

**Propuesta de análisis y resolución de las dificultades técnicas en la preparación y puesta en
escena de un repertorio de concierto para guitarra**

Carlos Andrés Barrios Castellanos

**Trabajo de grado presentado para optar por el título de
Licenciado en música**

Director:

Óscar Javier González Prada

Maestro en música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2018

Agradecimientos

A mis padres y mis hermanos por todo el apoyo y respaldo incondicional durante la carrera.

A los maestros de guitarra con los que he tenido la fortuna de recibir alguna clase, en especial a Óscar González por todos los años de enseñanzas musicales y humanas.

A todos mis amigos estudiantes con, y de quienes aprendí durante toda la carrera, por su apoyo y camaradería.

A los maestros de la carrera con los que tuve la oportunidad de recibir clases, por sus orientaciones musicales.

Contenido

Introducción	18
1. Fundamentación	19
1.1. Delimitación del problema.....	19
1.1.1. Pregunta problema.....	20
2. Objetivos	21
2.1. Objetivo General.....	21
2.2. Objetivos específicos	21
3. Justificación	22
4. Aspectos metodológicos	23
4.1. Primera etapa	23
4.2. Segunda etapa	23
4.3. Tercera etapa.....	24
5. Antecedentes.....	24
6. Marco referencial	27
6.2. El estudio formal de la técnica guitarrística para una mejor ejecución instrumental	30
6.3. Programa de guitarra clásica en la Licenciatura en Música UIS	32
7. Sonata Op. 15 en C, Mauro Giuliani.....	33
7.1. Paradigma guitarrístico del compositor	34

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

7.2. Recursos técnicos usados en la obra	37
7.2.1. Allegro spritoso.....	38
7.2.2. Adagio con gran espressione.	39
7.2.4. Finale.....	39
7.3. Análisis de dificultades técnicas	40
7.3.1. Allegro Spirito.	40
3.3.2. Adagio con grand espressione.	47
7.3.3. Finale.....	50
7.4. Propuesta de resolución de dificultades técnicas	54
8. Suite No. 2, Leo Brouwer	59
8.1. Paradigma guitarrístico del compositor	60
8.2. Recursos técnicos usados en la obra	63
8.2.1. Preludio.	64
8.2.2. Allegro Burlesco.	64
8.2.3. Andantino.....	65
8.3. Análisis de dificultades técnicas	65
4.3.1. Preludio.	65
8.3.2. Allegro Burlesco.	69
4.3.3. Andantino.....	73
8.4. Propuesta de resolución de dificultades técnicas	75

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

9. Campanas Del Alba, Eduardo Sainz de la Maza	77
9.1. Paradigma guitarrístico del compositor	78
9.2. Dificultades técnicas de la obra	78
9.3. Propuesta de resolución de dificultades técnicas	80
10. Conclusiones	82
Referencias bibliográficas.....	83

Lista de tablas

Tabla 1. Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Allegro con spirito	38
Tabla 2. Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Adagio con grand esperessione.....	39
Tabla 3. Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Finale	39
Tabla 4. Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Preludio	64
Tabla 5. Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Allegro burlesco	64
Tabla 6. Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Andantino.....	65

Lista de apéndices

(Ver apéndices en el CD y pueden visualizarlos en la Base de Datos de la Biblioteca UIS)

Apéndice A. Mauro Giuliani, Sonata Op. 15.

Apéndice B. Leo Brouwer, Suite No. 2.

Apéndice C. Eduardo Sainz de la Maza, Campanas del alba.

Apéndice D. Repertorio de la cátedra de guitarra UIS.

Lista de figuras

Figura 1. Compases 1 – 11. Adaptado de Op. 11. Giuliani. j. André (Ed.) (1810, pág. 1).....	34
Figura 2. Giuliani. Estudio de Arpegios. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 3)	35
Figura 3. Giuliani. Octavas. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 29).	35
Figura 4. Giuliani. Estudio de escalas. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 31).	36
Figura 5. Giuliani. Arpegios, desplazamiento de la mano derecha. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 3).....	37
Figura 6. Giuliani. Compases 1- 11, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 1).....	40
Figura 7. Giuliani. Compases 9 – 16, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 1).....	41
Figura 8. Giuliani. Allegro, compases 17 - 24. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 1).....	42
Figura 9. Giuliani. Compases 25 – 30, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 2).....	42
Figura 10. Giuliani. Compases 34 – 51, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 2).....	43

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Figura 11. Giuliani. Compases 59 – 63, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 3).	44
Figura 12. Giuliani. Compases 73 – 78, Allegro.. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 3).	45
Figura 13. Giuliani. Compases 86 – 96, Allegro.. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique. (Ed) (1808, pág. 4).	45
Figura 14. Giuliani. Compases 116 – 127, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique. (Ed) (1808, pág. 4).	46
Figura 15: Giuliani. Compás 163, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 7).	47
Figura 16. Giuliani. Compás 202, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 8).	47
Figura 17. Giuliani. Compases 1- 4. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 9).	48
Figura 18. Giuliani. Compases 16 - 23. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 9).	48
Figura 19. Giuliani. Compases 28 - 36. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 10).	49
Figura 20. Giuliani. Compases 37 - 38. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 10).	49
Figura 21. Giuliani. Compases 1 - 16. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 12).	51

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Figura 22. Giuliani. Compases 24 - 34. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 12).	52
Figura 23. Giuliani. Compases 59 - 71. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 13).	52
Figura 24. Giuliani. Compases 134 - 138. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 15).	53
Figura 25. Giuliani. Compases 143 - 150. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 15).	53
Figura 26. Sor. Compás 1 - 6. Adaptado de Estudio 22 Op. 60. Pacini (Ed) (1836 - 37, pág. 25).	55
Figura 27. Brouwer. Compás 1 – 6. Estudio VI. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 5).	55
Figura 28. Brouwer. Compás 1 – 15. Estudio I. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). Brouwer (1959, pág. 1).	56
Figura 29. Carcassi. Compás 1 – 8. Estudio VI. Adaptado de XXV Estudios progresivos. Schott (Ed). (1852, pág. 8).	57
Figura 30. Aguado. Compás 1 – 5. Ornamentos con 5 notas. Adaptado de Método para guitarra, segunda parte. Tecla (Ed) (1843, pág. 37).	58
Figura 31. Carulli. Compás 1 - 4, Adaptado de Andante No. 18, Op. 241. Sixsieme (Ed). (1825, pág. 37).	59
Figura 32. Sor. Compás 1 - 4. Adaptado de Estudio 13 Op. 60. Pacini (Ed) (Sor, 1836 - 37)	59
Figura 33. Brouwer, Compás 1 - 3, Estudio I. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 1).	60

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Figura 34. Brouwer, Compás 1 - 4, Estudio II. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 2).....	61
Figura 35. Brouwer, Compás 1 - 3, Estudio XVIII. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 22).....	62
Figura 36. Brouwer, Compás 1 - 4, Estudio XI. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 8).....	62
Figura 37. Brouwer, Compás 1 - 9, Estudio XI. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 10).....	63
Figura 38. Brouwer. Compás 1 - 6, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 1)	66
Figura 39. Brouwer. Compás 13 - 15, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 2).....	67
Figura 40. Brouwer. Compás 17 - 22, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 2).....	68
Figura 41. Brouwer. Compás 25, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 2).	68
Figura 42. Brouwer. Compás 1 - 3, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).....	69
Figura 43. Brouwer. Compás 4, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).....	69
Figura 44. Brouwer. Compás 5 - 7, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).....	70

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Figura 45. Brouwer. Compás 8 - 9, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).....	70
Figura 46. Brouwer. Compás 16 - 17, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 4).....	71
Figura 47. Brouwer. Compás 19, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 4).....	71
Figura 48. Brouwer. Compás 22 - 28, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 4).....	72
Figura 49: Brouwer (1955, pág. 4). Suite No. 2, Allegro burlesco. Compás 29 - 30	73
Figura 50. Brouwer. Compás 1 - 10, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 5).....	73
Figura 51. Brouwer. Compás 6 - 18, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 5).....	74
Figura 52. Brouwer. Compás 23 - 24, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 6).....	74
Figura 53. Brouwer. Compás 43 - 48, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 6).....	75
Figura 54. Villa-lobos. Compás 28 - 31. Adaptado de Douze Etudes. Max Eschig (Ed) (1929, pág. 13).....	76
Figura 55. Sor. Compás 1 - 4, Estudio 4. Adaptado de 20 Estudios para guitarra Editados por Andrés Segovia. Transatlantiques (Ed) (1945, pág. 5).....	77
Figura 56. Sainz de la Maza. Compás 1 - 4. Adaptado de Campanas del Alba, Sainz de la Maza. Union musical española (Ed) (1963, pág. 1).....	79

Figura 57. Ponce. Compás 1 - 8, Preludio 1. Adaptado de Seis preludios cortos. Manuscrito (1947, pág. 1).	80
Figura 58. Pujol. Compá 1 - 4. Adaptado de El abejorro. Ricordi (Ed) (1935, pág. 88).....	81
Figura 59. Carcassi. Compás 1 - 4, Estudio II. Adaptado de XV estudios progresivos. Schott (Ed) (1852, pág. 2).	81

RESUMEN

TÍTULO: PROPUESTA DE ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE LAS DIFICULTADES TÉCNICAS EN LA PREPARACIÓN Y PUESTA EN ESCENA DE UN REPERTORIO DE CONCIERTO PARA GUITARRA*

AUTOR: CARLOS ANDRÉS BARRIOSCASTELLANOS**

PALABRAS CLAVE: ANÁLISIS TÉCNICO, GIULIANI, BROUWER, SAINZ DE LA MAZA, GUITARRA.

DESCRIPCIÓN:

En este proyecto se realizó el análisis técnico de un repertorio abordado por el autor, durante el proceso de montaje y puesta en escena, en el cual se realizó la enumeración de las dificultades encontradas según los recursos de cada obra con el fin de generar resoluciones para un abordaje más eficiente. Para este análisis se tuvieron en cuenta datos históricos del contexto de la obra y el compositor, un recuento de los aportes a la pedagogía del instrumento que hizo cada uno, y, asimismo, se tomaron en consideración autores que han realizado trabajos similares, todo esto con el fin de tener herramientas para hacer un análisis técnico pertinente para cada obra. Como referencias para el análisis se tomaron trabajos de autores como Martín Pedreira, Eduardo Fernández y Hubert Käppel, en cuanto a los conceptos de estilo y referencias de los compositores, y en cuanto a los análisis y resoluciones técnicas se tomó como principal ejemplo el aporte del guitarrista, compositor y pedagogo Abel Carlevaro.

Las resoluciones de las dificultades técnicas están enfocadas en el uso de obras del programa de la Cátedra de guitarra UIS, con el fin de resaltar la importancia de los recursos ya empezados a trabajar durante un proceso y la utilidad que pueden tener.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Óscar Javier González Prada, Maestro en música.

ABSTRACT

TITLE: PROPOSAL FOR ANALYSIS AND RESOLUTION OF TECHNICAL DIFFICULTIES AT THE PREPARATION AND STAGING OF A REPERTOIRE FOR CLASICAL GUITAR*

AUTHOR: CARLOS ANDRÉS BARRIOS CASTELLANOS**

KEYWORDS: TECHNICAL ANALYSIS, GIULIANI, BROUWER, SAINZ DE LA MAZA, GUITAR.

DESCRIPTION:

In this project it was made a technical analysis of a repertoire worked by the author, during the process of staging and montage, which was made a numbering of the difficulties found according to the resources of each opus looking for solutions than allows a more efficient work. For this analysis, historical data of the context of the work and the composer were taken into account, a recount of the contributions to the pedagogy of the instrument that each one made, and likewise, authors who have done similar works were taken into consideration, all this with In order to have tools to make a relevant technical analysis for each work. As references for the analysis, works by authors such as Martin Pedreira, Eduardo Fernández and Hubert Käppel were taken as regards the concepts of style and references of the composers, and in terms of analysis and technical resolutions, the contribution of the guitarist, composer and pedagogue Abel Carlevaro.

