

**METODOLOGÍA DE ESTUDIO PARA LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DE
LA GUITARRA CLÁSICA**

MARIO ALBERTO AMAYA SUÁREZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

**METODOLOGÍA DE ESTUDIO PARA LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DE
LA GUITARRA CLÁSICA**

MARIO ALBERTO AMAYA SUÁREZ

**Proyecto presentado como requisito para obtener el título de
Licenciado en Música**

**Director:
ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ PRADA
Maestro en música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

A la memoria de mi padre

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

A Dios por la oportunidad de haber realizado este proyecto.

A mi madre Gladys Suárez por su apoyo y comprensión.

Al profesor Oscar Javier González Prada por sus enseñanzas y ayuda con el planteamiento de la metodología.

Al maestro Silvio Martínez por sus enseñanzas sobre la guitarra clásica y la interpretación de la música en general.

A la profesora Patricia Casas por su apoyo y ayuda en el planteamiento del proyecto.

A mis compañeros por sus consejos y su apoyo incondicional.

A todos los profesores de la escuela de música de la universidad por sus enseñanzas a lo largo de la carrera.

Al maestro Llbarro Barrero (Q.E.P.D) por su apoyo y sus grandes enseñanzas.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	25
JUSTIFICACION	26
OBJETIVOS	27
Objetivos generales	27
Objetivos específicos	27
1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA GUITARRA CLÁSICA	28
1.1 PRINCIPIOS BÁSICOS PARA LA EJECUCIÓN DEL INSTRUMENTO	28
1.1.1 Posición del cuerpo	28
1.1.2 Producción del sonido	30
2. DIFICULTADES MÁS COMUNES EN LA PRÁCTICA DE ESTUDIO DE LA GUITARRA CLÁSICA	32
2.1 DIFICULTADES DE TIPO TÉCNICO	32
2.2 DIFICULTADES DE TIPO COGNITIVO	33
3. METODOLOGÍA DE ESTUDIO PARA LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA GUITARRA CLÁSICA	37
3.1 APLICACIÓN DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO EN EL ESTUDIO DE LA GUITARRA CLÁSICA	40
3.2 ESTUDIO DE UNA OBRA EN FORMA SIGNIFICATIVA	41
3.2.1 Planteamiento de objetivos	41
3.2.2 Creación de la idea básica para la interpretación de una obra	42
3.2.3 Aplicación del canto	45

3.2.4 Lectura de la pieza y estudio de la digitación	49
3.3 ESTRATEGIAS PARA LA RESOLUCIÓN DE PASAJES MUSICALES	53
3.3.1 Simplificación de elementos mecánicos en un pasaje musical	53
3.3.2 Estudio de cambios de disposición de un acorde y traslados	55
3.3.2.1 Cambios de disposición de un acorde	58
3.3.2.2 Traslados	62
3.3.3 Estudio por medio de variaciones rítmicas	66
3.3.4 La repetición como herramienta para el aprendizaje	74
4. APLICACIÓN DE ESTRATEGIAS EN EL ESTUDIO DE UN REPERTORIO	77
4.1 VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE GUÁRDAME LAS VACAS	77
4.1.1 Aspectos generales de la obra	77
4.1.2 Estudio de frases y pasajes	78
4.2 PRELUDIO DE LA CELLO SUITE Nº 1 DE JOHANN SEBASTIÁN BACH BWV 1007	87
4.2.1 Aspectos generales de la obra	87
4.2.2 Estudio de frases y pasajes	87
4.3 RONDO ÓP. 48 DE FERNANDO SOR	102
4.3.1 Aspectos generales de la obra	102
4.3.2 Estudio de frases y pasajes	102
4.4.1 Aspectos generales	120
4.4.2 Estudio del trémolo de forma independiente	120
4.4.3 Estudio de frases y pasajes	125
4.5 SUITE CAVATINA	138
4.5.1 Preludio	139
4.5.1.1 Aspectos generales de la obra	139

4.5.1.2 Estudio de frases y pasajes	139
4.5.2 Barcarola	158
4.5.2.1 Aspectos generales de la obra	158
4.5.2.2 Estudio de frases y pasajes	159
4.5.3 Danza pomposa	163
4.5.3.1 Aspectos generales de la obra	163
4.5.3.2 Estudio de frases y pasajes	164
4.6 PRELUDIO N° 3 DE HEITOR VILLA - LOBOS	180
4.6.1 Aspectos generales de la obra	180
4.6.2 Estudio de frases y pasajes	181
4.7 COMO UN MANANTIAL (VALS CRIOLLO) DE LA SUITE COLOMBIANA NO. 2	188
4.7.1 Aspectos generales de la obra	188
4.7.2 Estudio de frases y pasajes	189
4.8 ESTUDIO DE PASILLO N° 1 DE GENTIL MONTAÑA	195
4.8.1 Aspectos generales de la obra	195
4.8.2 Estudio de frases y pasajes	196
5. CONCLUSIONES	201
BIBLIOGRAFÍA	202
ANEXOS	205

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Puntos de apoyo	29
Figura 2. Posición de la guitarra	30
Figura 3. Sonoridades de la guitarra	31
Figura 4. Cambio del ángulo en la mano derecha	31
Figura 5. Estudio nº 1 de Fernando Sor compases 30 a 32	34
Figura 6. Estudio de un pasaje musical por medio de la repetición	34
Figura 7. Realización incorrecta de la repetición de un pasaje musical	35
Figura 8. Diagrama sobre la generación del aprendizaje significativo	38
Figura 9. Aspectos que intervienen en el aprendizaje significativo	41
Figura 10. Cancó del lladre Miguel Llobet, compases 1 a 10	43
Figura 11. Línea melódica	44
Figura 12. Acompañamiento	44
Figura 13. Fraseo	45
Figura 14. Ubicación de respiraciones del canco del lladre	46
Figura 15. Ubicación de respiraciones intermedias	46
Figura 16. Matices y dinámicas	47
Figura 17. Ubicación de matiz forte	47
Figura 18. Ubicación de dinámicas y matices	47
Figura 19. Ubicación de matices y dinámicas compases 3 a 10	48
Figura 20. Transporte a una octava inferior de la línea melódica	48
Figura 21. Digitación del canco del lladre	50

Figura 22. Estudio de posiciones	51
Figura 23. Ejecución incorrecta del estudio de posiciones	51
Figura 24. Estudio de desplazamientos	52
Figura 25. Fraseo, matices, dinámicas y respiraciones	52
Figura 26. Pasaje musical del vals venezolano nº2 de Antonio Lauro	54
Figura 27. Ejercicio para estudiar las posiciones y el desplazamiento con ceja	54
Figura 28. Simplificación de los ligados	54
Figura 29. Ejercicio para el estudio independiente de ligados	55
Figura 30. Disposiciones de la mano izquierda	56
Figura 31. Cambios de disposición sobre la primera posición del diapasón	58
Figura 32. Acordes sobre una misma posición en el diapasón de la guitarra	58
Figura 33. Estudio nº6 de Mateo Carcassi compases 12 y 13	60
Figura 34. Simplificación	60
Figura 35. Identificación de dedo eje	60
Figura 36. Preludio en Dm BWV 999 compases 10 y 11	61
Figura 37. Simplificación	61
Figura 38. Identificación de dedos eje	62
Figura 39. Preludio en Dm BWV 999 compases 6 y 7	63
Figura 40. Simplificación	64
Figura 41. Identificación de dedo guía	64
Figura 42. Forma de anticipar la disposición de la mano izquierda	65
Figura 43. Vals venezolano nº 2 compases 8 y 9.	65
Figura 44. Simplificación	66
Figura 45. Identificación del dedo guía	66

