pelón Santamarta por esas tierras, con su dueto "Pelón y Marín", quien después de varios años de residencia en Yucatán, siembra en los músicos de la península mexicana el interés por nuestro bambuco, logrando el surgimiento de una serie de conocidos bambucos mexicanos, con la forma exacta del colombiano.

Normalmente en la música colombiana se encuentre estructuras binarias bien definidas y simétricas donde regularmente la parte "A" está en una tonalidad menor y una parte "B" en una tonalidad mayor, pero también se encuentra frecuentemente obras de ritmos colombianos con forma ternaria, donde cada parte puede tener distinta tonalidad.

En este Bambuco encontramos una forma ternaria donde no tiene cambios drásticos en la tonalidad para cada parte, llevando en gran parte de la obra la base rítmica de acompañamiento y melodía típicos del Bambuco.

Tabla 15. Análisis general – Suite colombiana N 2 – Bambuco – Gentil Montaña

Macro estructura	A		B		C		Coda
Micro estructura	a	b	C	D	e	f	g
Tonalidades	Em, G, B	Em, G	Em	Em	A, G, Em	A, G, Em	Em

Fuente: Autor

La melodía comienza en anacrusa, empleando las figuras generales del bambuco con un motivo corto donde se divide en una parte trabajada por segundas menores y la otra parte por terceras haciendo resolver la frase de manera acéfala siendo esta una característica general del fraseo del bambuco, con un desarrollo en el bajo por cuartas generando la progresión II-V-I para pasar a Sol mayor.

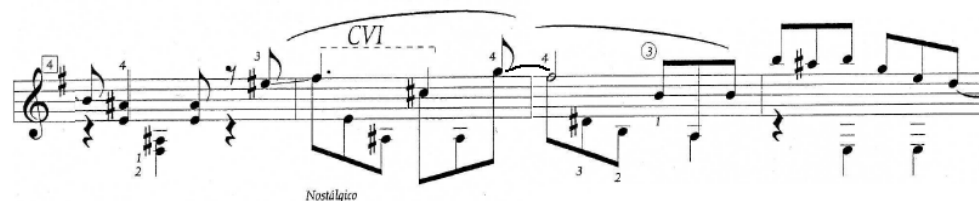
Figura 84. Compas 1 – 7 Bambuco – Gentil Montaña

Fuente: Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

Para dar paso a la siguiente parte se cambia el motivo principal volviéndose más relajado, pero con mayor desarrollo en el bajo haciendo el acompañamiento del

bambuco propio para guitarra modulando al quinto grado generando así una mayor tensión para retomar la frase.

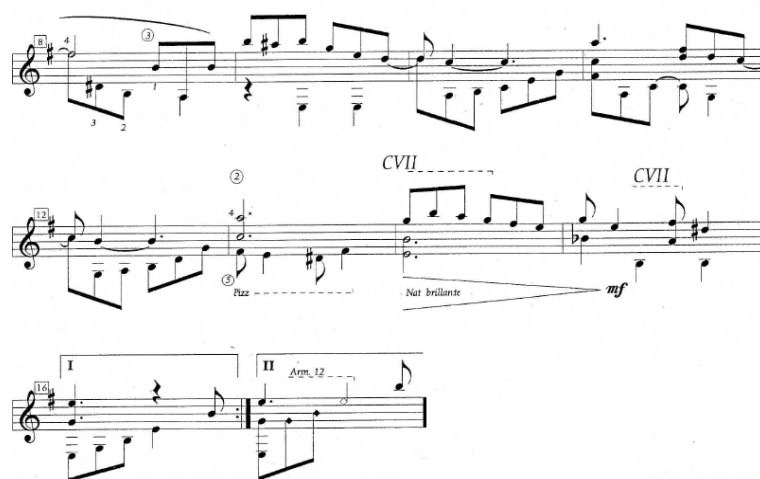
Figura 85. Compas 8 – 11 Bambuco – Gentil Montaña



Fuente: Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

La parte “c” el motivo es retomado pero con algunas variaciones en la melodía, y bajo abarca un mayor desarrollo manteniendo la progresión II-V-I que se empleó al principio de la obra con un cambio en la frase y la armonía al final de la parte “c” para darle un final a esta sección.