The resolutions of the technical difficulties are focused on the use of the repertoire worked in the Cathedra of guitar UIS, in order to highlight the importance of the resources already started to work during a process and the utility that may have.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Óscar Javier González Prada, Maestro en música.

Introducción

La ejecución instrumental a lo largo de la historia, ha dependido de la depuración de la técnica del ejecutante, como también, la puesta en escena de las piezas musicales, no obstante, esta última no solo depende de la técnica o las condiciones físicas del instrumentista, sino también de la labor previa al acto de tocar; es decir, de la selección de un material adecuado a las condiciones físicas, y más aún de los recursos técnicos trabajados en el proceso de aprendizaje. La técnica instrumental de cualquier músico está directamente relacionada con los procedimientos realizados a priori, ya sean ejercicios, estudios u obras, ya que esto crea en el estudiante una serie de reflejos que hacen posible ejecutar ciertas acciones en el instrumento (Fernández, 2013, pág. 11). Usar los recursos técnicos trabajados en el análisis de un repertorio que se quiere poner en escena hace que el montaje sea más efectivo y genere un mejor resultado.

Para un instrumento como la guitarra, cuya forma se ha venido modificando hasta mediados del siglo XIX con la introducción del modelo de Antonio Torres, las posibilidades de escritura para el instrumento han variado en cuanto a las posibilidades del modelo en boga; esto hace que para épocas determinadas de construcción o de características físicas del instrumento, las expectativas sonoras de una obra o de determinado pasaje sean diferentes, por lo cual las herramientas usadas para solucionar un problema técnico en un compositor puede que no funcionen con otro, requiriendo un análisis para cada pieza teniendo en cuenta la búsqueda del resultado sonoro que se quiere. Por otra parte, las facultades del instrumentista son de vital importancia para encontrar una solución a un problema técnico, ya que lo que se quiere es usar las capacidades que se tienen para que la puesta en escena arroje el mejor resultado posible.

Este trabajo busca, en un repertorio de concierto de tres épocas desde el siglo XVIII, resolver las dificultades técnicas encontradas por el autor, teniendo en cuenta las prácticas guitarrísticas de los compositores escogidos y los procesos planteados desde el programa de la cátedra de guitarra clásica UIS para el mejoramiento de la técnica instrumental, con el fin de lograr una puesta en escena con la mayor calidad posible acorde con el nivel del estudiante.

1. Fundamentación

1.1. Delimitación del problema

En nuestro contexto y desde el lugar de un estudiante de música, el montaje de un repertorio de concierto debería estar estrechamente ligado a las capacidades técnicas que el ejecutante ha desarrollado a lo largo de su proceso de aprendizaje, circunstancia que delimitaría las opciones a las que se tiene acceso al momento de escoger piezas que se quieren trabajar. Al no analizar las piezas que se quieren poner en escena, en cuanto a sus aspectos técnicos, el estudiante simplemente empieza el montaje llevado por el gusto que la audición le ha provocado, quedando de lado los recursos técnicos trabajados durante el aprendizaje. En esta condición el estudiante no aprovecha sus facultades, por el contrario, tiende a forzar su condición con el fin de lograr una mejor puesta en escena.

1.1.1. Pregunta problema. ¿Puede mejorar la puesta en escena de un repertorio para guitarra a partir de un análisis de las piezas enfocado a la resolución de dificultades técnicas teniendo en cuenta las capacidades del intérprete?

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Analizar las dificultades técnicas y la resolución de las mismas en un repertorio para guitarra mediante el uso de estudios y obras del programa de la cátedra de guitarra UIS, buscando facilitar el montaje y la puesta en escena de un programa de concierto.

2.2. Objetivos específicos

- Seleccionar tres obras contrastantes en época y compositor para crear un programa de concierto.
- Evidenciar y catalogar las dificultades técnicas que cada obra presenta en la mano derecha o en la mano izquierda.
- Relacionar las dificultades técnicas halladas en el programa de concierto con estudios y obras del programa de la cátedra de guitarra UIS que aporten en su resolución.
- Realizar un recital con las piezas seleccionadas con el fin de poner en escena las dificultades técnicas documentadas.

3. Justificación

El desarrollo de la técnica instrumental es un punto importante al momento de escoger un repertorio para una puesta en escena, por eso el seleccionar un programa de acuerdo con las capacidades del intérprete puede llegar a marcar la diferencia en el montaje de las obras. Para facilitar esta tarea se debería hacer un análisis de las dificultades halladas en el proceso de estudio, y buscar un eficaz método de trabajo y resolución. Hacer una comparación entre el repertorio que se va a llevar a un escenario y el repertorio que se ha estudiado puede ser de gran ayuda, ya que se pueden encontrar dificultades que se han trabajado, más no resuelto. Siendo más asertiva la selección de un repertorio y el análisis de sus dificultades técnicas, para generar en el estudiante la consciencia y búsqueda de ejercicios y estudios que sirvan de estímulo en el desarrollo de su nivel técnico e interpretativo.

Este proyecto busca evidenciar en un repertorio de concierto desde el siglo XVIII, algunas de las dificultades técnicas halladas en las obras, y presentar su resolución teniendo en cuenta los procesos planteados desde el programa de guitarra clásica UIS para el mejoramiento técnico del estudiante, con el fin de dirigir esta propuesta a los estudiantes de guitarra clásica de la Escuela de Artes UIS y demás programas de educación musical que se encuentren en un punto de su proceso de aprendizaje que les permita poder seleccionar un repertorio de acuerdo a sus capacidades técnicas. Por ello, esta propuesta de resolución se realiza con el fin de facilitar y documentar la puesta en escena del repertorio seleccionado buscando que sirva de ayuda para otros similares.

4. Aspectos metodológicos

Para el desarrollo de este proyecto se organizó el trabajo en etapas que permitieron llegar al objetivo de una manera más eficaz.

4.1. Primera etapa

En esta etapa se hizo una selección de obras del repertorio para guitarra teniendo en cuenta las dificultades técnicas.

Paralelo a esta selección se hizo un análisis del repertorio de la cátedra de Guitarra Clásica de la Universidad Industrial de Santander con el fin de establecer algunas similitudes en las dificultades técnicas de un repertorio ya trabajado.

4.2. Segunda etapa

Se inicia el montaje del repertorio haciendo una selección y clasificación de las dificultades encontradas.

Se buscó la solución de las dificultades técnicas teniendo en cuenta los paradigmas técnicos de los compositores y recursos técnicos trabajados en el repertorio de la cátedra de Guitarra Clásica UIS.

4.3. Tercera etapa.

Es la etapa final de montaje del repertorio para la realización de un recital y la sustentación de este trabajo de grado. El montaje del repertorio, en esta etapa, estuvo enfocado a la puesta en escena, con el fin de poner en práctica las resoluciones a los problemas técnicos mencionados en este documento y poder evidenciar los recursos utilizados para solucionar las dificultades halladas.

5. Antecedentes

El estudio del instrumento se ha visto enriquecido por diversos compositores, quienes en sus métodos apuntan al mejoramiento técnico del instrumentista, con miras a depurar aspectos presentes su obra, como es el caso de Mauro Giuliani quien en su “*Método Pratico Per Chitarra en 4 Parti Op. 1*”, que está pensado como una guía introductoria al instrumento y tiene una construcción muy sistemática, nos proporciona pistas importantes sobre cómo Giuliani pensaba la guitarra (Fernandez, 2013); como muchos otros compositores de su época que hicieron contribuciones al desarrollo técnico con el fin de conseguir mejores resultados en su labor pedagógica, como Mateo Carcassi con su *Método Op. 59*; Luigi Legnani con su “*Metodo Per Imparare La Musica e la Chitara*” Op. 250; Luigi Castellacci con su “*Metodo Completo e Progressivo Per Chitara*” Op.9 (Pedreira, 2016, pág. 74).

Esta labor tendría continuidad en el siglo XX con compositores que dedicaron parte de su obra a hacer estudios cuyo fin se centra en trabajar un recurso técnico específico, como son los casos de Leo Brouwer y Heitor Villa Lobos, los cuales en sus series de estudios se ocupan en aspectos

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

técnicos que, si bien se encuentran en sus respectivas obras, son de gran ayuda para desarrollar facultades técnicas para defender gran parte del repertorio del instrumento (Clerch, 2014).

Por otro lado, el estudio de la guitarra, como los demás instrumentos, tiene un espacio para trabajar el desarrollo técnico de una manera abstracta, ya que, lo que se realiza (escalas; acordes de 2, 3, 4, o 5 notas; ligados; articulaciones) se hace sin un objetivo interpretativo, sino mecánico, en el caso de la guitarra, hasta haber recorrido ciertas posiciones del instrumento. Este tipo de estudio se hace con el fin de mejorar un aspecto que aparecerá recurrentemente en el repertorio y que, el hecho de practicarlo a priori, nos facilitará el montaje de ciertas piezas.

En la segunda mitad del siglo XX, debido a su preocupación por el aprendizaje de la guitarra y de la depuración de la técnica instrumental, el guitarrista y pedagogo uruguayo Abel Carlevaro publica su Serie didáctica, dividida en cuatro cuadernos, los cuales trabajan cada uno un aspecto técnico (n.º1 Escalas diatónicas; n.º2 Técnica de la mano derecha; n.º3 Técnica de la mano izquierda; n.º4 Técnica de la mano izquierda. Conclusión.) (Carlevaro, 1987). Los cuales son el primer precedente formal del trabajo de una técnica abstracta. Más adelante, en 1985, el mismo autor publicaría desde la editorial Barry, en Argentina, su primer libro de una serie que él llamaría “Técnica aplicada” o “Carlevaro Masterclass” como se publicaría en inglés, el cual abordaba las dificultades técnicas de 10 estudios de Fernando Sor y su resolución. Este ejemplar fue sucedido por otros tres de la misma serie, los cuales trabajan respectivamente los 12 estudios de Heitor Villa Lobos; los 5 preludios y el Choro n.º1 de Heitor Villa Lobos; y la Chacona, BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. Este trabajo fue el primero en hacer un análisis técnico de un repertorio y proponer ejercicios a partir del mismo, con el fin de resolver lo que podrían ser las dificultades técnicas del estudiante.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

En el contexto nacional el aporte a la pedagogía de la guitarra se ha dado por parte de compositores como Silvio Martínez Rengifo quien, en el año 1986 presenta al Conservatorio de Cali su trabajo titulado “Método y sistematización para la iniciación del aprendizaje temprano de la guitarra”, el cual fue llevado a cabo con niños de 7 a 8 años, arrojando resultados en 3 meses. Este método se centra en los problemas técnicos de la mano izquierda y se encuentra dividido en 4 tomos, los cuales avanzan de manera sistemática, sin dejar atrás el carácter infantil, pero creado con el fin de facilitar la iniciación a la guitarra en cualquier edad (Rueda, 2015, pág. 45).

Han tenido gran importancia los aportes realizados en trabajos como el de Amaya (2010) quien propone una forma de estudio de un repertorio para mejorar su puesta en escena y demuestra la aplicabilidad de sus resultados en otras obras.

Por otra parte, Duque (2013) plantea que la digitación es fundamental al momento de resolver una dificultad técnica encontrada en un repertorio y escoger la digitación más conveniente puede ser de gran ayuda para la puesta en escena.

Los anteriores son puntos de referencia que se relacionan directamente con este proyecto, ya que se toman el trabajo de resolver, a su parecer, las dificultades técnicas de un repertorio teniendo diferentes puntos de vista y aplicando los conocimientos de cada compositor.