Figura 46. Estudio VI de Leo Brouwer compases 12 y 13	68
Figura 47. Identificación de dedo guía	68
Figura 48. Variaciones para estudio del traslado	69
Figura 49. Inicio del estudio VI de Leo Brouwer	69
Figura 50. Variaciones rítmicas 1 y 2	70
Figura 51. Variaciones 3 y 4	70
Figura 52. Pasaje musical del vals venezolano nº2 de Antonio Lauro	71
Figura 53. Simplificación del pasaje del vals venezolano nº2	71
Figura 54. Variaciones rítmicas sobre el pasaje musical simplificado	72
Figura 55. Ejecución correcta de la variación rítmica	72
Figura 56. Ejecución incorrecta de la variación rítmica	73
Figura 57. Variaciones rítmicas con integración de los ligados	73
Figura 58. Variaciones rítmicas con integración de los bajos	74
Figura 59. Guárdame las vacas	79
Figura 60. Compases 9 a 16	80
Figura 61. Simplificación de los compases 9 y 10	80
Figura 62. Variaciones rítmicas para estudio de la mano derecha de los compases 9 a 16	81
Figura 63. Compases 17 a 24	81
Figura 64. Imitación en los 17 a 20	82
Figura 65. Ejercicio para traslados en los compases 19 y 20	82
Figura 66. Digitación de compases 21 y 22	83
Figura 67. Variaciones rítmicas sobre los compases 21 y 22	83
Figura 68. Compases 25 a 28	84
Figura 69. Motivos melódico- rítmico de la tercera variación	84

Figura 70. Compases 29 a 32	85
Figura 71. Compases 33 a 36	85
Figura 72. Estudio de escalas sobre la tercera variación	86
Figura 73. Variaciones rítmicas sobre estudio de escalas de la tercera variación	86
Figura 74. Preludio de la cello suite BWV 1007	88
Figura 75. Compases 5 a 8	89
Figura 76. Simplificación de los desplazamientos en el compás 5	89
Figura 77. Ejercicio para estudio de desplazamiento en el compás 5	89
Figura 78. Compases 9 a 14	90
Figura 79. Ejercicio para la anticipación de los dedos 2 y 4 en el compás 9	91
Figura 80. Digitación de compases 10 y 11	91
Figura 81. Simplificación del pasaje de los compases 10 y 11	91
Figura 82. Ejercicio para el cambio de disposición de los compases 12 y 13	92
Figura 83. Grupos rítmicos para usar en las variaciones rítmicas	93
Figura 84. Combinación de grupos rítmicos	93
Figura 85. Aplicación de grupos rítmicos en el compás 8	94
Figura 86. Compases 15 a 22	94
Figura 87. Simplificación de los compases 20 y 21	95
Figura 88. Compases 22 y 23	95
Figura 89. Compases 24 y 25	96
Figura 90. Compases 26 a 28	96
Figura 91. Simplificación del desplazamiento de los compases 23 y 24	97
Figura 92. Ejercicio para el estudio del cambio de disposición en el compás 26	97
Figura 93. Simplificación de los compases 27 y 28	98

Figura 94. Compases 29 y 30	98
Figura 95. Compases 33 a 36	99
Figura 96. Voz principal en los compases 31 a 35	99
Figura 97. Digitación del arpegio en el compás 32	100
Figura 98. Acentuación del dedo anular en el arpegio	100
Figura 99. Variación del ritmo y la acentuación en el arpegio	100
Figura 100. Compases 37 y 38	101
Figura 101. Voces superiores en los compases 37 y 38	101
Figura 102. Compases 39 a 42	102
Figura 103. Rondo óp. nº 48 de Fernando Sor compases 1 a 7	103
Figura 104. Digitación del primer compás	103
Figura 105. Variaciones rítmicas para el estudio de los ligados	104
Figura 106. Apoyatura	104
Figura 107. Ejercicio para el estudio de la apoyatura	104
Figura 108. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio para las apoyaturas	105
Figura 109. Ejercicio para ligados de los compases 6 y 7	105
Figura 110. Compases 8 a 16	105
Figura 111. Ejercicio para el estudio de los desplazamientos y cambios de disposición del los compases 8 a 16	106
Figura 112. Compases 16 a 32	107
Figura 113. Ejercicio para el estudio de los cambios de disposición y desplazamientos de los compases 16 a 22	108
Figura 114. Compases 32 a 43	109
Figura 115. Compases 52 a 68	110
Figura 116. Compases 68 a 80	110

Figura 117. Digitación de los compases 76 a 80	111
Figura 118. Ejercicio para el estudio de los arpegios	111
Figura 119. Ejercicio para el estudio de los arpegios con acentuación en el dedo índice (i)	112
Figura 120. Ejercicio con acentuación en el dedo medio (m)	112
Figura 121. Ejemplos de variaciones rítmicas sobre el estudio de arpegios	112
Figura 122. Ejercicio para el estudio de los cambios de disposición de los compases 76 a 80	113
Figura 123. Variaciones rítmicas 1 y 2 basadas en el estudio para los cambios de disposición de los compases 76 a 80	113
Figura 124. Variaciones rítmicas 3 y 4	114
Figura 125. Compases 95 a 102	115
Figura 126. Ejercicio para el estudio de los desplazamientos en los compases 96 a 102	115
Figura 127. Compases 109 a 118	116
Figura 128. Compases 118 a 137	117
Figura 129. Ejercicio para el estudio de los desplazamientos en los compases 119 a 126	117
Figura 130. Compases 138 a 150	118
Figura 131. Ejercicio para ligados de tres notas	119
Figura 132. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio	119
Figura 133. Ejercicio con para trémolo con cambios de cuerda	121
Figura 134. Ejercicio para trémolo con tresillos de fusa	121
Figura 135. Ejercicio para trémolo con variación de ritmo, acento en el anular y cuerdas apagadas.	122

Figura 136. Ejercicio para trémolo con variación de ritmo	122
Figura 137. Ejercicio para trémolo sobre una sola cuerda	123
Figura 138. Ejercicio para trémolo sobre una sola cuerda en seisillos	123
Figura 139. Ejercicio para trémolo con salto del dedo pulgar	123
Figura 140. Ejercicio para trémolo con salto irregular del pulgar	124
Figura 141. Ejercicio para trémolo con cambios de acentuación	124
Figura 142. Ejercicio para trémolo con acción conjunta del dedo pulgar	125
Figura 143. Ejercicio para trémolo con staccato en el pulgar	125
Figura 144. Compases 1 a 8 de recuerdos de la alhambra	126
Figura 145. Simplificación de compases 1 a 3	127
Figura 146. Simplificación de compases 4 a 7	127
Figura 147. Compases 9 a 16	128
Figura 148. Simplificación de los compases 8 a 12	129
Figura 149. Simplificación de compases 12 a 14	130
Figura 150. Simplificación de compases 14 a 16	130
Figura 151. Compases 17 a 20	131
Figura 152. Simplificación de compases 17 a 20	131
Figura 153. Simplificación del compás 19	132
Figura 154. Ejercicio para trabajar el adorno	132
Figura 155. Compases 21 a 30	133
Figura 156. Simplificación de los compases 24 a 27	134
Figura 157. Simplificación de los compases 27 a 30	135
Figura 158. Compases 35 a 36	135
Figura 159. Simplificación de los compases 31 a 35	136

Figura 160. Compases 37 a 57	137
Figura 161. Compases 1 a 4 del preludio de la cavatina	140
Figura 162. Compases 5 a 9	141
Figura 163. Simplificación del compás 5	142
Figura 164. Ejercicio con el ritmo simplificado	142
Figura 165. Ejercicio con el ritmo original	142
Figura 166. Digitación de los compases 6 y 7	143
Figura 167. Simplificación	143
Figura 168. Variación rítmica	143
Figura 169. Digitación de los compases 7 y 8	144
Figura 170. Simplificación	144
Figura 171. Ejercicios para trabajar los desplazamientos y cambios de disposición	145
Figura 172. Ejercicio de arpeggios para la mano derecha	145
Figura 173. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio de arpeggios	146
Figura 174. Compases 9 a 13	147
Figura 175. Compases 13 a 18	147
Figura 176. Voz superior de los compases 13 a 18	148
Figura 177. Voz inferior de los compases 13 a 18	148
Figura 178. Digitación de los compases 13 a 17	148
Figura 179. Simplificación	149
Figura 180. Compases 19 y 20	149
Figura 181. Digitación de compases 19 y 20	150
Figura 182. Variaciones rítmicas para estudio de desplazamientos	150
Figura 183. Compases 21 y 22	151