Figura 86. Compas 8 – 17 Bambuco – Gentil Montaña



Fuente: Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

La sección “B” tiene un mayor contraste con respecto a la sección “A y C”. En el principio de esta no se presenta un desarrollo melódico como en las otras dos partes, sino que se presenta una melodía mezclada con el acompañamiento, siendo la melodía una repetición en gran parte de la misma nota con el mismo ritmo, pero con cambios en la armonía, haciendo que esta repetición de notas sea una nota común entre los acordes empleados en esta sección.

Figura 87. Compas 8 – 17 Bambuco – Gentil Montaña



Fuente: Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

La sección “C” la melodía se presenta por círculo de cuartas conjunto con la armonía, en este caso se lleva gran parte de la sección con la base rítmica del bambuco pero la melodía toma dos elementos donde el primero se elabora sobre la primera-cuarta y sexta corchea del compás, y el segundo elemento es elaborado en contratiempo por la resolución del primer elemento creando una relajación con la ejecución de la sexta corchea generando una anacrusa típica del bambuco para volver al primer elemento.

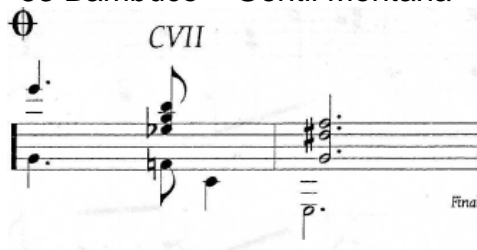
Figura 88. Compas 34 – 39 Bambuco – Gentil Montaña



Fuente. Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

La coda se presenta con Bb13b5 y Em9maj7, dos acordes nuevos sobre la obra manteniendo las figuras de variación del bambuco.

Figura 89. Compas 52 – 53 Bambuco – Gentil Montaña



Fuente: Imagen tomada de: <http://tempoking.iespana.es/SuiteColombiana-2-GentilMonta%1a.pdf>

CONCLUSIONES

“La guitarra es una pequeña orquesta. Cada cuerda es un color diferente, una voz diferente.”

Andrés Segovia

La guitarra fue en gran parte de la historia un instrumento que no tuvo importancia en las salas de concierto, ni fue tomado en cuenta por los grandes compositores de la historia de la música. A través del tiempo la guitarra ganó espacio en la sociedad, entre compositores y salas de concierto, llegando a ser un instrumento de gran cobertura a nivel mundial, incluido en casi toda la música del mundo, con compositores dedicando en su totalidad su producción musical a este instrumento, con métodos de estudio, obras de gran dificultad y magnos conciertos sinfónicos.

Actualmente la guitarra es un instrumento que por su fácil adquisición, ha incursionado drásticamente en el proceso de formación musical de niños, jóvenes y adultos, generando un medio musical competitivo con alto nivel dentro de la sociedad en general.

En mi proceso de formación con la guitarra logré superar varios aspectos técnicos. Gracias al producto del estudio, la disciplina y la práctica, descubrí en que pasajes musicales era apropiado y no apropiado utilizar algunos conceptos interpretativos, teniendo en cuenta el estilo y el contexto de la obra.

En la trayectoria artística de todo estudiante, cabe hacer constancia que el proceso de pregrado en la universidad, es el inicio y el despertar del medio artístico y el artista, pero es claro que en el medio social actual, el despertar artístico debe estar al ingresar a la educación superior, y que la conclusión de este proceso, sea la consolidación de un proyecto de vida, producto del buen uso del tiempo libre y a su vez del tiempo de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- EL ROMANTICISMO MUSICAL. introducción a la historia musical del siglo romántico http://www.google.com.co/search?tbs=bks:1&tbo=p&q=+bibliogroup:%22Biblioteca+Popular+de+Cultura+y+T%C3%A9cnica%22&source=gbs_metadata_r&cad=6, Otto Mayer Serra, 1996
- EL BARROCO MUSICAL. Sarai Bergaray Barrena editorial visión net, 1995
- EL REPERTORIO GUITARRISTICO. Una puntualización al respecto. (Trad. Julio Gimeno), editorial Chiesa, R. 1995.
- SOR Y AGUADO EN LA TRADICIÓN GUITARRISTICA ESPAÑOLA. Reflexiones en el aniversario. Diccionario de la Música., editorial S.G.A.E 1990
- INVESTIGANDO LOS ESTILOS MUSICALES. Roy Bennett. 1985
- LOS GÉNEROS MUSICALES. una visión diferente de la música, escrito por Gerard Denizeau. Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1985
- LA GUITARRA; Historia, organología y repertorio Escrito por Mario Alcaraz Iborra, Roberto Díaz Soto Editorial club universitario San Vicente – Alicante, 1987
- http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra -2010