6. Marco referencial

6.1. Contexto histórico de la guitarra desde el periodo clásico, siglos XVIII y XIX

El siglo XVIII es conocido en la música por el inicio de las grandes orquestaciones dentro de la consolidación de un periodo musical como lo fue el clasicismo. Las mejoras del clave y su transición al piano, así como la formación del cuarteto de cuerdas y el auge del violín, hicieron que estos se convirtieran en los principales encargados de llevar la música a los grandes salones aristocráticos, dejando la guitarra relegada a espacios más reducidos como las tertulias y reuniones pequeñas, haciendo que el inicio de este siglo planteara un dejo en la producción de música para guitarra. Sería el guitarrista y pedagogo Miguel García, conocido como El Padre Basilio, organista del convento de San Basilio de Madrid, cuya actividad musical se registra a partir del año 1788 en Madrid (Pedreira, 2016, pág. 77), quien usase la técnica del punteado en un contexto en el cual la guitarra tenía un uso masivo en el acompañamiento de canciones populares. De sus labores sobresale la de pedagogo del instrumento, dado que fueron sus estudiantes grandes exponentes de la guitarra como Dionisio Aguado, guitarrista y pedagogo sobresaliente en su tiempo y una ficha importante en la historia de la guitarra.

En esta época se constituyó la guitarra de seis cuerdas sencillas como se conoce hoy en día y se empezó a escribir repertorio para el instrumento, y es Miguel Corrette, quien en 1763 publicase en París su “Les Sons de d’Apollon”, a quien se le atribuye la escritura de la guitarra como instrumento transpositor de 8va, escritura que consolidaría el compositor Mauro Giuliani, sienta

este el primero en escribir las plicas de las notas en diferentes sentidos con el fin de diferenciar las voces escritas.

La música escrita para guitarra de este periodo fue compuesta, en su totalidad, por guitarristas-compositores, entre los cuales se destacan Fernando Sor (1778 – 1839); Ferdinando Carulli (1770-1841); Mauro Giuliani (1781-1829); Dionisio Aguado (1784-1849), sin embargo la guitarra tuvo un papel social al margen de los movimientos musicales del periodo clásico, ya que en las grandes salas de concierto se preferían espectáculos de gran formato como el ballet y la ópera, mientras que la producción guitarrística se centró en las piezas de salón y, una parte, en las sonatas, género que se consolidó en la época y del cual fue un gran exponente en la guitarra Fernando Sor.

Cabe mencionar que a finales del siglo XVIII y principios de XIX la literatura de guitarra contaba ya con varios exponentes dentro de sus autores, pero si bien cada uno fue muy conocido en su contexto, sus métodos y el trabajo de la técnica se diferencian de acuerdo a su país, a su maestro, o a sus consideraciones estéticas; como es el caso de Fernando Sor y Dionisio Aguado quienes siendo ambos españoles, centraron sus aportes pedagógicos dependiendo de su concepción estética del sonido, siendo Sor un promotor de interpretar la guitarra buscando un timbre sin uñas en la mano derecha, contrario a lo que enseñaba Dionisio Aguado de quien el mismo Sor decía que para sus interpretaciones eran necesarias las uñas, pues con ellas se conseguía el efecto esperado, ya que era menester el uso de estas en pasajes de velocidad. También es resaltable el método del guitarrista Mauro Giuliani, quien en su *Studio per la Chitarra* resalta la importancia de los arpeggios, empezando con 120 fórmulas diferentes para la mano derecha y de lo cual dice Fernández (2013):

La relevancia dada a este elemento, y el comenzar su método con él, sugiere que lo consideraba un elemento esencial de la ejecución guitarrística. Los mismos arpeggios propuestos nos están diciendo varias cosas importantes sobre su técnica, como iremos viendo. Para

comenzar: es obvio que una técnica basada en el arpegio debe usar las uñas, al menos en cierto grado.

En cuanto a la construcción del instrumento es a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se dieron los cambios más representativos. Fueron dejadas de lado las órdenes dobles de cuerdas que presentaba el modelo de guitarra española (de 5 cuerdas), para lo cual los italianos y franceses quitaron una cuerda de cada orden doble y agregaron una cuerda afinada una cuarta justa por debajo de la más grave; mientras que en España se agregó una orden doble, también afinada una cuarta justa por debajo de la más grave y fue posteriormente, quizá por influencia de Francia e Italia, que fueron retiradas una cuerda de cada orden para que quedara con 6 cuerdas sencillas (Pedreira, 2016, pág. 67).

Otro de los cambios sustanciales en la construcción del instrumento fue la adopción de los abanicos en la tapa armónica de la guitarra, los cuales permitieron un mayor volumen y equilibrio sonoro al instrumento, además de proporcionar la resistencia que requiere la tapa armónica para soportar la tensión de las cuerdas, a diferencia de las barras transversales con las que contaban los antecesores de la guitarra del siglo XVIII, las cuales atravesaban la tapa armónica de extremo a extremo, esto, si bien contribuía a soportar la tensión de las cuerdas, obstaculizaba la vibración de lo que hoy se conoce como tapa armónica y se perdía gran parte de la sonoridad del instrumento; situación que con los abanicos no pasaba, ya que este sistema consiste en barras de madera que salen desde la boca de la guitarra en forma de abanico sin atravesar la tapa armónica de lado a lado.

Con este panorama los compositores hicieron uso del contexto que les correspondió aprovechando los recursos organológicos, teniendo en cuenta las capacidades del instrumento para cumplir con los objetivos estéticos propios y de la época, aprovechando los espacios con los que

contaba el instrumento para de esa manera aportar artísticamente desde su visión personal, y con esto conseguir que la producción artística fuera importante y destacable para la guitarra solista en lo que a Europa, como centro del arte de la época respecta.

6.2. El estudio formal de la técnica guitarrística para una mejor ejecución instrumental

En el año 1536 se conoce lo que fuese el primer método para la ejecución instrumental del antecesor más temprano de la guitarra como la conocemos hoy en día, la vihuela, el cual fue publicado por Luys de Milán y llevó por nombre “El maestro”. Más allá de ser un método era una compilación de obras del compositor con el fin de que fuesen ejecutadas progresivamente por el intérprete, por lo cual estas piezas son bastante idiomáticas con relación al instrumento. Este antecedente y los libros de la época que fueron escritos con fines pedagógicos tienen en común que los compositores se enfocaron en desarrollar una técnica instrumental para que el intérprete tocara la obra misma de ese compositor.

Ya para la época en la cual la guitarra consolida su construcción más cercana al modelo actual, es Federico Moretti, en 1787, quien compila lo que sería el primer método para guitarra: “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música” (Pedreira, 2016, pág. 78), en el cual incluía nociones básicas de solfeo y trabajaba recursos usados en la época como escalas, arrastres y arpeggios, dentro de piezas cortas en las cuales no se dejaba de lado el carácter musical. Las ideas pedagógicas de Moretti tuvieron continuidad con los métodos del guitarrista, compositor y pedagogo Dionisio Aguado quien trabajó la técnica desde su serie de estudios, en los que trabaja aspectos fundamentales que tienen vigencia hasta el día de hoy

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

sin dejar de lado sus cualidades compositivas, pero fueron Mauro Giuliani y Fernando Sor quienes realizaron publicaciones de manera más sistemática con fines pedagógicos.

Mauro Giuliani por su parte realiza en 1798 la publicación de su “Método pratico per chitarra en 4 parti” en el cual hace una organización sistemática de estudios de acuerdo con los requerimientos técnicos del repertorio de la época y de sí mismo como lo dice Fernández (2013), la obra comprende cuatro partes. La primera se dedica exclusivamente a la mano derecha, trabajando arpeggios sobre dos posiciones de acorde fijas (Do mayor y su dominante), que luego derivan a esquemas de melodía acompañada. La segunda se refiere al desarrollo de la mano izquierda, con ejercicios de terceras, sextas, octavas y décimas partidas. La tercera comprende once breves estudios, dedicados a atender los parámetros específicamente musicales de la ejecución, y a practicar los fundamentos técnicos que requieren. Por último, la cuarta parte presenta doce piezas, que tienen el fin de desarrollar los elementos presentados.

Por otro lado, Fernando Sor en 1826 publica su método en París, el cual es el primero en tratar aspectos como la producción del sonido y el trabajo de ambas manos por medio de explicaciones y ejercicios, además de ese aporte se encuentran sus 4 series de estudios en los cuales trabaja aspectos concretos de la técnica como acordes repetidos, arpeggios, escalas; sin dejar de lado una importante carga musical como el resto de su obra.

Desde el siglo XIX en adelante los métodos para guitarra coinciden en trabajar aspectos en común de una manera musical y enfocada a la obra del compositor, ya que eran los compositores mismos los que realizaban estos aportes.

Entrado el siglo XX el maestro Abel Carlevaro publica su Serie Didáctica, en la cual trabaja la técnica de una forma abstracta, por medio de ejercicios sistemáticos con un fin totalmente definido, enfocándose en las dificultades técnicas del repertorio universal escrito hasta la época y sin una

carga musical evidente, este aporte marca la diferencia en la pedagogía para guitarra, además de su serie de libros de “Técnica aplicada” los cuales trabajan aspectos técnicos de obras propias y de otros autores.

Hasta el día de hoy las publicaciones enfocadas al mejoramiento de la técnica instrumental no se han detenido, es evidente que cada autor prioriza aspectos diferentes que a su parecer deben ser trabajados durante el aprendizaje del instrumento y si algunas coinciden en sus formas de trabajo, también cabe resaltar que difieren en su lenguaje, si bien por la época en que fueron hechas, también lo hacen por los estilos compositivos de cada autor y las necesidades de su obra, razón por la cual en el aprendizaje del instrumento es posible trabajar diferentes recursos técnicos realizando acercamientos a los diferentes lenguajes y épocas.

6.3. Programa de guitarra clásica en la Licenciatura en Música UIS

El repertorio trabajado en la cátedra de instrumento, la mayoría de los casos puede tener dos puntos a analizar, técnica e interpretación; lo que se busca desarrollar en cuestiones mecánicas y el repertorio al que logra acercarse el estudiante durante el desarrollo de sus estudios. Avenir estos dos aspectos es algo que se debe lograr a través de una selección de un repertorio siempre con una razón más allá de la estética.

El programa de guitarra en la Escuela de Artes-Música UIS está conformado por obras de diversos compositores a lo largo de todos los semestres, manteniéndose, en su mayoría los nombres de Fernando Sor, Mauro Giuliani y Silvio Martínez en la exploración de su legado.

Dentro de lo que se puede observar en el programa, este busca un acercamiento a los diferentes periodos musicales desde el repertorio para guitarra. En él se encuentran exponentes de cada

periodo con un aporte técnico progresivo, pero manteniendo siempre una continuidad en el estilo, como es el ejemplo del periodo barroco, visto en II semestre a cargo del compositor Henry Purcell y más adelante, a cargo de piezas del compositor Johann Sebastián Bach y del laudista Silvius Leopold Weiss.

Por otro lado, el trabajo sistemático y conceptual del instrumento está a cargo de la orientación que se les da a las obras de la cátedra, es decir, el trabajo en el aula de clase se enfoca sistemáticamente en los recursos técnicos que ofrece el repertorio. Esta forma de trabajo le da sentido a las piezas y su organización dentro del programa, es la razón por la cual el repertorio, a medida de ir avanzando en el programa, va usando más recursos técnicos.

Esta sistematización se hace notar en el repertorio folclórico colombiano, al cual se llega por parte de las composiciones del maestro Silvio Martínez y del cual se trabajan obras que avanzan en la complejidad de su textura a medida que se avanza en los semestres, organización que facilita el aprendizaje de paradigmas interpretativos de los géneros folclóricos para guitarra solista.

7. Sonata Op. 15 en C, Mauro Giuliani

La Sonata Op. 15 compuesta en 1808 dos años después de la llegada de Giuliani a la ciudad de Viena, es la primera sonata del compositor, fue compuesta y publicada el mismo año por Imprimerie Chimique, y tuvo una nueva publicación con Stenier en 1915. El material sonoro de la exposición de la sonata se encuentra trabajado por Giuliani en su Op. 11.

2 *Chitarra.*

*Allegro.
Vivace.*

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Chitarra.' and numbered '2'. The tempo is marked 'Allegro. Vivace.'. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking 'pp' and contains several measures of arpeggiated chords. Technical markings include '4 0', '3 0', and '5 0', which likely refer to specific chord voicings or fingerings. The second staff continues the arpeggiated patterns, with some measures marked with 'mf' and 'f'. Fingering numbers '4', '2', and '4' are visible above some notes in the second staff.