Figura 184. Digitación	152
Figura 185. Simplificación	152
Figura 186. Ejercicio para extensiones	153
Figura 187. Compases 23 a 26	153
Figura 188. Compases 27 a 32	154
Figura 189. Motivo del tema inicial	154
Figura 190. Compases 32 a 40	155
Figura 191. Digitación de los compases 33 a 40	156
Figura 192. Simplificación de los compases 33 y 34	156
Figura 193. Ejercicio para trabajar las extensiones	157
Figura 194. Compases 50 a 53	157
Figura 195. Compases 55 a 60	158
Figura 196. Compases 1 a 4 de la barcarola	159
Figura 197. Compases 5 a 8	160
Figura 198. Compases 9 a 12	160
Figura 199. Compases 13 a 20	161
Figura 200. Voz superior del tema B	161
Figura 201. Acompañamiento del tema B	162
Figura 202. Compases 20 a 25	162
Figura 203. Voz superior	162
Figura 204. Compases 26 y 27	163
Figura 205. Final de la barcarola	163
Figura 206. Compases 1 a 4 de la danza pomposa	164
Figura 207. Digitación	165

Figura 208. Simplificación de los compases 1 a 3	165
Figura 209. Ejercicio para desplazamientos con ceja	165
Figura 210. Ejercicios para el estudio del compás 4	166
Figura 211. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio	166
Figura 212. Ejercicio de ligados	166
Figura 213. Variación rítmica con ligados	167
Figura 214. Compases 5 a 8	167
Figura 215. Voz del bajo	167
Figura 216. Digitación	168
Figura 217. Simplificación del compás 5	168
Figura 218. Ejercicio para desplazamientos	169
Figura 219. Ejercicios para trabajar la ejecución de los bajos	169
Figura 220. Ejercicios para trabajar los ligados de compás 5	169
Figura 221. Ejercicios para los compases 6 a 8	170
Figura 222. Ejercicios para trabajar los ligados	170
Figura 223. Variación rítmica sobre ejercicio	170
Figura 224. Compases 8 a 13	171
Figura 225. Compases 13 a 20	172
Figura 226. Voz superior de los compases 13 a 17	172
Figura 227. Voz inferior de los compases 13 a 15	173
Figura 228. Voz inferior de los compases 17 a 20	173
Figura 229. Voz superior de los compases 17 a 19	173
Figura 230. Digitación de los compases 13 a 20	173
Figura 231. Simplificación de los compases 17 a 19	174

Figura 232. Compases 26 a 28	175
Figura 233. Digitación de los compases 26 a 28	175
Figura 234. Compases 29 a 41	176
Figura 235. Sujeto de los compases 29 a 31	177
Figura 236. Voz superior de los compases 32 a 35	177
Figura 237. Voz superior de los compases 35 a 39	177
Figura 238. Voz del bajo de los compases 32 a 41	178
Figura 239. Compases 41 a 50	179
Figura 240. Voz inferior de los compases 44 a 49	179
Figura 241. Voz superior de los compases 45 a 49	180
Figura 242. Compases 1 a 9 del preludio nº 3	182
Figura 243. Digitación de los compases 8 y 9	183
Figura 244. Variaciones rítmicas	183
Figura 245. Compases 9 a 12	184
Figura 246. Compases 13 a 16	185
Figura 247. Compases 16 a 19	185
Figura 248. Compases 19 a 22	186
Figura 249. Compases 23 a 27	187
Figura 250. Compases 28 a 30	187
Figura 251. Compases 31 a 36	188
Figura 252. Compases 1 a 18 del vals cómo un manantial	189
Figura 253. Simplificación de los compases 2 a 5	190
Figura 254. Compases 19 a 34	191
Figura 255. Simplificación de los compases 30 a 34	192

Figura 256. Compases 51 a 71	193
Figura 257. Simplificación de los compases 53 a 59	194
Figura 258. Simplificación de los compases 64 a 67	195
Figura 259. Variaciones rítmicas sobre los compases 64 y 65	195
Figura 260. Compases 1 a 16 del estudio de pasillo nº1	196
Figura 261. Simplificación de los compases 2 a 4	197
Figura 262. Simplificación con ligados	197
Figura 263. Variaciones rítmicas sobre el pasaje musical simplificado	198
Figura 264. Compases 17 a 24	198
Figura 265. Simplificación de los compases 17 a 24	199
Figura 266. Compases 25 a 29	200

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Variaciones sobre el tema de guárdame las vacas de Luis de Narvaez	205
Anexo B. Preludio de la cello suite nº1 de Johann Sebastian Bach	207
Anexo C. Rondó del op. 48 de Fernando Sor	209
Anexo D. Recuerdos de la Alhambra de Francisco Tárrega	213
Anexo E. Preludio de la suite Cavatina de Alexandre Tansman	217
Anexo F. Barcarola de la suite Cavatina de Alexandre Tansman	219
Anexo G. Danza pomposa de la suite Cavatina de Alexandre Tansman	220
Anexo H. Preludio nº3 de Heitor Villa-Lobos	222
Anexo I. Como un manantial (Vals criollo) de la suite colombiana Nº 2 de Silvio Martínez Rengifo	224
Anexo J. Estudio de pasillo nº1 de Gentil Montaña	226

RESUMEN

TITULO: Metodología de estudio para la ejecución e interpretación de la guitarra clásica.*

AUTOR: AMAYA SUAREZ, Mario Alberto**

PALABRAS CLAVES:

- Música instrumental
- Metodología
- Guitarra clásica
- Aprendizaje significativo
- Análisis

CONTENIDO

Este proyecto presenta una propuesta metodológica para el estudio de la guitarra clásica, basada en la teoría pedagógica del aprendizaje significativo de David Paul Ausubel y en diversas estrategias para la práctica de estudio en el instrumento, planteado y aplicado a lo largo del tiempo por maestros como Abel Carlevaro, Leo Brouwer, David Russell y Eduardo Fernández.

El trabajo hace un análisis de los problemas cognitivos y técnicos más comunes que enfrenta un estudiante de guitarra clásica y posteriormente plantea una solución a través de una metodología que hace uso del análisis musical y técnico, aplicando de esta forma los conocimientos que el estudiante ha adquirido sobre solfeo, formas musicales, texturas, armonía y contrapunto.

La metodología será aplicada a un repertorio que abarca los diferentes periodos de la música clásica europea (renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo y siglo XX) y también a algunas piezas de carácter folclórico latinoamericano. El trabajo contiene un análisis de los aspectos más importantes de las obras y un estudio por frases y temas de cada pieza.

El repertorio será interpretado en un recital, en donde se presentara a la guitarra clásica como instrumento solista, con el ánimo de fomentar el estudio e interpretación del instrumento entre los estudiantes de la escuela de música de la UIS y la comunidad en general de la región.

* Proyecto de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música, Director del Proyecto, Óscar Javier González Prada. Co-directora, Patricia Casas Fernández.

SUMMARY

TITLE: Study methodology for the execution and interpretation of the classical guitar*

AUTHOR: AMAYA SUAREZ, Mario Alberto**

KEY WORDS:

- Instrumental Music
- Methodology
- Classical Guitar
- Significant learning
- Analysis

DESCRIPTION OR CONTENT:

This project presents a methodology for the study of classical guitar, based on the educational theory of meaningful learning of David Paul Ausubel and practices various strategies to study the instrument, raised and implemented over time by teachers as Abel Carlevaro, Leo Brouwer, David Russell and Eduardo Fernandez.

This work makes an analysis of cognitive and technical problems faced by a student common classical guitar, and then proposes a solution through a methodology that makes use of musical and technical analysis, thus implementing the knowledge that the student has acquired on music theory, musical forms, textures, harmony and counterpoint.