ANEXOS

ANEXO I passamezze- Adrien L'eroY

Transcrip. Jorge Cardoso

Passameze
10-9-75 - a. L'eroY

Adrien L'eroY

Am Im G I
Am Im E V del Im
Am Im G I
Am Im E V del Im A II

Passameze more shorter (plus diminuo)

ANEXO II-A Fantasía-Silvius Leopold Weiss

Handwritten: *Transcripción: Silvio Buitrago* *Fantasia (Original para Lied en do m.) S.L.W.*

The score is a handwritten transcription of a piece by Silvius Leopold Weiss. It is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several circled letters: 'A', 'Dm', 'F', and 'Gm'. Roman numerals for chords are written above or below notes, such as 'c III', 'c II', 'c I', 'Am', 'Gm', and 'c VII'. Some notes have circled numbers 1, 2, 3, 4, indicating fingerings. There are also some circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. There are some handwritten notes in Spanish: 'En su versión original me da' and 'En su versión del original'. The score ends with a double bar line.

ANEXO II-C Fantasía-Silvius Leopold Weiss

(3)

ANEXO II-D Fantasía-Silvius Leopold Weiss

En. Superior el original en dom

c. VI

c. V

c. III

c. I

Vb2

Stacc

c. II

ANEXO III-A Preludio Suite N 3-Johann Sebastian Bach

'CELLO SUITE N^o 3

Arranged for Guitar
by JOHN W. DUARTE

J. S. BACH

I. Prelude

The image shows a handwritten guitar arrangement of the first prelude from the Cello Suite No. 3 by J.S. Bach. The score is written on a single treble clef staff in G major and 3/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with various fingering and phrasing annotations. Roman numerals (CIV, CV, CII, CVI, CVII, CIX, CIV) are placed above the staff to indicate chord positions. The piece concludes with a final cadence.

ANEXO III-B Preludio Suite N 3-Johann Sebastian Bach

This image shows a handwritten musical score for the Preludio Suite N 3 by Johann Sebastian Bach, specifically for guitar. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is marked with a tempo of 'Allegro' and a dynamic of 'p' (piano). The score is annotated with various guitar-specific markings, including fingering numbers (1-4), slurs, and breath marks. Chord diagrams are provided for several chords, labeled with Roman numerals: CIV, CII, CII, I, II Bm, IV, V, VI, VII, and CVII. A '3' is written at the top right of the page, indicating a triplet. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is a single melodic line.

ANEXO III-C Preludio Suite N 3-Johann Sebastian Bach

4

CVII

IV D

I Bm

CVII

CVII

$\frac{1}{2}$ CV

CVII

CVII

CVII

CII

C.V.C.IV - C.II

CII

A

F

ANEXO III-D Preludio Suite N 3-Johann Sebastian Bach

Handwritten musical score for the fifth page of the Preludio Suite N 3 by Johann Sebastian Bach. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p'. The score is annotated with handwritten letters and numbers: 'CII' appears at the top right and in the middle right; 'CIV' appears in the lower middle; 'CV' appears in the lower left and lower right; 'CII' appears in the lower right; and 'VIX' is circled in the lower right. A circled 'A' is followed by the word 'Coda' in the middle of the page. The piece concludes with a final cadence.