Figura 1. Compases 1 – 11. Adaptado de Op. 11. Giuliani. j. André (Ed.) (1810, pág. 1).

Trabajando este material en una forma musical más libre antes de hacer la sonata da a entender que Giuliani compuso su Op. 15 teniendo un dominio completo de la forma y el género que se encontraba en boga durante su permanencia en Viena y del cual hicieron uso algunos compositores cercanos a Giuliani residentes en la misma ciudad, además del nombre dado a la sonata en la edición Stenier (“Brillante”), del cual se puede inferir que era una pieza de concierto.

7.1. Paradigma guitarrístico del compositor

Siendo Giuliani el primer compositor en separar las voces en la escritura para guitarra, es evidente su afán por hacer entender el sentido de su obra al instrumentista de la época y el conocimiento de la difusión de sus composiciones. En la época los métodos para guitarra o los estudios estaban enfocados a la depuración del estilo del autor y esta podría ser una de las razones por la cual muchos contemporáneos de Giuliani escribieron series de estudios, y algunos hasta métodos para el aprendizaje del instrumento.

El Studio Per la Chitara, publicado en 1812, fue quizás el aporte más importante de Giuliani al aprendizaje del instrumento, el método se divide en cuatro partes, la primera se encarga de trabajar aspectos fundamentales para la mano derecha en su obra, como los son los arpeggios.

PRIMA PARTE. PREMIÈRE PARTIE. ERSTER THEIL.

Deali arpezi. Des arpèges. Übung im Harpeggiren für die rechte Hand.

Exercizio per la mano destra. Exercice pour la main droite.

Nº 1. Nº 2. Nº 3.

Figura 2. Giuliani. Estudio de Arpeggios. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 3)

La segunda parte se encarga de trabajar la mano izquierda con ejercicios de traslados de terceras, sextas y octavas, en los cuales el compositor digita integralmente dejando entrever las preferencias sonoras y las soluciones técnicas para su obra.

Salti di ottava in A maggiore, Sauts d'octaves en La majeur, Octavensprünge aus A dur, bis zur vierten Lage.

fino alla quarta posizione. jusqu' à la quatrième position.

Nº 15.

Figura 3. Giuliani. Octavas. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 29).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

En la tercera y cuarta parte del método Giuliani pasa a presentar estudios (11, en la tercera parte) y pequeñas obras (12, en la cuarta parte) los cuales se enfocan en desarrollar los elementos trabajados en los dos capítulos anteriores, buscando la mayoría de las posibilidades a sus formas de resolver dificultades técnicas y manteniendo su lenguaje compositivo.

Teniendo en cuenta las digitaciones del Studio se pueden inferir soluciones técnicas que para las prácticas guitarrísticas de hoy no serían nada comunes:

- La repetición de dedos en la digitación de la mano derecha. La digitación en la mano derecha de Giuliani propone que los dedos *i m a* se presentan automáticamente en dirección a un arpeggio, es decir, asignados a 3ra 2da y 1ra respectivamente (Fernandez, 2013).

TERZA PARTE	TROISIÈME PARTIE	DRITTER THEIL
Della tenuta del tuono.	De la tenue du ton.	Von dem Aushalten.
La tenuta del tuono si forma colla pressione del dito sulla corda durante il valore della nota; ecco ciò che rigorosamente si osserverà nei bassi di questo esempio.	La tenue du ton provient de la pression du doigt sur la corde durant la valeur de la note. On observera ceci rigoureusement dans les basses de cet exemple.	Dieses wird dadurch hervor gebracht, daß man den Finger so lange auf der Saite ruhen lässt, als der Werth der Note es erfordert, Dieses ist hier im Bass streng zu befolgen.

Nº 1. Maestoso.

Figura 4. Giuliani. Estudio de escalas. Adaptado de Op. 1 Studio per la chitarra. Artaria (Ed) (1812, pág. 31).

- El cruce de dedos en la mano derecha no es algo que se tienda a evitar dentro de las digitaciones del compositor siempre y cuando esto convenga al fraseo y la disposición de la mano con respecto a las tres primeras cuerdas.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

- Se evita el uso de cejillas en la totalidad del método.
- Los ligados a contratiempo son usados con frecuencia con el fin de mantener patrones de digitación en la mano derecha, lo cual también hace que la mano izquierda abarque posiciones de más de cuatro trastes, buscando una articulación que vaya de acuerdo con la música y no a las convenciones técnicas modernas.
- Si bien la mano derecha mantiene una posición de arpeggio esta no se mantiene estática, desde el inicio del Studio se propone la movilidad con el fin de mantener patrones de digitación.

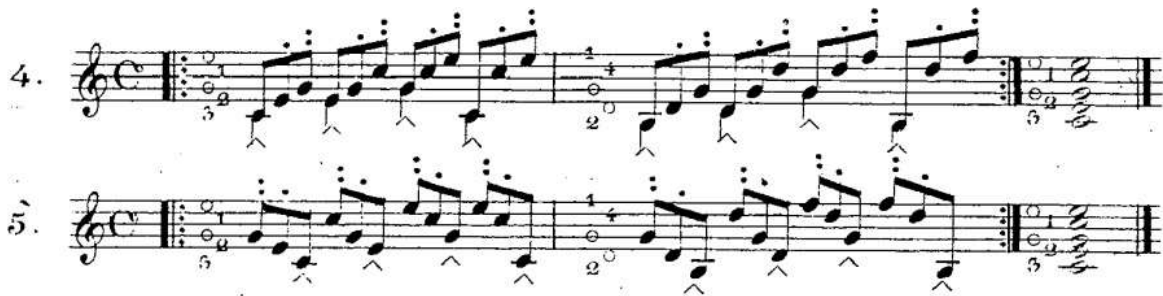


Figura 5. Giuliani. *Arpeggios, desplazamiento de la mano derecha*. Adaptado de *Op. 1 Studio per la chitarra*. Artaria (Ed) (1812, pág. 3)

7.2. Recursos técnicos usados en la obra

Los recursos técnicos de esta obra fueron seleccionados en el proceso de montaje, teniendo en cuenta los criterios del compositor y los conceptos expuestos por el guitarrista y pedagogo Abel Carlevaro en su Serie Didáctica, los cuales tienen validez indiscriminada por la naturaleza de la misma publicación.

7.2.1. Allegro spritoso.

Tabla 1.

Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Allegro con spirito

Recursos	Compases
<i>Arpeggios</i>	86; 122-123.
<i>Acordes repetidos</i>	26-29; 66-67; 77; 87; 130-132; 191-192; 195.
<i>Independencia del pulgar</i>	1-4; 34-38; 59-62; 97-99; 160-165.
<i>Traslado por salto</i>	16; 30; 98; 164-165; 185-187.
<i>Ligados</i>	3; 4; 10; 21; 31; 37; 51-52; 59-60; 63; 68- 69; 72; 97; 105; 112-113; 123-124; 151; 157-159; 164; 171-172; 176; 184-186; 188; 196.
<i>Movimiento sucesivo de 3ra,</i>	12-15; 39-40; 46; 48-49; 53-54; 61-62;
<i>6tas 8vas y 10mas</i>	178-179; 186-187;

7.2.2. Adagio con gran espressione.

Tabla 2.

Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Adagio con grand espressione

Recursos	Compases
<i>Acordes repetidos</i>	29; 73-74.
<i>Independencia del pulgar</i>	13; 16-24; 29; 31; 33-34; 40-47; 64-73; 76-81.
<i>Traslado por salto</i>	8-10; 24; 37-38; 56-58; 73.
<i>Ligados</i>	7; 14; 24; 27; 29; 32; 37; 55; 62.
<i>Movimiento sucesivo de 3ra, 6tas 8vas y 10mas</i>	8; 12-13; 15; 24; 28; 33-35; 38; 56; 63.

7.2.4. Finale.

Tabla 3.

Recursos técnicos. Giuliani, sonata Op. 15, Finale

Recursos	Compases
<i>Arpeggios</i>	1-3; 5-7; 69; 73-74; 77-79; 120-125.
<i>Acordes repetidos</i>	38-40.
<i>Independencia del pulgar</i>	24-33; 71-72; 75-75; 89-104; 126-131; 144-149; 163-165; 230-237.
<i>Traslado por salto</i>	24; 63; 135-138; 143-144; 251-256.
<i>Ligados</i>	34; 36-37; 41-46; 64; 68; 127.
<i>Movimiento sucesivo de 3ra, 6tas 8vas y 10mas</i>	151.

7.3. Análisis de dificultades técnicas

La Sonata Op. 15 está bastante ligada al estilo de las composiciones para guitarra de la época, las cuales están compuestas usando la textura de la melodía acompañada, lo cual plantea una dificultad técnica para la mano derecha, teniendo que separar tímbricamente dos o más sonidos que se reproducen en simultaneo o por separado.

7.3.1. Allegro Spirito. En el primer compás se presenta lo que podría ser un bajo Alberti que se debe digitar usando alguna combinación en la mano derecha que contenga el pulgar (p) e igualar el timbre de los dedos que se usen, para que se diferencie la entrada de la melodía en el compás 2, destacándola tímbricamente. Esta textura se mantiene hasta el compás 11:

The image shows a musical score for the first 11 measures of the first movement of Giuliani's Sonata Op. 15. The score is written in 4/4 time and begins with the tempo marking "Allegro spirito". The music features a bass line with Alberti bass patterns and a melody. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include *pp*, *pf*, and *f*, along with a *cresc.* marking. The piece concludes with a final chord marked *f*.

Figura 6. Giuliani. Compases 1- 11, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 1).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Del compás 12 al 16 se presenta un arpeggio del acorde de C, expuesto en dos voces a distancia de un intervalo de octava y re expuesto, una octava arriba del registro original, con dos voces a una distancia de tercera. En la mano izquierda se manejan posiciones fijas, pero en la mano derecha el pulgar se encarga de la voz del registro grave de la homofonía con la que se presenta el arpeggio, lo cual representa una dificultad en la medida de que debe ejecutar las notas a la misma velocidad de la voz aguda, que está siendo realizada por dos o 3 dedos:

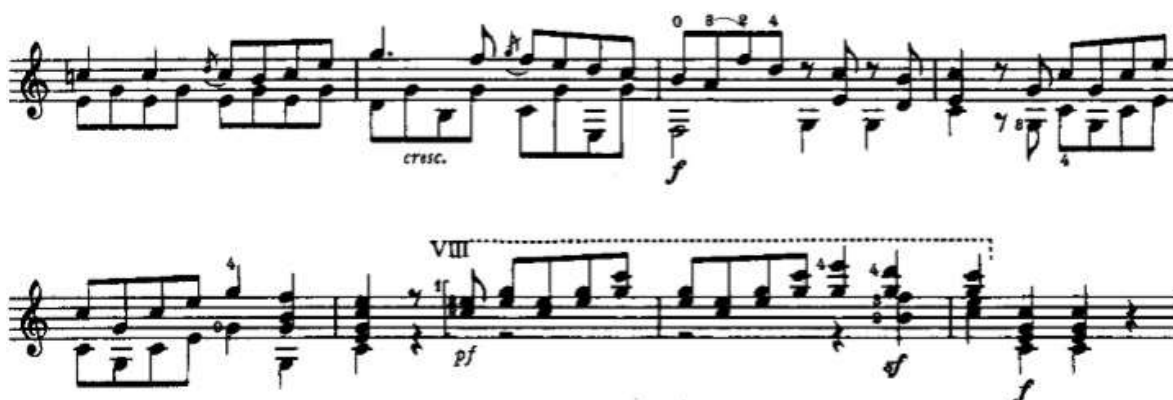


Figura 7. Giuliani. Compases 9 – 16, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 1).