The methodology will be applied to a repertoire that covers the different periods of European classical music (renaissance, baroque, classicism, romanticism and XX century) and also some Latin American folk character pieces. The work contains an analysis of the most important aspects of the works and a study of phrases and themes of each piece.

The repertoire will be performed in a recital, where they submit to the classical guitar as a solo instrument, with the aim of promoting the study and interpretation of the instrument among students in the school of music in the UIS and the community at large in the region.

* Project of Degree

** Faculty of Human Sciences. Licentiate in Music. Project Director. Óscar Javier González Prada. Project Co- director, Patricia Casas Fernández.

INTRODUCCION

El estudio de un instrumento musical normalmente se ve como un proceso rutinario y repetitivo, pero a través del tiempo aquellos que hemos dedicado mucho tiempo al estudio de un instrumento, nos damos cuenta que hay un proceso complejo para poder llegar a interpretar correctamente una pieza musical, y que para ello se requiere más que un conjunto de movimientos sincronizados. Durante el camino que debemos recorrer en nuestro aprendizaje adquirimos un compromiso con nuestro instrumento, pero en ocasiones somos inconscientes del proceso de aprendizaje que llevamos como estudiantes.

Como estudiante de Guitarra clásica me he dado cuenta de muchos fallos que se comenten al momento de estudiar, es en ese momento donde dependemos de nosotros mismos, no de nuestros maestros y es el momento donde adquirimos nuevas habilidades o donde codificamos errores que luego debemos desaprender.

Este proyecto surge del interés por mejorar la calidad en la práctica de estudio de un instrumento complejo como la Guitarra clásica. El proyecto tiene como objetivo principal contribuir a que seamos estudiantes más analíticos y consientes de nuestro proceso de aprendizaje.

La metodología aquí propuesta no tiene ningún interés en criticar las metodologías de enseñanza para la guitarra clásica; en ella se propone una serie de estrategias diseñadas para que un estudiante de Guitarra clásica pueda afrontar las diferentes dificultades que se presentan en su práctica diaria. Estas estrategias se basan en el análisis musical y técnico, y su único interés es que aquellas personas interesadas en el estudio del instrumento puedan disfrutar plenamente de él.

JUSTIFICACION

Para un estudiante de Guitarra clásica es importante poder identificar las dificultades técnicas e interpretativas que se presentan en su práctica instrumental diaria, cuando se carece del suficiente criterio para identificar esas dificultades, a través del tiempo la persona obtiene malos hábitos de estudio que le impiden tener un buen avance en su proceso de aprendizaje, esto posteriormente creará en el estudiante sentimientos de frustración y desmotivación.

Es por esta razón que la metodología está basada en la teoría del aprendizaje significativo, puesto que en ella se plantea una mayor participación del estudiante en su proceso de aprendizaje, desarrollando así su propio criterio para resolver los problemas que se presentan en su práctica de estudio y permitiéndole comprender la forma como adquiere nuevos conocimientos. La aplicación de la teoría del aprendizaje significativo busca otorgar al estudiante de Guitarra clásica buenos hábitos de estudio que le permitan obtener resultados concretos en su práctica diaria.

El repertorio escogido para aplicar las estrategias que propone la metodología, abarca los diferentes periodos de la música y también se incluyen algunas piezas de carácter folclórico latinoamericano. Estas piezas exigen un manejo de las técnicas básicas para la ejecución de la Guitarra clásica y hacen parte del repertorio básico para la formación de un guitarrista clásico en la región.

OBJETIVOS

Objetivos generales

- Plantear una metodología para el estudio de la guitarra clásica basada en la teoría del aprendizaje significativo que aplique el análisis musical y técnico en la práctica de estudio
- Realizar un recital para mostrar los resultados obtenidos con la metodología

Objetivos específicos

- Definir las características de la guitarra clásica y las bases técnicas necesarias para su estudio e interpretación
- Identificar las fallas técnicas y cognitivas más frecuentes en el estudio de la guitarra clásica
- Aplicar las estrategias propuestas en la metodología de estudio a un repertorio que contenga obras de los diferentes periodos de la música

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA GUITARRA CLÁSICA

La guitarra es sin duda el instrumento más popular en todo el mundo, son incontables los géneros interpretados por medio de la Guitarra en un papel acompañante o solista. La Guitarra clásica se caracteriza por ser un instrumento solista la mayor parte del tiempo, su repertorio abarca las diferentes épocas de la música clásica europea, además de piezas de carácter folclórico y un gran número de adaptaciones.

Para la interpretación de este repertorio se necesita de un manejo refinado del sonido y la técnica del instrumento, ya que en la guitarra clásica se toca acompañamiento y melodía al mismo tiempo, esto hace que suenen dos guitarras en una y es lo que la hace tan compleja.

Algunos maestros como Andrés Segovia y Leo Brouwer hablan de hacerla sonar como una pequeña orquesta de cámara por medio de un manejo muy refinado de la trémbrica y los efectos que puede producir el instrumento. La técnica utilizada en otros estilos de música no es aplicable en la ejecución de la guitarra clásica, ya que esta exige una técnica muy precisa para poder diferenciar los planos sonoros que maneja este estilo de música.

1.1 PRINCIPIOS BÁSICOS PARA LA EJECUCIÓN DEL INSTRUMENTO

1.1.1 Posición del cuerpo

En la guitarra clásica como en los otros instrumentos es fundamental el principio de la relajación en cuanto a la posición del cuerpo. La persona debe estar sentada, con la espalda recta en lo posible y los hombros ligeramente alineados, evitando cualquier tipo de tensión.

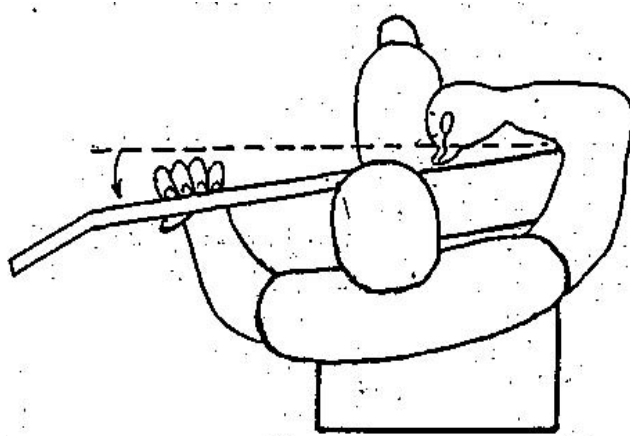
Normalmente se utiliza un banquillo o apoya pie para colocar la pierna izquierda y encajonar la guitarra sobre el muslo izquierdo, desde hace un tiempo muchos guitarristas lo han remplazado por el gitanillo, un dispositivo que no requiere que el pie izquierdo este mas levantado que el derecho.

La guitarra debe estar en contacto con el pecho y ligeramente inclinada hacia la izquierda, en esta posición la guitarra es sostenida por las dos piernas, el pecho y el antebrazo derecho como podemos ver en la siguiente figura.

Figura 1. Puntos de apoyo



Figura 2. Posición de la guitarra



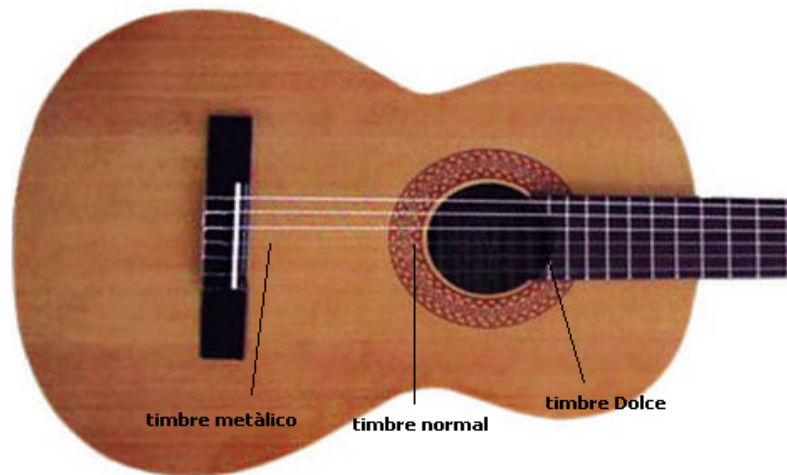
1.1.2 Producción del sonido

El sonido es un aspecto muy importante en la ejecución de cualquier instrumento y en especial en uno como la guitarra clásica. La mano derecha es la encargada en mayor parte de la calidad del sonido. El antebrazo derecho tiene su punto de apoyo cerca al codo y se posiciona sobre la parte más ancha de la guitarra de esta forma la mano queda frente a la boca del instrumento.