ANEXO IV-B Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

The image displays three systems of handwritten musical notation for Vivaldi's Concerto in D major. Each system consists of four staves: two for the upper strings (Violin I and Violin II) and two for the lower strings (Viola and Cello/Double Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4.

The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 10, indicated by a handwritten '10' above the first staff. A handwritten checkmark is placed above the first measure of this system, and the word 'Coda' is written above the second measure. The third system continues the piece, featuring a handwritten 'a' above the first measure and 'c' above the second measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, along with some handwritten annotations like 'c' and 'a'.

ANEXO IV-C Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

15

20

Vivente

Handwritten annotations include 'Vivente' in the first staff of the second system, 'mf' in the second staff, and 'p' in the fourth staff. There are also some handwritten markings in the first and third staves of the second system.

ANEXO IV-D Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

25

Handwritten musical score for measures 25-29. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Violin I (top), Violin II, Violoncello (third), and Contrabajo (bottom). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A handwritten 'a2' is above the first measure of the Violin I staff. A handwritten '#3' is below the first measure of the Violoncello staff. A handwritten 'p' is at the end of the system.

30

Handwritten musical score for measures 30-34. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves. The Violoncello staff (third) contains handwritten annotations: 'C.VII', 'C.VIII', and 'C.IX' above the staff, and 'F3', 'F2', 'F3', 'F2', 'F3', 'F2' below the staff. A handwritten 'p' is above the first measure of the Violin I staff. A handwritten 'p' is at the end of the system.

Handwritten musical score for measures 35-39. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves. The Violoncello staff (third) contains handwritten annotations: 'C.VIII' above the staff, and 'C.VII', 'C.VIII', 'C.IX' below the staff. A handwritten 'p' is above the first measure of the Violin I staff. A handwritten 'p' is at the end of the system.

ANEXO IV-D Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

35

Handwritten musical score for measures 35-37. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. Measure 35 shows a circled note in the Violoncello staff. Measure 36 has a handwritten 'C.V.' above the Violoncello staff. Measure 37 includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and breath marks (v) in the Violoncello staff.

Handwritten musical score for measures 38-40. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. Measure 38 has a circled note in the Violoncello staff. Measure 39 includes a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it. Measure 40 includes a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it.

40

Handwritten musical score for measures 40-43. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. Measure 40 has a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it. Measure 41 has a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it. Measure 42 has a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it. Measure 43 has a circled note in the Violoncello staff and a handwritten 'v' above it.

ANEXO IV-E Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

45

p

cresc.

Coda 50

b1

1

2

3

II 7 II 7

ANEXO IV-F Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

A + A₁
D-A B_n-D

II

Largo

p (Sordina)

p (Sordina)

mf

p (Sordina)

55

vii

ANEXO IV-H Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

First system of musical notation for the Concerto in D major by Antonio Vivaldi. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. The Violoncello staff features a double bar line with a fermata above it, and a 'VII' marking above the first measure. The Contrabajo staff has a 'II' marking above the first measure. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Second system of musical notation, starting at measure 65. It consists of four staves. The Violoncello staff has a '65' marking above the first measure. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The Violoncello staff has a circled section of notes in the second measure. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

ANEXO IV-I Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

10

III

(A) *a*
Allegro 70

Musical score for measures 70-74. The score is in 12/8 time and D major. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. The first staff has a circled 'A' and a handwritten 'a' above it. Dynamics include 'f' and 'p'.

75

Musical score for measures 75-79. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. The music continues in 12/8 time and D major.

va

Musical score for measures 80-84. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. The music continues in 12/8 time and D major. Dynamics include 'mf'.

ANEXO IV-J Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

Handwritten musical score for Vivaldi's Concerto in D major, measures 80-90. The score is written in treble, alto, and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'Allegro' and 'V. 4. 3'. The score is divided into systems of four staves each.

Measure 80: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 81: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 82: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 83: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 84: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 85: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*. Handwritten annotation: *Allegro*.

Measure 86: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 87: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 88: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 89: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*.

Measure 90: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. Dynamic marking: *f*. Handwritten annotation: *V. 4. 3*.