En los compases 17 al 24, si bien se mantiene la textura de la melodía acompañada (recurso que se usa en la gran mayoría de la sonata) esta vez la melodía aparece primero, usando ligados a contratiempo, estos ligados sugieren un trabajo cuyo resultado sea igualar, en lo posible, la intensidad del sonido que se pulsa con la generada por la mano izquierda al realizar el ligado, con el fin de no generar acentos en la melodía que no están escritos, pero sí lograr un legato más evidente; esto también incluye el grupeto que se presenta en el compás 21, del cual se hace uso en la primera nota de algo que recuerda el motivo rítmico del compás 2 (silencio de corchea en el

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

En los compases 34 al 51 se presenta un tema que tiene como dificultad el hecho de ser melodía acompañada por un bajo Alberti, pero aparte de eso requiere de un trabajo técnico especial para realizar los cambios de posición por salto que se encuentran en los compases 47-48 y 50-51:

The image shows a musical score for Giuliani's Sonata Op. 15, measures 34-51. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and an Alberti bass in the left hand. The melody includes various technical challenges such as leaps, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include 'dolce', 'p', 'pf', 'f', and '(pp) dolce'. There are also performance instructions like 'auch/also' and '1)'. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'I'.

Figura 10. Giuliani. Compases 34 – 51, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 2).

En los compases del 51 al 58 se presenta una escala ascendente seguido del recurso técnico usado en los compases del 26 al 30, usando una nota pedal que acompaña a una homofonía en dos

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

voces superiores, con la diferencia de que esta vez la nota pedal hace todos los contratiempos del compás.

En los compases 59 al 64 se presenta una melodía acompañada del bajo Alberti seguida de una sección en la que el bajo y la voz más aguda tienen escalas descendentes que rítmicamente están a una corchea de desfase, lo cual genera que la soprano haga todos los contratiempos mientras el bajo hace los tiempos fuertes, todo esto mientras suena un pedal en la voz del medio; para que sea audible el legato que está escrito o buscando que las melodías tengan una conducción se requiere, que la mano izquierda realice las aperturas necesarias a fin de no cortar ninguna de las melodías:



Figura 11. Giuliani. Compases 59 – 63, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 3).

Del compás 73 al 78 se presenta una resolución de un V6/5 a un I en la cual el quinto grado hace un salto de sexta en el bajo, para que ese bajo mantenga el mismo carácter la mano derecha debe ejecutar ambos bajos con el pulgar, lo que sugiere un cambio de cuerda de la 6ta a la 4ta, la frecuencia del cambio se aumenta en el compás 76, terminando la sección con un acorde que mantiene las voces intermedias y la soprano pero realizando un arpeggio descendente en el bajo, lo que requiere un trabajo técnico del pulgar de la mano derecha, no dejando de lado el trabajo de los demás dedos, los cuales deben producir el sonido de cada una de las voces del acorde a la misma intensidad:



Figura 12. Giuliani. Compases 73 – 78, Allegro.. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 3).

En la sección del compás 86 al 96 se presentan acordes en bloque seguidos de arpeggios descendentes de tres notas en tresillos, para la mano derecha representa un trabajo en la medida en que las notas se quieran reproducir a la misma intensidad, ya sea en los acordes en bloque o en los tresillos, y si se quiere resaltar alguna de las voces representaría el mismo trabajo para la mano derecha pero orientado a otros fines; en la mano izquierda la dificultad radica en los traslados por salto a lo largo de toda la sección si lo que se quiere es hacerla a tempo, como sugiere la partitura:



Figura 13. Giuliani. Compases 86 – 96, Allegro.. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique. (Ed) (1808, pág. 4).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

En los compases 97 al 116 presenta un tema menor y su reexposición mayor con un puente, como recurso el compositor presenta un motivo que el bajo imita inmediatamente después, pasando a formar homofonía con la melodía y manteniendo una nota pedal en la voz intermedia. En la sección del compás 116 al 127 se presenta un protagonismo en el bajo, para el cual es conveniente una preparación del pulgar de la mano derecha, con el fin de realizar las articulaciones sugeridas en la partitura:

The image shows a musical score for four staves. The top staff contains the lyrics 'a m l p i' above a melodic line. The second and third staves show a complex melodic line with numerous triplets and slurs. The fourth staff continues the melodic line, ending with a flourish and a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Figura 14. Giuliani. Compases 116 – 127, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique. (Ed) (1808, pág. 4).

En lo que resta de la obra se presenta la reexposición de la sonata, los recursos técnicos que se usan son bastante similares y por lo tanto las dificultades que plantea también, salvo algunos casos

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

concretos en los que la transposición a otra tonalidad de algunos temas representa dificultades que en la tonalidad en donde se expuso no.

En el caso del compás 163 se presenta un grupeto que se debe hacer en simultaneo con el bajo que funciona como acompañamiento, el grupeto en cuestión hace parte de la melodía y requiere especial atención teniendo en cuenta que está seguido de un traslado por salto y que se debe mantener el legato como carácter de la melodía:



Figura 15: Giuliani. Compás 163, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 7).

En el compás 202 se presenta el motivo rítmico de corchea con puntillo seguida de una semicorchea, en el cual la figura de corta duración esta seguida de un traslado por salto, lo cual plantea una dificultad para la mano izquierda:

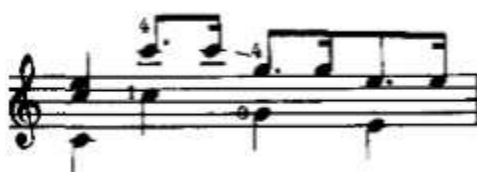


Figura 16. Giuliani. Compás 202, Allegro. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 8).

3.3.2. Adagio con grand espressione. El segundo movimiento de la sonata presenta como recurso el uso de varias voces ejecutadas en simultáneo. En los primeros cuatro compases se presenta una homofonía para la cual la mano derecha debe tener especial cuidado de mantener la articulación en las voces presentadas:



Figura 17. Giuliani. Compases 1-4. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 9).

También los silencios requieren de un trabajo cuidadoso en este movimiento, ya que su uso es bastante frecuente y son quienes articulan las ideas musicales; este recurso tiene una carga de trabajo compartida entre las dos manos y depende mucho del pasaje en concreto o de la digitación que se use, si se realizan los apagados con una mano o con la otra.

En la sección del compás 16 al 23 se presenta una melodía acompañada por un acorde en disposición cerrada que está una octava por debajo, en este caso concreto la nota aguda del acompañamiento se debe hacer en la 4ta cuerda al aire y la nota grave en la sexta, y dada la densidad rítmica que tiene el acompañamiento, genera una dificultad técnica para la mano derecha, pues debe ser ejecutado repitiendo la digitación a lo largo de todo el pasaje:

Figura 18. Giuliani. Compases 16 - 23. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 9).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Posteriormente, en la sección del compás 28 al 36, se presentan reiterativamente intervalos armónicos de tercera, manteniendo una digitación en la mano derecha, pero generando una dificultad al reproducir una articulación de legatto durante toda la sección:

Figura 19. Giuliani. Compases 28 - 36. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 10).

En los compases 37 y 38 el compositor presenta un pasaje de fusas que alterna: arpeggios - escala – arpeggio – escala; lo cual genera una dificultad para la coordinación entre ambas manos:

Figura 20. Giuliani. Compases 37 - 38. Adagio con grand espressione. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 10).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Del compás 40 al 47 el compositor hace uso de un recurso usado en el movimiento anterior, en uso de una nota pedal en el bajo que se mantiene siempre por debajo de la dinámica y en el registro agudo usa homofonía de dos voces que se deben mantener a la misma intensidad de volumen.

Del compás 48 al 75 se hace una reexposición de la primera sección exactamente igual, y seguido de esta se hace una variación del tema del Allegro para cerrar el movimiento.

7.3.3. Finale. La primera sección del tercer movimiento, que va desde el primer compás hasta el 16, hace uso del arpegiado, articulación que se usa en acordes escritos en bloque para que sean ejecutados separando cada una de las notas, generando un efecto de arpegio lo más rápido posible pero dando claridad a cada uno de los sonidos, esto genera una dificultad para la mano derecha debido a la indicación de tempo del movimiento, requiere una preparación de la mano, pensada para la ejecución de un acorde en bloque. Por otro lado, esta sección hace uso de una melodía, una nota pedal y un bajo; un trabajo que recae sobre la mano derecha teniendo como fin resaltar esa melodía, dar sentido al bajo y mantener la nota pedal por debajo de la dinámica:

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Finale

Allegro vivace

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The melody is written in the upper register, while the accompaniment is in the lower register. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A fingering diagram is shown at the end of the fourth staff, indicating the fingerings for the final measure: 3, 0, 4.

Figura 21. Giuliani. Compases 1 - 16. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 12).

Del compás 24 al 34 se presenta un recurso similar a uno de los presentados en el segundo movimiento; el uso de una melodía cuyo acompañamiento está una octava (o más) por debajo del registro de la melodía, el acompañamiento se compone por acordes cuyas voces no se tocan en simultaneo (a diferencia del segundo movimiento) pero, aun así requiere de una digitación muy similar en la mano derecha durante toda la sección; sin dejar de lado que el acompañamiento genera la dificultad para la mano derecha en el hecho de que debe sonar de la manera más homogénea posible, igualando el timbre del pulgar y el otro dedo que se use para ejecutarlo:



Figura 22. Giuliani. Compases 24 - 34. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 12).

Más adelante, en los compases 63 y primer tiempo del 64, y en el 67 y primer tiempo del 68 se presentan acordes de 5 y 6 notas en bloque seguidos de un arpeggio a dos voces a distancia de octava, generando una dificultad para la mano derecha, la cual debe ejecutar el acorde, muy posiblemente realizando un barrido con el pulgar regresando a la posición inicial para ejecutar el arpeggio siguiente:



Figura 23. Giuliani. Compases 59 - 71. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 13).

En los compases 89 al 105 se presenta una melodía acompañada de un bajo Alberti muy similar al de la primera sección del Allegro para retomar lo que vimos en la primera sección de este movimiento y pasar al “grazioso” en el compás 126.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Desde el compás 126 al 134 presenta una melodía ornamentada, acompañada por un bajo Alberti, seguido de esto se presenta una sucesión de acordes ornamentados, lo cual genera una dificultad en la mano izquierda, pues dada la disposición de los acordes, se requiere de traslados por salto; aun así, la mano derecha cuenta con un trabajo importante teniendo en cuenta que los ornamentos están seguidos de acordes en bloque:



Figura 24. Giuliani. Compases 134 - 138. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 15).

Del compás 144 al 150 se presenta una dificultad ya vista en secciones anteriores de este movimiento y del segundo, la melodía con un acompañamiento de acordes, de terceras y segundas, una octava por debajo. Esto supone una dificultad por el hecho del movimiento repetitivo que debe hacer la mano derecha con la misma digitación y más aún con el traslado por salto que se genera en la mano izquierda al terminar la cadencia inmediatamente anterior a la sección en cuestión y dar entrada a la melodía:

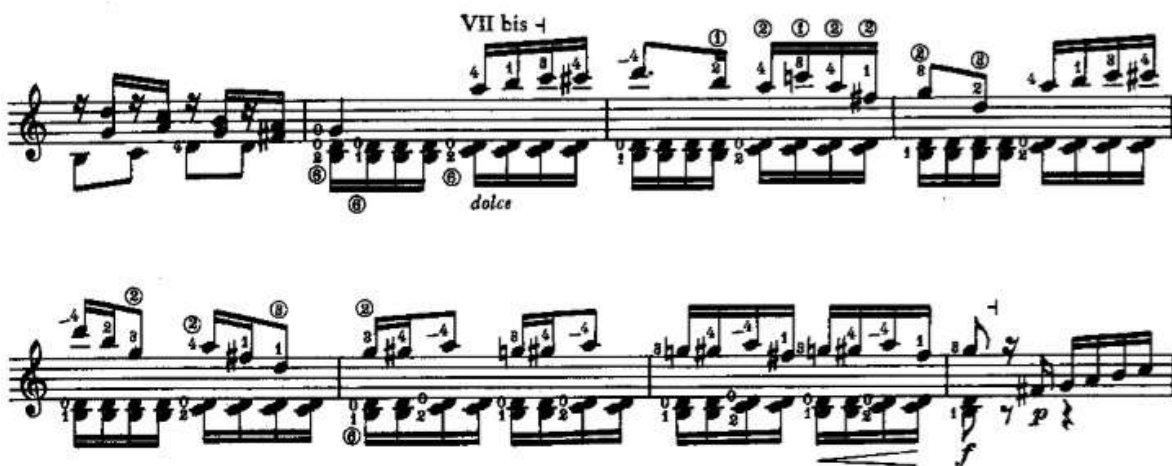


Figura 25. Giuliani. Compases 143 - 150. Finale. Adaptado de Sonata Op. 15. Imprimerie Chimique (Ed) (1808, pág. 15).