Los dedos utilizados son el pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular(a), se utilizan las uñas largas para poder enganchar con más seguridad las cuerdas y tocar con un sonido fuerte y nítido.

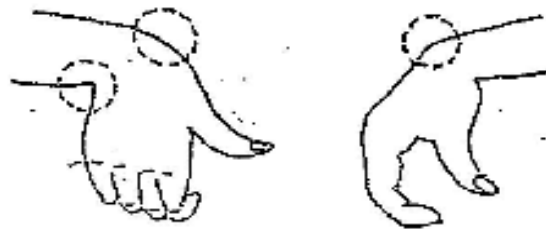
Los cambios de la sonoridad de la guitarra en cuanto al timbre se producen según el lugar donde la mano derecha ataque la cuerda. La siguiente figura muestra las tres zonas donde cambia el timbre del instrumento.

Figura 3. Sonoridades de la guitarra



También un cambio en el ángulo de la muñeca de la mano derecha puede producir un cambio en el timbre, ya que las uñas podrán atacar las cuerdas en forma más paralela o diagonal según el ángulo de la mano.

Figura 4. Cambio del ángulo en la mano derecha



En cuanto a la mano izquierda esta se mueve en forma conjunta con todo el brazo, el dedo pulgar actúa como guía en los movimientos sobre el diapasón. Los dedos 1, 2, 3 y 4 pisan con la punta de los dedos al lado de los trastes del diapasón con las falanges ligeramente dobladas hacia el interior de la mano.

2. DIFICULTADES MÁS COMUNES EN LA PRÁCTICA DE ESTUDIO DE LA GUITARRA CLÁSICA

2.1 DIFICULTADES DE TIPO TÉCNICO

Estas dificultades consisten en las limitaciones de tipo técnico que tenemos como estudiantes para realizar una o varias acciones al tiempo de forma coordinada. Usualmente nuestra mayor preocupación como estudiantes de guitarra clásica esta en el manejo de la mano izquierda, ya que esta es la que mas movimientos realiza a través del diapasón. El problema más frecuente que ocurre en esta mano es el cortar la duración de las notas al realizar movimientos de poca precisión en los traslados longitudinales, la ejecución de ligados, la cejilla y en los diferentes cambios de presentación.

En la mano derecha igualmente tienen lugar varias dificultades, algunas son la incorrecta articulación, la disparidad en la ejecución sucesiva de notas en un acorde en bloque o en un arpeggio, el manejo de los planos sonoros, entre otros.

Para una persona que se inicia en el estudio de la guitarra clásica estas dificultades son comunes, porque está en el proceso de adaptación de una correcta posición de las manos y el cuerpo, o por qué aun no se ha desarrollado una habilidad motriz que permita adquirir un control minucioso de las articulaciones de las manos.

Para las personas que ya nos hemos iniciado en el estudio del instrumento, estas dificultades tienen lugar primordialmente por la incapacidad de identificar y analizar los aspectos técnicos que son necesarios para lograr una solución clara a estos problemas.

En el estudio de la guitarra clásica siempre encontraremos dificultades técnicas y su posterior superación, es la consecuencia del desarrollo de una nueva habilidad y de haber adquirido un mayor control en nuestros reflejos. La superación de estas dificultades está determinada por las capacidades cognitivas que vayamos desarrollando y estas nos llevarán a encontrar una solución clara a estos problemas técnicos.

2.2 DIFICULTADES DE TIPO COGNITIVO

Las dificultades de tipo cognitivo son los más comunes y afectan de una forma profunda nuestro proceso de aprendizaje, estas dificultades radican en la capacidad mental que tenemos para poder reconocer, analizar y solucionar los problemas técnicos e interpretativos que se presentan en nuestra práctica de estudio.

Este tipo de problemas se generan por la forma como estudiamos y asimilamos lo aprendido; en algunas ocasiones como estudiantes somos descuidados en nuestra práctica de estudio al no tener una organización previa, o en otras ocasiones seguimos ciertos pasos que no producen un estudio profundo de la pieza que se planea interpretar, esto se debe a que no hay un planteamiento previo de unos objetivos claros a alcanzar durante una sesión de estudio. Esta situación produce un progreso lento y limitado en nuestro aprendizaje ya que solo nos sentamos a tocar una obra en forma mecánica sin tener una meta clara de cómo queremos que suene la pieza que estamos estudiando.

Usualmente cuando vamos a estudiar una pieza por primera vez, comenzamos por leer toda la pieza, para luego memorizarla y resolver los pasajes que presenten alguna dificultad técnica, y como último paso entramos en el estudio de la interpretación.

Si tomamos como referencia el estudio nº 1 de los 20 estudios de Fernando Sor (edición de Andrés Segovia) Ocasionalmente un maestro nos indica las secciones donde hay que interpretar la pieza de cierta forma, utilizando los matices y dinámicas. Pero para realizar correctamente estas indicaciones es necesaria su asimilación y estudio de manera que concuerden con el carácter de la obra.

En la siguiente sección del estudio, encontramos una dificultad técnica con el traslado de la mano izquierda; ya que al desplazar la mano se corta la duración de las notas.

Figura 5. Estudio nº 1 de Fernando Sor compases 30 a 32



Normalmente el estudiante se valdría de la repetición para lograr el dominio de la sección, de esta forma.

Figura 6. Estudio de un pasaje musical por medio de la repetición



Pero si estudiamos la sección repitiéndola sin un objetivo claro es posible que realicemos repeticiones variadas del pasaje, de esta forma.

Figura 7. Realización incorrecta de la repetición de un pasaje musical



Como se ve en el ejemplo a pesar de estar tocando las notas que aparecen en la partitura, en cada repetición cortamos la duración de las blancas del primer compás y articulamos las notas de forma distinta. No somos capaces de trabajar el carácter y la articulación que se propone en la pieza, debido a que aun no hemos comprendido en qué manera se debe interpretar este estudio.

Esta forma de estudiar esta más enfocada a la memorización de los movimientos de las manos, descuidando la adecuada articulación que requiere la pieza. Lo correcto sería que pudiéramos analizar la forma como se desplaza la mano izquierda, la forma como los dedos de la mano derecha atacan las cuerdas y la articulación que se va a usar en la sección, para evitar cortar la duración de las notas y realizar un desplazamiento suave.

En la guitarra clásica hay un interés excesivo por el manejo de la técnica que muchas veces no se satisface debido al desconocimiento de estrategias que permitan su desarrollo. Estas formas de estudio que asimilan el conocimiento de forma arbitraria causan un desinterés por el ejercicio del análisis musical de la pieza y con el tiempo adquirimos malos hábitos de estudio que nos hacen descuidar detalles importantes; esto posteriormente genera:

- No identificar los errores de tipo técnico e interpretativo.
- No desarrollar la capacidad de análisis para resolver problemas que aparecen en la práctica de estudio.

- No realizar una interpretación consiente de las obras.

Las razones por las cuales estudiamos la guitarra clásica de una manera superficial pueden hallarse en el ambiente cultural en donde habitamos, la actitud mental que tenemos en la práctica de estudio y los hábitos de estudio que hemos adquirido a través del tiempo. Sin embargo la capacidad para identificar y analizar estas deficiencias en la práctica de estudio pueden ser desarrolladas y al igual que en las habilidades técnicas es necesario de un tiempo para su asimilación.