ANEXO IV-K Concierto en Re mayor-Antonio Vivaldi

Handwritten musical score for the first system, measures 85-95. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include a 'V' above the first measure, 'pp' (pianissimo) dynamic markings, and a '3' above the second measure. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical score for the second system, measures 96-105. The score continues with the same rhythmic complexity. Handwritten annotations include '4 3 2' above the first measure, '4 3 1' above the second measure, and 'V met' above the third measure. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for the third system, measures 106-115. The score continues with the same rhythmic complexity. Handwritten annotations include '100' above the first measure, 'f' (forte) dynamic markings, and '2 4 1' above the second measure. The system concludes with a double bar line and a fermata.

ANEXO V-B Estudio-Fernando Sor

28

b *F* *E^b-A^b* *G* *b⁶-E^b* *8*

a tempo

CIII CI CV CV CI CI CVI CIV.CVI

ANEXO VI-A El colibrí-Julio Sagregas

Copyright MCMLIV by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.
 RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los países.
 Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.

BA 9572

$$A + A' + B + A + C$$

$$16 \quad 16 \quad 16 \quad 16$$

$$Em-B \quad Em-Dm-Em \quad Em \quad Em-B \quad Em$$

A A B A C
 A A B A C

ANEXO VI-B El colibrí-Julio Sagreras

The musical score for 'El colibrí' by Julio Sagreras is presented on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is heavily annotated with fingerings (circled numbers 1-5), dynamics (p, mp, f), and articulation (accents, slurs). Section markers are circled in Roman numerals: V, VI, and VII. The piece concludes with the word 'Fin' at the end of the final staff.

BA 9572

ANEXO VII-A Recuerdos de la Alhambra-Francisco Tárrega

44

Recuerdos de la Alhambra

Andante

Am *p* *am*

C

VIII VII VIII

Am *p* *m* *3*

$||: A \cdot || + ||: A_1 \cdot || + ||: A_2 \cdot || + ||: A_3 \cdot || + A_2$ AA, AA, A2 + C6

ANEXO VII-C Recuerdos de la Alhambra-Francisco Tárrega

46 *p i m 3*

30 *mf* *IV* *Chm*

33 *IV*

Harm

p i m 3

2. *D.C.* *Az* *Az* *cabecio ilegal*

41

ANEXO VII-D Recuerdos de la Alhambra

Handwritten musical score for "Recuerdos de la Alhambra" on page 47. The score consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations include "S8" on the fifth staff, "S7" on the seventh staff, and "Coda" on the eighth staff. Dynamic markings include "pp" and "ppp". A "rit." (ritardando) marking is present above the seventh staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

ANEXO VIII-A Suite del Plata N 1-Máximo Diego Pujol

para Andrea Benítez

Suite del Plata N° 1

I - Preludio

Máximo Diego Pujol

Andante

mp

♩ 1

1. 2.

ten.

Dim.

poco rall.

♩ 1 a tempo

Bdim.

I II III I I

3 3 ten.

poco rall.

♩ 1 a tempo

rallentando

Copyright © 1996 Editions Orphée, Inc., Columbus, OH, 43235
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved.

PWYS-43

ANEXO VIII-B Suite del Plata N 1-Máximo Diego Pujol

2

II - Tango

Allegro

2

5

10

14

18

22

26

31

35

p subito

ϕII

ϕI

ϕII

ϕI

PWYS-43

ANEXO VIII-C Suite del Plata N 1-Máximo Diego Pujol

The musical score is written on eight staves. It includes the following annotations and performance instructions:

- Staff 39:** *meno mosso*, *f (cantando)*. Chords: D^7 , G , $C\# \phi 7$, $F\# CII$.
- Staff 42:** Chords: Bm^7 , $B \phi 7$, E^7 , $A m^7$, $A m^7$.
- Staff 45:** *poco rall.*, *f*. Chords: $F\# \phi 7$, B^7 , E .
- Staff 49:** *p subito*. Chords: $C \phi 7$, $F\#$, $B m^7$, $B \phi 7$, E^7 .
- Staff 52:** Chords: $A m^7$, $A m^7$, B^7 , G .
- Staff 55:** *f*, *p*. Chords: $D m^7$, E^7 . Includes circled notes and *ten.* markings.
- Staff 59:** *rall...*, *rall...*, *p subito*. Chords: F , E^7 . Includes *D.C. al* and *ten.* markings.
- Staff 63:** *p subito*.
- Staff 68:** *f subito*. Includes circled notes and *ten.* markings.