Seguido de esta sección se vuelve a exponer el primer tema del Grazioso seguido de la reexposición del primer tema del Allegro de la sonata para dar paso al “Allegro vivace” que retoma en inicio de este tercer movimiento.

A partir del compás 230 se presenta un tema nuevo, tiene como recurso técnico la melodía acompañada de un bajo que va en sentido opuesto (melodía ascendente, bajo descendente) y una nota pedal, dando paso a la coda que toma lugar en los últimos 18 compases de la pieza.

7.4. Propuesta de resolución de dificultades técnicas

Buscando una forma de resolución se pueden enumerar, a manera de conclusión, ciertos recursos recurrentes en la sonata que generan dificultad:

- Generar distintos timbres de manera simultánea con el fin de diferenciar o resaltar una línea melódica es un recurso cuyo trabajo está en su mayoría cargado a la mano derecha; una forma de trabajarlo sería ver el estudio No. 22 del opus 60 de Fernando Sor, cuya presentación de la melodía es clara y el acompañamiento no se ejecuta en simultaneo con la melodía, lo cual le genera al estudiante cierta facilidad para resaltar la melodía:

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

- Otro de los recursos a utilizados durante la sonata es la importancia que se le da a los bajos, manejados generalmente por el pulgar, ya sea para hacer el motivo principal del pasaje o para hacer una nota pedal. El pulgar requiere de un trabajo que le permita asumir el protagonismo, pero también mantenerse por debajo con homogeneidad en su articulación.

Buscando mejorar la producción de sonido del dedo pulgar se podría trabajar con el primero de los XX estudios simples de Leo Brouwer, pues la importancia que le da al trabajo de este dedo es bastante clara desde la articulación hasta la misma textura del estudio, teniendo en cuenta, también, que la atención se puede enfocar en el pulgar, debido a que su carga de trabajo es más alta a comparación con otros recursos que se usan:

Movido

Figura 28. Brouwer. *Compás 1 – 15. Estudio I. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). Brouwer (1959, pág. 1).*

Otra de las piezas para trabajar la destreza del pulgar de la mano derecha podría ser el estudio 6 de los 25 estudios progresivos de Mateo Carcassi, ya que maneja una polifonía

que demanda que el pulgar articule los bajos con un carácter melódico, teniendo que resaltar en ciertas secciones y, en otras, mantenerse por debajo de la dinámica:

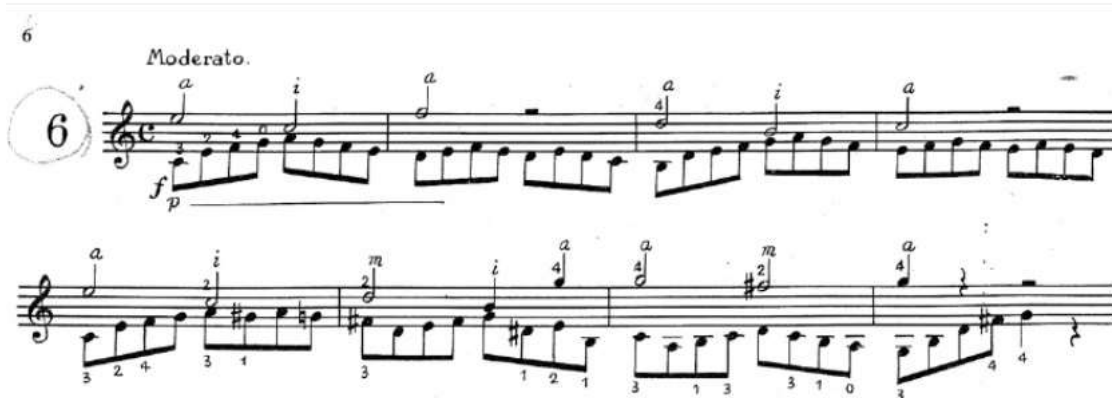


Figura 29. Carcassi. Compás 1 – 8. Estudio VI. Adaptado de XXV Estudios progresivos. Schott (Ed). (1852, pág. 8).

El uso de los estudios de arpeggios también es perfectamente funcional para mejorar las habilidades del pulgar, como lo es el primero de los XII estudios de Heitor Villa Lobos y el sexto de los XX estudios simples de Leo Brouwer.

- En el caso de los pasajes en los que se usan ligados el trabajo se podría abordar desde estudios enteramente enfocados a este recurso, como lo son los dos estudios de ligados del maestro Silvio Martínez cuya carga técnica recae, en gran parte, a la mano izquierda y sobre todo a este recurso.

Otra de las formas de trabajo de este recurso puede ser remitirse a los estudios de grupetos de Dionisio Aguado, el cual se enfoca en el grupetto durante las piezas sin dejar de lado la carga musical:



Figura 30. Aguado. Compás 1 – 5. Ornamentos con 5 notas. Adaptado de *Método para guitarra, segunda parte. Tecla (Ed) (1843, pág. 37).*

- Uno de los recursos que genera dificultad en la obra son los acordes en bloque, ya sea que se busque destacar una de las voces o que todas estén a la misma intensidad, el trabajo puede hacerse con las mismas piezas buscando el resultado esperado. Entre las piezas que podrían servir para mejorar un trabajo de acordes está el estudio II de los XX estudios simples de Leo Brouwer; la pieza del siglo XVI de autor anónimo “Allemande” y el segundo de los cinco preludios de Heitor Villa Lobos. Son piezas que se enfocan en este recurso como lo principal, por esta razón funcionan para desarrollar un trabajo técnico que permita la concentración del estudiante en desarrollar las capacidades técnicas con mayor eficacia.
- Las sucesiones de intervalos armónicos conllevan, en la mayoría de los casos, cambios de posición, por lo cual representan una dificultad para la mano izquierda. En la sonata estas sucesiones de intervalos se presentan en las melodías. En cualquiera de los casos la dificultad se reparte, también, a la mano derecha, siendo esta la que tiene que igualar el timbre de las dos voces del intervalo.

Como alternativa para trabajar esta dificultad se sugieren el estudio 13 del Op. 60 de Fernando Sor y el Andante No. 18 del Op. 241 de Ferdinando Carulli:



Figura 31. Carulli. Compás 1 - 4, Adaptado de Andante No. 18, Op. 241. Sixsieme (Ed). (1825, pág. 37).



Figura 32. Sor. Compás 1 - 4. Adaptado de Estudio 13 Op. 60. Pacini (Ed) (Sor, 1836 - 37)

8. Suite No. 2, Leo Brouwer

La Suite No.2 fue compuesta en 1954 por Leo Brouwer a la edad de 15 años. No es un modelo de suite de danzas al igual que las suites barrocas, a diferencia de estas, esta evoca la forma de los divertimentos del periodo clásico, en el cual era la sonata la forma en auge y el divertimiento era una forma que permitía agrupar piezas de manera relativamente libre, siempre y cuando estas tuvieran un elemento de unidad que les permitiera ser interpretadas como una sola obra.

8.1. Paradigma guitarrístico del compositor

Para hablar sobre las prácticas guitarrísticas del compositor se tendrán en cuenta sus aportes al aprendizaje del instrumento, como lo son sus 20 Estudios sencillos.

Uno de los factores importantes en los estudios del compositor es el *legatto* o el simple hecho de que el intérprete preste atención a no cortar la duración de las notas. Si bien esto es algo a lo que el estudiante debería prestar atención por defecto, el compositor lo especifica muy bien usando la articulación pertinente en cada uno de los estudios con el fin de que este factor quede claro:

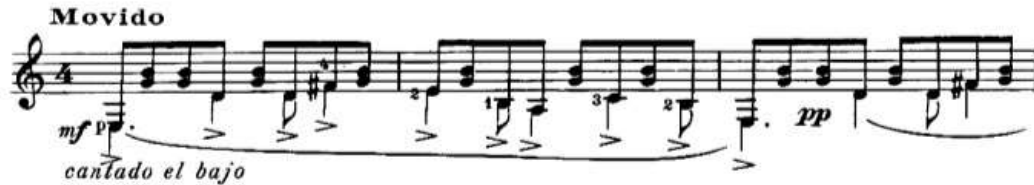


Figura 33. Brouwer, *Compás 1 - 3, Estudio I*. Adaptado de *XX Estudios simples*. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 1).

Podemos ver el ejemplo del primer estudio en el cual ubica acentos en cada nota del bajo, además de la indicación de “cantando el bajo” que deja clara la intención de *legatto*, y por último la ligadura de expresión, esto sin mencionar que las notas del registro agudo, que son el acompañamiento, al menos en la primera sección, se pueden ejecutar en las cuerdas al aire, cosa que se podría interpretar como si el compositor quisiera que esto tuviese una articulación de *legatto*, y más aún, teniendo en cuenta que unos compases más adelante el compositor hace uso del silencio cuando quiere que el sonido se corte.

Ya el segundo estudio hace uso de la homofonía como textura, y con la indicación de “coral” al inicio, los portatos y los staccato en algunos de los acordes, deja en claro que su intención es que la duración de los sonidos sea la que está escrita.



Figura 34. Brouwer, *Compás 1 - 4, Estudio II. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 2).*

Esto permite notar la importancia que le da el compositor al legato y al trabajo que este acarrea para ambas manos como uno de los recursos básicos que debe trabajar un estudiante de guitarra, ya sea en una melodía o en una sucesión de acordes.

Algo que para el compositor parece tener especial importancia es el trabajo del pulgar de la mano derecha, no por nada el primero de los estudios sencillos se concentra en regular y generar sonido en la ejecución de ese dedo.

Para el compositor es importante la diferencia tímbrica que tiene el dedo pulgar, una de las cosas que hacen suponer esto, es que las digitaciones de las voces que el escribe con las plicas hacia abajo, sin importar el registro, durante los XX estudios, están digitadas con el pulgar, como es el caso de los estudios III, IV y XV, donde el pulgar ejecuta notas hasta en la tercera cuerda solo con el fin de conservar la tímbrica o la textura. Por otro lado, es de resaltar que el pulgar de la mano derecha se usa, también, como elemento importante en los ornamentos del estudio XVIII, funcionando como ejecutor de las notas del ornamento, lo cual implica igualar el timbre al de los otros dedos, y como apagador de las notas del ornamento:

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS



Figura 35. Brouwer, Compás 1 - 3, Estudio XVIII. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 22).

Otro de los recursos que el compositor trabaja de manera particular en los estudios son los ligados, el primer estudio en el que los aborda es el VII, donde los trabaja desde posiciones fijas en la mano izquierda, lo mismo que en el estudio IX donde, además de trabajar sobre posiciones fijas, trabaja el ligado en simultaneo con cuerdas que son inmediatamente próximas a la cuerda que tiene el ligado, de lo cal se puede inferir que el compositor busca el menor movimiento de la mano izquierda al ejecutar el ligado:



Figura 36. Brouwer, Compás 1 - 4, Estudio XI. Adaptado de XX Estudios simples. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 8).

En los estudios de ligados VII, IX y XI se puede observar que el compositor digita desde las posiciones fijas en la mano izquierda, lo cual es un factor importante al momento de tratar de resolver una dificultad técnica. De hecho, ya en el primer estudio las digitaciones prefieren los traslados de la mano izquierda con el fin de mantener una posición fija.