3. METODOLOGÍA DE ESTUDIO PARA LA EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA GUITARRA CLÁSICA

La siguiente metodología está dirigida a los estudiantes de guitarra clásica de nivel pre-universitario y universitario, que tienen dudas o problemas en su práctica de estudio. No es un método que pretenda formar autodidactas ya que es necesaria la ayuda de un profesor, que guíe y enseñe al estudiante los conceptos que necesita. La metodología de estudio pretende que el estudiante adquiera una actitud más crítica y reflexiva sobre su proceso de aprendizaje, de tal forma que sea consciente de que el mayor responsable en su proceso de aprendizaje es el mismo.

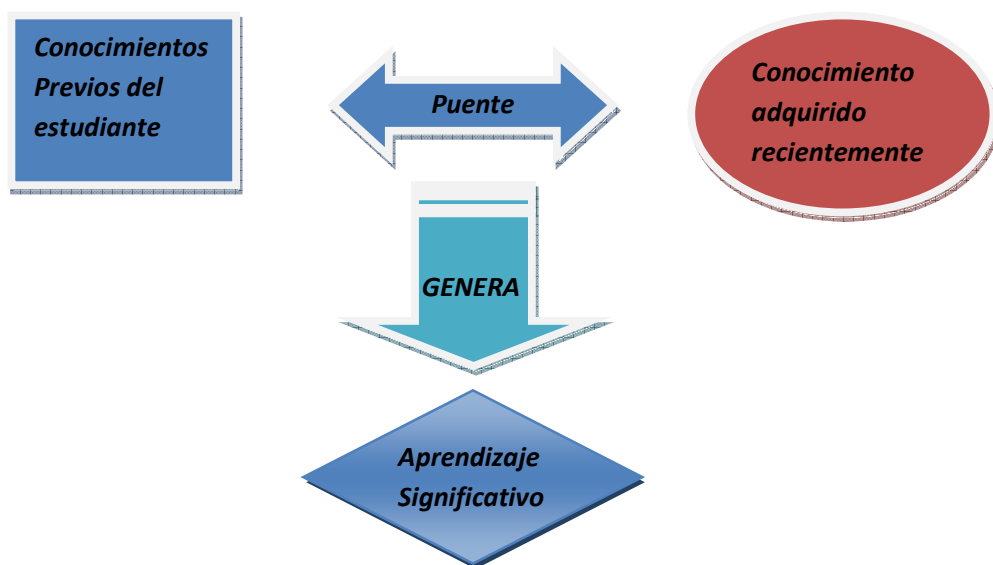
La metodología propone una forma organizada de estudiar basada en el análisis y la interiorización del conocimiento de forma significativa, también busca mejorar la relación entre alumno y maestro, de tal forma que el alumno pueda resolver sus inquietudes sobre las decisiones que este toma y el por qué de las indicaciones que le son señaladas, para así poder conocer el fin de su estudio, ya que el hecho de que el alumno sepa que es lo que hace y para que lo hace, juega un papel fundamental para la construcción de su conocimiento.

La metodología de estudio se fundamenta en los principios de la teoría del aprendizaje significativo de David Paul Ausubel. Esta teoría de aprendizaje ha sido analizada y aplicada por muchos pedagogos y psicólogos en el mundo, y ha asombrado con los resultados que se han obtenido, abriendo las fronteras pedagógicas para un futuro. He decidido basarme en esta teoría por que plantea una solución lógica a los problemas, que se presentan en la práctica de estudio del instrumento que ya han sido señalados anteriormente.

La teoría del aprendizaje significativo expone dos formas de aprendizaje, el aprendizaje mecánico (memorístico) y el aprendizaje significativo. Según Ausubel como estudiantes la mayor parte del tiempo adquirimos nuevos conocimientos relacionándolos de manera arbitraria con aquello que ya sabemos (aprendizaje por memorización); por otro lado el aprendizaje significativo que exige relacionar los nuevos aprendizajes por medio de un estudio racional y analítico, permitiendo una comprensión efectiva y no superficial del área que se estudia. Con ello se indica que el aprendizaje mecánico complementa al significativo y es este último el que nos permite adquirir un conocimiento relevante.

Es necesario aclarar que cuando aprendemos relacionamos los nuevos conocimientos con aquellos que ya hacen parte de nuestra estructura cognitiva. Se le llama estructura cognitiva al conjunto de conocimientos que tenemos de una determinada área y la calidad de nuestro aprendizaje, depende de que tan sólida sea la relación que se establezca entre los nuevos conocimientos y nuestra estructura cognitiva.

Figura 8. Diagrama sobre la generación del aprendizaje significativo



El conocimiento adquirido recientemente, es aquel conocimiento que el estudiante hallara por medio de la aplicación de sus conocimientos básicos (en nuestro caso el análisis técnico e interpretativo de una obra) y que a su vez serán afianzados al ser relacionados con la estructura cognitiva del estudiante. El aprendizaje significativo plantea un cambio de la forma de pensar del estudiante, haciéndolo más consciente y participativo en su proceso de aprendizaje. Estos son algunos de los beneficios del aprendizaje significativo.

- Facilita el adquirir nuevos conocimientos relacionados con los anteriormente adquiridos de forma significativa, facilitando la retención del nuevo contenido.
- Se realiza un aprendizaje activo, pues depende de la asimilación de las actividades que realice el estudiante.
- Produce una retención más duradera de la información.
- Fomenta el análisis y la profundización en las áreas estudiadas.
- Hace que el estudiante se adueñe de su proceso de aprendizaje.

Para que haya un aprendizaje de este tipo, es necesario que el material sea potencialmente claro, es decir, que el material a aprender debe poseer "significado lógico", esto indica que debe ser relacionable de forma intencional y sustancial con las ideas que se hallan en la estructura cognitiva del alumno. En el caso del estudio de un instrumento musical se cumple con este requerimiento, ya que los materiales que se aplican se relacionan entre si en el proceso de estudio. Un último aspecto importante, es que en el aprendizaje significativo el proceso de memorización, sucede en forma simultánea al análisis y a la asimilación de lo aprendido.