Handwritten annotations in the score include:

- REVISAR* (circled around staff 55)
- ¡OJO! SI SE PASA, AGREGAR DO#S* (with an arrow pointing to staff 49)
- racor 4* (with an arrow pointing to staff 59)
- ENERGICO* (above staff 68)
- PIZZ BART* (above staff 68)
- GLISS LENTO* (below staff 68)

PWYS-43

ANEXO VIII-E Suite del Plata N 1-Máximo Diego Pujol

6

35

38

41

pp

pizz.

Mi

V - Candombe

Allegro

6

11

17

22

p i m i m i p

mp

f

PWYS-45

September 29, 1995

ANEXO IX-A Bambuco-Gentil Montaña

BAMBUCO

Gentil Montaña

Al maestro Rodrigo Riera

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 120. The piece is in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 120. The first measure is marked with a 'Cres.' (Crescendo) and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The score includes several measures with fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. There are three first endings marked with circled numbers 1, 2, and 3. The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings. Section I (measures 15-16) and Section II (measures 17-18) are marked with Roman numerals. Performance instructions include 'Cres.', 'mf', 'Non legato', and 'Con ritmo'. Measure numbers 4, 8, 12, and 15 are indicated at the start of their respective lines.

ANEXO IX-B Bambuco-Gentil Montaña

The musical score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins at measure 20 and includes dynamics *p* and *ff*. The second staff starts at measure 24, marked *Espresso*, and includes a *Evacuado* section. The third staff starts at measure 28, marked *Pizz*. The fourth staff starts at measure 32, marked *Kall* and *A tempo*, and includes sections labeled *I*, *II*, and *Thise*. The fifth staff starts at measure 36, marked *CIII*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

ANEXO IX-C Bambuco-Gentil Montaña

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of several measures with various musical notations:

- Measures 40-43: Includes fingering numbers (2, 4, 3, 2) and a circled 2. The tempo marking "Al tempo" is placed below the staff.
- Measures 44-47: Includes a circled 2, a fermata over measure 46, and dynamic markings "Cres" and "p".
- Measures 48-50: Includes a circled 2, a fermata over measure 49, and a dynamic marking "mf".
- Measures 51-52: Includes a circled 2, a fermata over measure 51, and a dynamic marking "Al".
- Measures 53-54: Includes a circled 2, a fermata over measure 53, and a dynamic marking "p".
- Measures 55-56: Includes a circled 2, a fermata over measure 55, and a dynamic marking "p".
- Measures 57-58: Includes a circled 2, a fermata over measure 57, and a dynamic marking "p".
- Measures 59-60: Includes a circled 2, a fermata over measure 59, and a dynamic marking "p".
- Measures 61-62: Includes a circled 2, a fermata over measure 61, and a dynamic marking "p".
- Measures 63-64: Includes a circled 2, a fermata over measure 63, and a dynamic marking "p".
- Measures 65-66: Includes a circled 2, a fermata over measure 65, and a dynamic marking "p".
- Measures 67-68: Includes a circled 2, a fermata over measure 67, and a dynamic marking "p".
- Measures 69-70: Includes a circled 2, a fermata over measure 69, and a dynamic marking "p".
- Measures 71-72: Includes a circled 2, a fermata over measure 71, and a dynamic marking "p".
- Measures 73-74: Includes a circled 2, a fermata over measure 73, and a dynamic marking "p".
- Measures 75-76: Includes a circled 2, a fermata over measure 75, and a dynamic marking "p".
- Measures 77-78: Includes a circled 2, a fermata over measure 77, and a dynamic marking "p".
- Measures 79-80: Includes a circled 2, a fermata over measure 79, and a dynamic marking "p".