The image shows a musical score for guitar, titled 'Compás 1 - 9, Estudio XI' by Heitor Brouwer. The score is written in treble clef, 3/4 time, and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff begins with a forte dynamic 'f' and the instruction 'deciso e ritmico'. The second staff is marked 'meno f'. The score includes various technical markings such as fingerings (1-5), accents, and dynamic markings like 'p' and 'm'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 37. Brouwer, *Compás 1 - 9, Estudio XI*. Adaptado de *XX Estudios simples*. Max Eschig (Ed). (1959, pág. 10).

8.2. Recursos técnicos usados en la obra

Los recursos técnicos de esta obra serán seleccionados de acuerdo con el proceso de montaje teniendo en cuenta los criterios del compositor y los conceptos expuestos por el guitarrista y pedagogo Abel Carlevaro en su Serie Didáctica, los cuales tienen validez indiscriminada por la naturaleza de la misma publicación.

8.2.1. Preludio.

Tabla 4.

Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Preludio

Recursos	Compases
<i>Acordes repetidos</i>	16
<i>Independencia del pulgar</i>	1 – 25
<i>Traslado por salto</i>	7; 13; 14; 15; 19 - 20; 22; 24
<i>Ligados</i>	5 – 11
<i>Movimiento sucesivo de 3ra, 6tas 8vas y 10mas</i>	12 – 14

8.2.2. Allegro Burlesco.

Tabla 5.

Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Allegro burlesco

Recursos	Compases
<i>Arpeggios</i>	23; 26; 28 – 30
<i>Acordes repetidos</i>	1 - 3; 8 - 9;
<i>Independencia del pulgar</i>	5 - 8; 12 - 15, 28
<i>Traslado por salto</i>	1 - 5; 7 - 9; 12 - 17; 20 - 23; 26
<i>Ligados</i>	1 - 4; 8 - 9; 16 - 17; 19 - 22; 24; 26
<i>Movimiento sucesivo de 3ra, 6tas 8vas y 10mas</i>	5 - 8; 12 – 15

8.2.3. Andantino.

Tabla 6.

Recursos técnicos. Brouwer, Suite No. 2, Andantino

Recursos	Compases
<i>Arpeggios</i>	10 - 18; 20 - 23
<i>Acordes repetidos</i>	1 - 9
<i>Independencia del pulgar</i>	1 - 48
<i>Traslado por salto</i>	11 - 15; 23 - 25; 36 - 37
<i>Ligados</i>	13 - 14; 20 - 21; 31; 33 - 34; 36 - 40
<i>Movimiento sucesivo de 3ra, 6tas 8vas y 10mas</i>	

8.3. Análisis de dificultades técnicas

En la totalidad de la pieza el recurso compositivo que se destaca por su constante uso es el contrapunto y por consiguiente todo lo que conlleva su ejecución para ambas manos, pero en especial para la derecha, teniendo en cuenta el uso del pulgar de manera independiente respecto a los otros dedos; por otro lado, es de especial atención el trabajo de la mano izquierda, teniendo como fin mantener la duración de cada una de las voces, lo cual requiere un trabajo de traslados y de posiciones poco comunes si lo que se quiere es mantener el legatto.

4.3.1. Preludio. En el primer compás el compositor expone un tema en el bajo que se mantendrá por gran parte de la suite, la digitación de este tema, en la mano derecha, es conveniente hacerla sólo con el dedo pulgar para que con los otros dedos se puedan ejecutar las otras voces que

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

aparecen en el segundo compás. A partir del segundo compás hasta el sexto se mantiene el motivo del primer compás en el bajo y en las voces superiores se hace una sucesión de acordes de dos notas que forman un motivo melódico, el cual debe mantener el timbre y la duración de todas sus notas; esto sugiere a la mano derecha mantener un timbre para las voces agudas y una articulación clara para el bajo:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a circled '6=D' and a '0' on the first string. The melody is in the bass register. The middle staff is for voice, with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a 'C.2' and a '1' on the first string. The melody is in the middle register. The bottom staff is for voice, with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a '0' on the first string. The melody is in the middle register. The score includes performance instructions: 'un poco rubato' under the first staff and 'poco accel.' under the third staff.

Figura 38. Brouwer. Compás 1 - 6, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 1)

En el compás 6 se presenta un nuevo material melódico en la voz aguda y en el compás 7 el motivo melódico del bajo cambia, tomando un poco más de protagonismo y generando un cruce de voces, esto se debe tener en cuenta si se quiere diferenciar tímbricamente cada una de las voces.

Del compás 13 al 15 se generan algunos cambios de posición por salto en la mano izquierda, algo que se debe tener muy en cuenta para mantener la articulación de las voces:

Figura 39. Brouwer. Compás 13 - 15, Preludio. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 2).

A partir del compás 18 empieza la última sección del preludio, en la cual el compositor retoma el tema inicial del bajo y genera más contraste entre ambas voces dándole a cada una un carácter melódico claro, teniendo en cuenta los traslados en la mano izquierda durante la sección, se plantea una dificultad el no cortar las notas con el fin de mantener el carácter de la melodía:

8.3.2. Allegro Burlesco. Durante los primeros 3 compases del Allegro se presentan acordes en bloque de los cuales hay que diferenciar tímbricamente la melodía e igualar el resto del acorde; por otro lado, la mano izquierda tiene el trabajo de realizar los traslados con la mayor precisión posible y los ligados de la manera más clara posible con el fin de mantener el carácter de la melodía:

Allegro Burlesco

Figura 42. Brouwer. Compás 1 - 3, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).

En el compás 4 se presenta un ligado en la voz intermedia, lo cual representa una dificultad en la mano izquierda si se quiere es que el sentido melódico de esa voz no se pierda:

Figura 43. Brouwer. Compás 4, Allegro burlesco. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 3).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Del compás 5 al 7 se presenta un esquema en el cual la mano izquierda mantiene una posición que se traslada teniendo siempre un intervalo de tercera mayor en el registro agudo, mientras en los bajos se presenta una melodía, generando una carga técnica al pulgar de la mano derecha:

Figura 44. Brouwer. Compás 5 - 7, *Allegro burlesco*. Adaptado de *Suite No. 2. Transatlantiques* (Ed) (1955, pág. 3).

En los compases 8 y 9 se presentan ligados ascendentes de un intervalo de tercera mayor, lo cual representa una dificultad técnica pese a que se tienen que ejecutar en simultaneo con acordes en bloque de tres notas:

Figura 45. Brouwer. Compás 8 - 9, *Allegro burlesco*. Adaptado de *Suite No. 2. Transatlantiques* (Ed) (1955, pág. 3).

De los compases 11 al 15 se presenta una reexposición del material expuesto en los compases 4 al 7 con una variación, pero manteniendo los mismos recursos técnicos.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

En los compases 16 y 17 se presenta un arpeggio ascendente y una escala descendente ornamentada, elementos que presentan cambios de posición de la mano izquierda junto a los ligados de la escala, que, pese a su indicación de articulación, se debe mantener en el tempo:



Figura 46. Brouwer. Compás 16 - 17, *Allegro burlesco*. Adaptado de *Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 4)*.

El compás 19 presenta un bajo cromático ascendente, ornamentado con trinos, seguido por una homofonía con la voz aguda, esto representa un trabajo de ligados de la mano izquierda y genera unas aperturas que se deben mantener. a fin de lograr las indicaciones interpretativas del compositor:

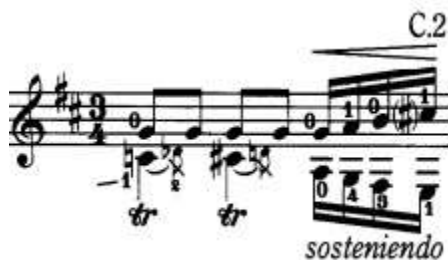


Figura 47. Brouwer. Compás 19, *Allegro burlesco*. Adaptado de *Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 4)*.

Del compás 20 al 22 se retoma el inicio del *Allegro*, a lo que le sigue una sección que va desde el compás 23 al 28 en la que alterna arpeggios y escalas. En las secciones de arpeggios el pulgar juega un papel importante, pero por otro lado en toda la sección la carga está para la mano izquierda; si bien en los arpeggios debe hacer traslados cada corchea, en las escalas se deben articular ligados descendentes manteniendo la velocidad. En los compases 25 y 28 la mano derecha

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

juega un papel muy importante debido a que debe realizar un arpeggio ascendente haciendo un barrido por las tres últimas cuerdas:

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows measures 22-24 with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The second system (measures 25-26) includes a complex sixteenth-note run with detailed fingerings (e.g., 4 1 2 1 4, 1 4 2 4 2-2, 4 2 1 2, 3 1 3 1 3 1-1) and a dynamic marking of 'p'. The third system (measures 27-28) features a sixteenth-note run and a final chord. The fourth system shows the final chord in two measures. The piece is marked 'L.V.' (Lento) at the end.

Figura 48. Brouwer. Compás 22 - 28, *Allegro burlesco*. Adaptado de *Suite No. 2. Transatlantiques (Ed)* (1955, pág. 4).

En los dos últimos compases se presenta una dificultad para la mano derecha, la cual debe realizar un arpeggio por las seis cuerdas seguido de una nota en la segunda cuerda, y debido a la articulación y a los silencios escritos, se debe apagar todo de manera simultánea con la ejecución de la nota en la segunda cuerda. esto seguido de un traslado para realizar el acorde final del Allegro:



Figura 49: Brouwer (1955, pág. 4). Suite No. 2, Allegro burlesco. Compás 29 - 30

4.3.3. Andantino. En los primeros 10 compases el compositor presenta una melodía que debe, en varios puntos, ser ejecutada en simultaneo con el acompañamiento, lo cual genera una dificultad para la mano derecha al tratar de mantener una diferencia en cuestiones de dinámica y timbre; por otro lado, la mano izquierda debe mantener las posiciones propuestas con el fin de mantener la duración de las notas:

Andantino (un poco lento)

(con expresión)

con expresión

Figura 50. Brouwer. Compás 1 - 10, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 5).

En la sección del compás 10 al 18 se presenta una melodía con un acompañamiento, que consta de un arpeggio que se reitera a lo largo de toda la sección, se plantea una dificultad en los traslados

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

por salto que debe hacer la mano izquierda al digitar los acordes en posiciones que permitan mantener la armonía presentada en los arpeggios:

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Transatlantiques' by Brouwer. The first staff covers measures 6 to 18, featuring a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. It includes markings for measures C.2, C.3, and C.2, and the instruction 'con expresión'. The second staff covers measures 19 to 24, with markings C.3, C.8, C.3, and C.8. The third staff covers measures 25 to 30, with markings C.10 and C.7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications.

Figura 51. Brouwer. Compás 6 - 18, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 5).

En los compases del 20 al 24 se mantiene el modelo de la sección anterior con el mismo motivo melódico y un acompañamiento de un arpeggio ascendente, con una variación en el compás 23 que re expone el motivo inicial de la suite:

The image displays two staves of musical notation for measures 23 and 24. The first staff shows the melodic line, and the second staff shows the arpeggiated accompaniment. A marking 'C.7' is placed above the first measure of the second staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 52. Brouwer. Compás 23 - 24, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 6).

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Del compás 26 al 32 se presenta un tema en el bajo bastante similar a la primera sección del Preludio, para en el compás 33, exponer de nuevo uno de los temas del Preludio de la misma manera, con una variación en los compases 38 y 39.

En el compás 42 empieza lo que sería la última sección del movimiento retomando el tema del inicio en el registro agudo; esto representa una dificultad cuando vuelve a exponer ese tema en armónicos artificiales. Estos armónicos representan un trabajo técnico especial para la mano derecha, pues mientras el dedo índice debe ubicar sobre la octava de la nota pisada (en la misma cuerda) para generar el armónico, otro de los dedos de la mano debe pulsar la nota. En el caso concreto de este pasaje, la dificultad también se encuentra en la homofonía del registro de abajo con la que deben sonar estos armónicos, la cual debe ser ejecutada por el pulgar:

Figura 53. Brouwer. Compás 43 - 48, Andantino. Adaptado de Suite No. 2. Transatlantiques (Ed) (1955, pág. 6).