3.1 APLICACIÓN DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO EN EL ESTUDIO DE LA GUITARRA CLÁSICA

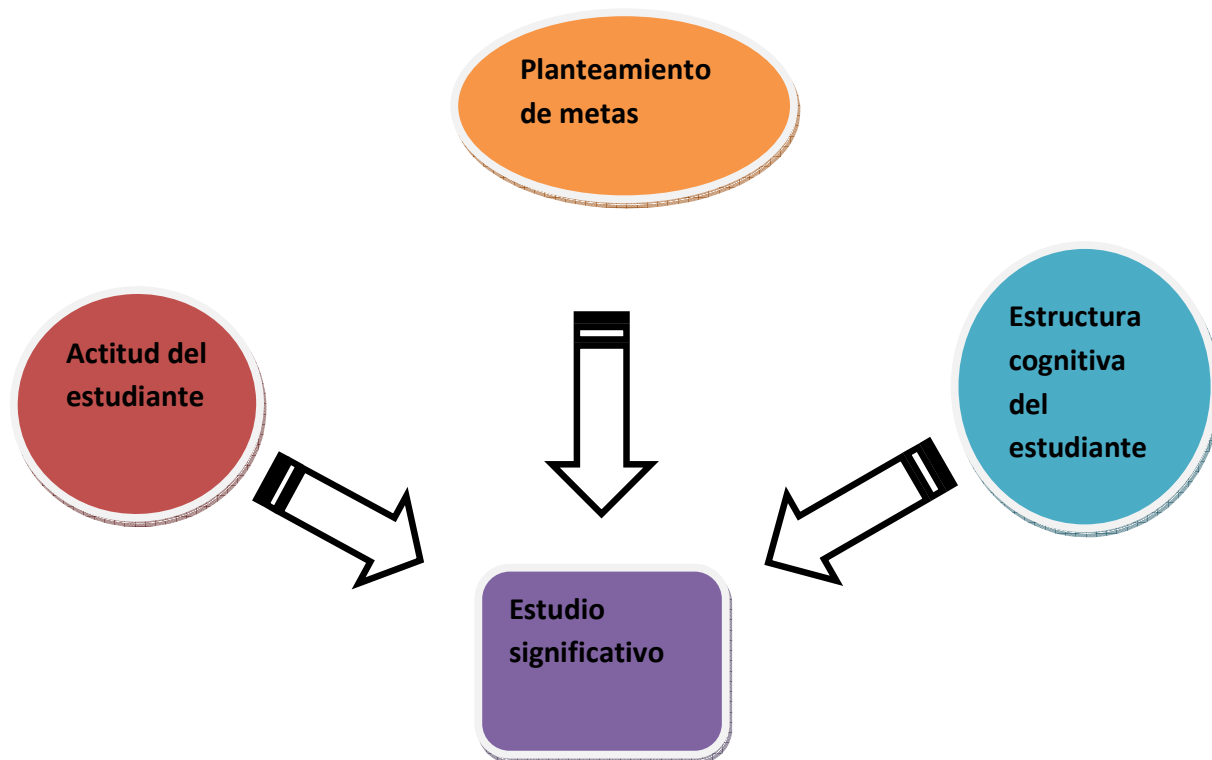
Para aprender de una forma significativa en nuestra práctica de estudio, es necesario reconocer nuestro papel como estudiantes y tener una actitud más investigativa. Hay una serie de aspectos fundamentales para tener en cuenta que nos permitirán tener más claridad de nuestro aprendizaje.

El primero es reconocer aquello que estudiamos como un material potencialmente significativo, es decir que entendamos que aquella pieza que vamos a estudiar, es un material que permitirá desarrollar nuestras habilidades si somos capaces de realizar un estudio profundo aplicando los conocimientos que hemos ido adquiriendo en el estudio de la música.

Este es precisamente el segundo aspecto “la estructura cognitiva”, en nuestro caso podemos mencionar los conocimientos de solfeo, formas y texturas musicales, el uso de las articulaciones, la técnica básica del instrumento y cualquier otro tipo de conocimiento relacionado con el campo de la interpretación musical.

Por último está el planteamiento de metas u objetivos de nuestra parte; un aspecto importante ya que así tendremos uno o más objetivos claros a alcanzar en nuestras sesiones de estudio, en cuanto a los aspectos técnicos e interpretativos que nos plantee la pieza. También es importante comprender que el estudio de una pieza requiere de un tiempo de asimilación del aprendizaje, que vamos adquiriendo con la aplicación de nuestros conocimientos y las indicaciones de nuestro maestro.

Figura 9. Aspectos que intervienen en el aprendizaje significativo



3.2 ESTUDIO DE UNA OBRA EN FORMA SIGNIFICATIVA

3.2.1 Planteamiento de objetivos

Desde un comienzo es importante que tengamos en claro, que en cada una de las acciones que vamos a realizar en las tres fases de esta metodología siempre nos plantearemos unos objetivos a alcanzar. El fin de plantearnos nuestros propios objetivos, es que podamos definir que debemos lograr en cada sesión de estudio para posteriormente buscar y aplicar estrategias para alcanzarlos. Como veremos más adelante los objetivos van desde analizar en donde debemos usar una determinada dinámica y articulación en una frase, hasta resolver alguna dificultad de tipo técnico.

3.2.2 Creación de la idea básica para la interpretación de una obra

Esta primera fase consiste en un análisis previo de una obra que vamos a interpretar, para esto aplicaremos todos los conocimientos musicales que tengamos a nuestro alcance, entre ellos los conocimientos sobre solfeo, formas musicales, texturas, armonía, contrapunto, manejo de dinámicas, articulaciones y otros recursos concernientes a la interpretación musical.

La justificación de este primer paso, es desarrollar la capacidad de pensar previamente en la música que vamos a interpretar. Normalmente empezaríamos leyendo una obra repetidas veces con el fin de memorizarla, para luego trabajar los aspectos técnicos de las manos, pero es interesante que podamos reconocer las características de la pieza que vamos a interpretar antes de empezarla a trabajar, esto tendrá sus beneficios por que de entrada tendremos una idea básica de la interpretación que requiere.

El objetivo principal de este primer paso, es definir una idea o imagen mental básica de la interpretación que queremos realizar de la pieza; esta idea la iremos desarrollando a medida que sigamos las indicaciones de nuestro maestro y podamos analizar la versión que estamos creando, para definir qué aspectos necesitamos trabajar más.

En este paso identificaremos los motivos, las frases y los temas de la obra por medio del estudio de la forma e identificaremos la textura y la línea melódica. También identificaremos algunos aspectos de la interpretación como las articulaciones y las dinámicas planteadas por el autor.

Estos son los pasos a seguir:

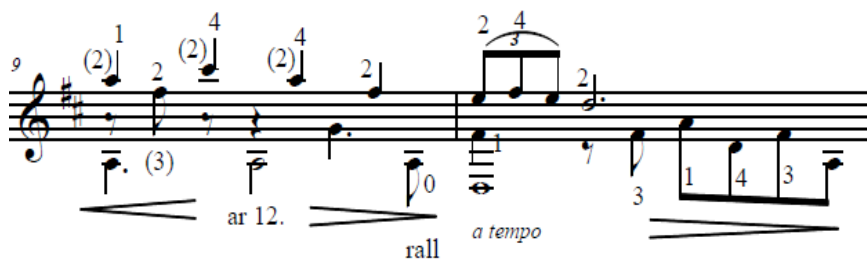
- Empezamos por identificar los aspectos generales de la pieza (autor, época, carácter, etc.). También Identificaremos el tipo de pieza, si es una obra o un estudio, en caso de ser un estudio identificar qué aspecto técnico se trabaja (ligados, desplazamientos, arpeggios, etc.).

- Identificaremos el carácter de la pieza, entre géneros como la canción o la danza.
- Haremos un análisis sobre la textura que maneja la pieza, si es homofónica, diferenciaremos la línea melódica del acompañamiento, en caso de que se maneje una textura contrapuntística identificaremos el movimiento de las diferentes voces.
- Analizaremos la forma e identificaremos los motivos y las frases que conforman la pieza.

Tomando como ejemplo el canco del lladre (el canto del ladrón), obra perteneciente al género canción, se requerirá de una interpretación acorde a este tipo de obra del periodo romántico. De la cual no tenemos referencia de su autor pero si de la versión para guitarra de Miguel Llobet.

Figura 10. Canco del lladre Miguel Llobet, compases 1 a 10

The image shows a musical score for the piece 'Canco del lladre' by Miguel Llobet, measures 1 to 10. The score is written for voice and guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics 'm n i m i' and includes various dynamics such as *p* and *mf*. The guitar accompaniment features complex fingerings, including triplets and slurs, and includes technical markings like 'CVTII' and 'lcu'. The score is presented in two systems of staves.



Si realizamos el respectivo análisis, podremos ver que es una obra que presenta una textura homofónica, la cual nos indica que tiene una melodía principal y un acompañamiento definido.

Figura 11. Línea melódica



Figura 12. Acompañamiento



Posteriormente nos enfocaremos en la voz superior que lleva el tema principal de la obra; si se hace una distinción de las secciones que componen esta frase, tendremos una división en dos partes, es decir una pregunta y una respuesta.

Figura 13. Fraseo



Podemos ver claramente dos secciones divididas en grupos de cuatro compases, o sea un antecedente y un consecuente. Una vez que hemos definido las frases en toda la obra daremos paso a solfear la frase en forma cantada.