8.4. Propuesta de resolución de dificultades técnicas

Buscando una forma de resolución se pueden enumerar, a manera de conclusión, ciertos recursos recurrentes en la Suite que generan dificultad:

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

- Una de las dificultades que siempre está presente en la Suite es el manejo del pulgar, ya sea para hacer líneas melódicas o como parte de acordes en bloque, el manejo del pulgar es bastante importante en la pieza. De las alternativas que podrían ser trabajadas son: el estudio VI de los XXV estudios progresivos de Mateo Carcassi (Il. 32); el primero de los XX Estudios simples de Leo Brouwer (il. 36); en especial este último, ya que, maneja saltos del pulgar con una cuerda de por medio, recurso bastante usado en la Suite, como también lo hace el estudio VI de los XII Estudios de Heitor Villa-lobos.



Figura 54. Villa-lobos. Compás 28 - 31. Adaptado de Douze Etudes. Max Eschig (Ed) (1929, pág. 13).

- En el segundo movimiento de la Suite se presentan sucesiones de acordes que, bien se podrían trabajar con cambios de posición o con traslados, pero el objetivo es que cada nota de los acordes, y su direccionalidad, se escuche claramente. Para esto se podría trabajar el segundo de los XX estudios de Leo Brouwer (Il. 37), el cual trabaja las sucesiones de acordes por medio de una coral, lo cual hace que cada nota del acorde tenga su importancia y se le deba prestar atención al ataque de cada dedo de la mano derecha.
- Los ligados son un recurso bastante usado en la Suite, se podrían trabajar usando en estudio IX de los XX estudios de Leo Brouwer (Il. 39) debido a que trabaja los ligados conservando posiciones fijas y sugiere un trabajo de la mano izquierda bastante minucioso, enfocado a disminuir la cantidad de movimiento de la mano izquierda; elemento que sería de gran ayuda en el trabajo de la Suite, pues gran parte de los ligados deben ejecutarse en tempos rápidos.

- Los arpeggios que se presentan en la pieza tienen especial importancia en el pulgar (ver II. 51), sin embargo, se debe conservar la homogeneidad del timbre en cada una de las notas, esto se podría trabajar con un estudio de acordes, como el II de los XX estudios de Leo Brouwer, o con el estudio VI, el cual trabaja los arpeggios directamente. Otra de las formas de trabajar este recurso podría ser el estudio IV de los XX estudios de Fernando Sor editados por Andrés Segovia, ya que trabaja una melodía en los bajos que requiere ser ejecutada siempre por el pulgar de la mano derecha, mientras que el acompañamiento requiere que el sonido producido por los demás dedos de la mano sea regulado y homogeneizado:



Figura 55. Sor. Compás 1 - 4, Estudio 4. Adaptado de *20 Estudios para guitarra Editados por Andrés Segovia. Transatlantiques (Ed) (1945, pág. 5)*

9. Campanas Del Alba, Eduardo Sainz de la Maza

Campanas del alba es una pieza compuesta por Eduardo Sainz de la Maza y publicada en Madrid por la Unión Musical Española en 1963. Dedicada a su hermano, Regino Sainz de la Maza, e inspirada en el poema “La campana y el caramillo” de Miguel Hernández (Dapena, 2012). Es una pieza que corresponde a lo que llama González (2013, pág. 40) “... su etapa tardía. (...) Toda esta música que podríamos calificar como música tonal, está plagada de un ligero toque impresionista, evitando la sensible de los acordes de dominante y añadiendo notas extrañas.”

Como recurso técnico y compositivo Sainz de la Maza usa el tremolo en la totalidad de la obra, convirtiéndola en un estudio de este recurso, además de ser parte del repertorio de concierto.

9.1. Paradigma guitarrístico del compositor

Regino Sainz de la Maza fue estudiante de Miguel Llobet, heredero de la escuela de su maestro Francisco Tárrega, quien fuese uno de los primeros guitarristas en escribir obras con el recurso del trémolo, atribuyéndose a él su creación; hasta la difusión del Op. 19 del compositor Giulio Regondi.

El trémolo, como recurso técnico usado por Tárrega, sugiere el uso de las uñas en la mano derecha con el fin de facilitar los movimientos cortos y de esa manera la uniformidad del sonido, como es el caso del Sainz de la Maza.

Por la digitación de su obra se puede inferir que el compositor mantiene el timbre de las líneas melódicas utilizando, en lo posible, una misma cuerda y realizando cambios de posición para los cuales siempre busca hacer uso de cuerdas al aire al momento de realizar los traslados por salto, esto se hace más evidente en Campanas del Alba, ya que al ser una pieza que usa el trémolo, el timbre es algo que se debe mantener en la medida de lo posible.

9.2. Dificultades técnicas de la obra

Las dificultades técnicas de la obra se centran en la mano derecha, en su recurso principal, el trémolo.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

La idea de este recurso es la repetición rápida de una nota simulando una figura rítmica de mayor duración (Käppel, 2016), generalmente este recurso en la guitarra es usado con figuras de fusas (con algunas excepciones como “Junto al Generalife” de Joaquín Rodrigo, el cual lo escribe con semicorcheas), mientras el pulgar provee la base armónica haciendo arpeggios en figuras de corcheas.

Figura 56. Sainz de la Maza. Compás 1 - 4. Adaptado de Campanas del Alba, Sainz de la Maza. Union musical española (Ed) (1963, pág. 1)

En la guitarra el trémolo tiene su primera aparición en el Op. 19 de Giulio Regondi. Si bien se habían escrito obras con recursos similares, como el estudio II de los XXV Estudios progresivos de Mateo Carcassi o El abejorro de Emilio Pujol, no usaban el recurso con la misma intensidad melódica con la que lo hizo Regondi, Tárrega, Sainz de la Maza o Barrios, entre otros; en las obras con trémolo de estos autores el recurso tiene una intensidad melódica, más parecida al uso que tiene en instrumentos de cuerda pulsada como la bandurria, en los cuales el sonido tiene una menor duración que en la guitarra, y debido a eso se simula una nota larga realizando repeticiones con mayor densidad rítmica.

9.3. Propuesta de resolución de dificultades técnicas

En el repertorio de la cátedra de guitarra, además de “Recuerdos del Alhambra”, un estudio de trémolo del compositor Francisco Tárrega, se pueden encontrar varias piezas que trabajan este recurso de manera implícita, las cuales pueden servir para generar un sonido fuerte y equilibrado en los dedos que ejecutan el trémolo si se trabajan con la misma digitación de la obra.

Uno de los casos es el primero de los Seis preludios cortos del compositor Manuel María Ponce, en el cual se puede usar la digitación que se haya estudiado para el trémolo con el fin de igualar el timbre de los dedos y su volumen:



Figura 57. Ponce. Compás 1 - 8, Preludio 1. Adaptado de *Seis preludios cortos*. Manuscrito (1947, pág. 1).

Caso similar al trabajo que se puede llevar a cabo con “El abejorro” de Emilio Pujol, el cual trabaja, como trémolo, un intervalo de segunda menor. Esto funciona de manera muy efectiva para trabajar el volumen de cada uno de los dedos que realizarán el trémolo:

Vivace **EMILIO PUJOL**

GUITARRA

Figura 58. Pujol. Compá 1 - 4. Adaptado de *El abejorro*. Ricordi (Ed) (1935, pág. 88).

Por último, el estudio 2 de los 25 estudios progresivos de Mateo Carcassi funciona para regular el timbre de los dedos, pese a que no se asemeja su textura a la de una pieza con tremolo, la repetición de la última nota del arpeggio, que es funcional para trabajar la digitación del trémolo:

Moderato con espressivo

Figura 59. Carcassi. Compás 1 - 4, Estudio II. Adaptado de *XV estudios progresivos*. Schott (Ed) (1852, pág. 2).

10. Conclusiones

- Los análisis técnicos se deben hacer siempre teniendo en cuenta los paradigmas técnicos de un compositor, buscando no desviarse de los objetivos musicales de la obra.
- El análisis de la obra se debe hacer antes y durante el proceso de lectura con el instrumento, con el fin de identificar la singularidad de las dificultades en cada una.
- Cada compositor hace uso de diferentes recursos técnicos obedeciendo al estilo de la época y si son compositores-guitarristas, como es el caso, a su propia forma de tocar.
- El trémolo es un recurso compositivo que se usa en diferentes periodos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en diferentes lenguajes, pero su objetivo sonoro es claro e independiente de las convencionalidades del estilo, a lo cual sí obedece el fraseo y los recursos interpretativos de las piezas.
- El repertorio de la cátedra de guitarra UIS cuenta con diversos elementos técnicos, que si bien, en algunas oportunidades, están implícitos, son de gran ayuda para el desarrollo técnico del estudiante siempre y cuando el trabajo se haga de manera sistemática y con un objetivo claro.
- El carácter de una obra juega un papel muy importante al momento de definir si algo representa una dificultad técnica o no.

Referencias bibliográficas

- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Madrid: Tecla.
- Amaya, M. (2010). *Metodología de estudio para la interpretación de la guitarra clásica*. Bucaramanga: UIS. Obtenido de <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/index.jsp>
- Brouwer, L. (1955). *Suite 2*. Paris: Transatlantiques.
- Brouwer, L. (1959). *Etudes simples*. La Habana: Max Eschig.
- Carcassi, M. (1852). *25 Etudes melodiques*. Paris: Schott.
- Carlevaro, A. (1987). *Serie didáctica*. Buenos Aires: Barry.
- Carulli, F. (1825). *Method complete pour la Guitarre*. Paris: Sixsieme.
- Clerch, J. (2014). *Etudes, Villa Lobos - Brouwer [CD]*. IBS Classical Gold.
- Dapena, J. M. (2012). *Al pie de una guitarra, Guitar music inspired by poetry of Miguel Hernández [CD]*. Air Clasical.
- Duque, D. (2013). *La digitación en la guitarra, recursos esenciales*. Medellín: Universidad EAFIT. Obtenido de <https://docs12.minhateca.com.br/510108430,BR,0,0,La-digitaci%C3%B3n-en-la-guitarra---recursos-esenciales---David-Duque-Henao.pdf>
- Fernandez, E. (2013). La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernandez (primera parte). *La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernandez (primera parte)* (pág. 1). Montevideo: Boletín EUM.
- Fernández, E. (2013). *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje. Ediciones*. Montevideo: ART.
- Giuliani, M. (1808). *Sonata Op. 15*. Viena: Imprimerie Chimique.
- Giuliani, M. (1810). *Caprice Op. 11*. Offenbach del Meno: j. André.
- Giuliani, M. (1812). *Studio per la chitarra*. Viena: Artaria.

González, J. (Mayo de 2013). La aportación guitarrística de Eduardo Sainz de la Maza. *Leimotiv*, 40.

Käppel, H. (2016). *The bible of classical guitar technique*. Berlin: AMA Verlag.

Pedreira, M. (2016). *La historia de la guitarra , selección de lecturas*. La habana: Museo de la música.

Ponce, M. (1947). *Seis preludios cortos*. Mexico.

Pujol, E. (1935). *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.

Rueda, A. (2015). *La guitarra de concierto en la obra del maestro Silvio Martínez Rengifo*.

Conversatorio y recital. Bucaramanga: Colombia. Obtenido de

<https://www.uis.edu.co/webUIS/es/index.jsp>

Sainz de la Maza, E. (1963). *Campanas del alba*. Madris: Union musical española.

Segovia, A. (1945). *Les etudes pour guitare de Fernando Sor*. New York: Transatlantiques.

Sor, F. (1836 - 37). *Introduction à l'étude de la guitare, Op.60*. Paris: Pacini.

Villa-lobos, H. (1929). *Douze Etudes*. Paris: Max Eschig.