3.2.3 Aplicación del canto

Una vez que ya hemos identificado las frases que componen la obra que vamos a interpretar, nos dispondremos a definir las dinámicas y matices que vamos a usar en cada frase. Luego la estudiaremos en forma solfeada, es decir cantándola y teniendo en cuenta las dinámicas y otros elementos que intervienen su interpretación. En este paso nos enfocaremos solo en la línea melódica, su estudio será realizado por frases por lo tanto es necesario definir los lugares donde vamos a respirar para no cortar la frase.

En esta fase la respiración es un aspecto importante, ya que nos permitirá tener una mayor comprensión del fraseo de la obra. Para esto la estudiaremos por frases tal y como se estudia una obra en el canto. Posiblemente nuestras habilidades para cantar no sean las mejores, sin embargo este ejercicio nos ayudara a tener más clara la interpretación que vamos a buscar con nuestro instrumento. Es recomendable hacerlo en un tempo lento y cantar la frase hasta encontrar la forma como queremos interpretarla.

Seguimos con el ejemplo del canco del lladre en donde ya hemos identificado una línea melódica, ahora definiremos los lugares donde respiraremos para hacer el ejercicio de una forma natural.

Figura 14. Ubicación de respiraciones del canco del lladre



Como se ve en este primer ejemplo las respiraciones (R), están marcadas en el inicio de cada sección de la frase, pero también podemos hacer algunas respiraciones adicionales aprovechando las notas de mayor duración.

Figura 15. Ubicación de respiraciones intermedias



Con las respiraciones marcadas en esos lugares específicos, podremos cantar la frase de una forma más natural sin que se afecte el fraseo que deseamos hacer. A continuación definiremos algunos aspectos básicos para la interpretación que deseamos hacer de la frase. En esta actividad puede ser necesaria la ayuda del maestro, para que guie al estudiante en la escogencia de las dinámicas y los matices apropiados con el carácter de la obra.

Primero tomaremos en cuenta el matiz que plantea el autor en el comienzo de la frase.

A continuación haremos lo mismo con la segunda sección de la frase

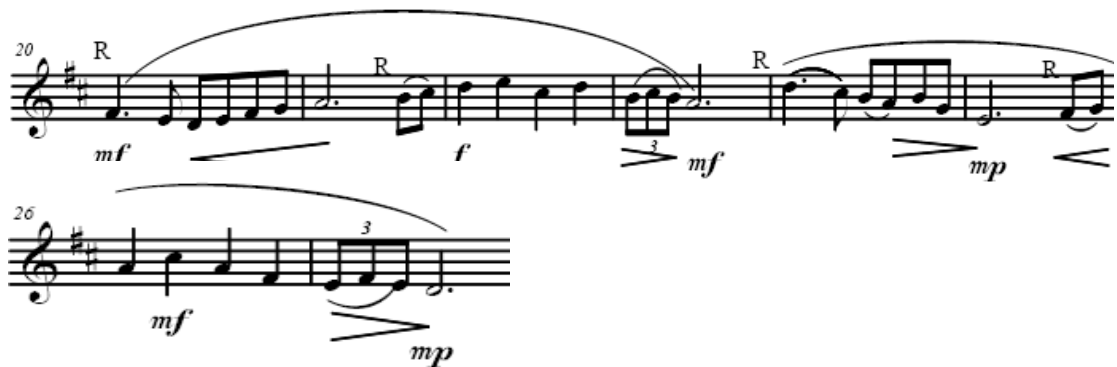
Figura 19. Ubicación de matices y dinámicas compases 3 a 10



Como se ve en el ejemplo, en la segunda parte se emplea un rango que va de un mezzo forte a un mezzo piano, esto con el fin de hacer una diferencia con la sección anterior de la frase.

Una vez ya hemos definido una idea básica de la interpretación que queremos, nos disponemos a cantar la frase. Si el registro que abarca la melodía nos presenta alguna dificultad podremos transportarla a un registro más cómodo.

Figura 20. Transporte a una octava inferior de la línea melódica



Es importante que cuando vamos a cantar la frase, lo hagamos teniendo en cuenta los matices y las dinámicas que hemos planteado, ya que el fin de cantar la pieza es el poder interiorizar estos aspectos interpretativos, para luego realizarlos con el instrumento.

En esta fase debemos estar en capacidad de cantar la frase y hacer una crítica de la forma como lo hemos hecho, y definir cómo es que en verdad queremos

hacer su interpretación. Luego se hará por secciones más grandes con el fin de ensamblar las frases. Es importante la concentración en este paso, ya que al cantar la línea melódica nuestra mente ira memorizando las frases y luego serán relacionadas con las digitaciones y los movimientos de las manos durante la ejecución de la pieza.

3.2.4 Lectura de la pieza y estudio de la digitación

Una vez hemos definido los aspectos básicos de la interpretación que vamos a realizar de la pieza nos dispondremos a realizar la lectura. Estas primeras lecturas a mi parecer deben ser hechas por frases, ya que esa es la forma como se ha empezado a trabajar. Inicialmente es importante tener en cuenta la digitación que vamos a utilizar, normalmente las obras tienen una digitación ya revisada pero en algunos casos nuestro maestro puede ayudarnos a escoger una menos complicada, ya que una digitación bien escogida nos puede facilitar el estudio de la pieza.

Los principios básicos para escoger una correcta digitación son:

- Reducir el número de traslados y cambios de disposición de la mano izquierda.
- Evitar la repetición de dedos a, m, i en la mano derecha.
- Evitar el cruzamiento de dedos en la mano derecha.

En cuanto a la digitación es importante tener en cuenta aspectos como la memoria muscular, ya que la repetición de diferentes digitaciones puede acarrear problemas en cuanto a la sustitución de estas tal como lo plantea Barbacci:

La memoria muscular y táctil, siendo básica para todo instrumentista, requiere un entrenamiento muy cuidadoso para evitar errores por que forman fácilmente hábitos que demoran y traban el automatismo. Así como un papel que ha sido

doblado en un sentido, necesita un tratamiento largo para perder la costumbre y la huella, también en la memoria es largo el proceso correctivo y en ambos ejemplos es tanto más difícil la reeducación cuanto más pequeña es la diferencia.¹

Barbacci se refiere al automatismo, aquella capacidad relacionada con nuestra memoria muscular que consiste en hacer movimientos de forma automática, una vez los hemos repetido varias veces. Si consideramos que al repetir un movimiento en varias ocasiones es automatizado y luego intentamos modificarlo sería algo que requeriría un trabajo adicional. Por eso es necesario escoger muy bien la digitación a utilizar.

En este ejemplo seguiremos la digitación propuesta en la transcripción

Figura 21. Digitación del canco del lladre



En este proceso es recomendable trabajar a tempo lento, a fin de poder analizar los movimientos de las manos en especial la mano izquierda. Inicialmente haremos un estudio por frases de la posiciones de la mano izquierda de la siguiente manera.

¹ BARBACCI, Rodolfo. (1965). *Educación de la Memoria Musical*, pág. 66. Buenos Aires, Argentina. Ricordi.

Figura 22. Estudio de posiciones



La posición está determinada por el traste en el que se encuentre el dedo 1 de la mano izquierda, como se ve en el ejemplo en los dos primeros compases, la mano izquierda se mantiene en la II posición y en el tercer compas cambia a la IV posición.

La forma como se aplica la lectura inicialmente será tocando en bloque el acorde de cada posición, simplificando el ritmo a notas largas buscando no crear silencios entre un acorde y otro. Debemos evitar cortar la duración del sonido de los acordes en los desplazamientos tal como se ve en el ejemplo, en el cambio del segundo acorde de II a IV posición.

Figura 23. Ejecución incorrecta del estudio de posiciones



Posteriormente se estudiarán los otros desplazamientos muy lentamente.

Figura 24. Estudio de desplazamientos



Una vez estudiada la lectura de la mano izquierda se empieza a leer la obra de forma completa a una velocidad muy lenta, buscando realizar los aspectos interpretativos que se definieron al cantar la melodía principal de la pieza, es importante no olvidar las respiraciones al momento de leer la obra. Desde la primera lectura, el objetivo no debe ser memorizar la pieza sino realizar correctamente los aspectos relacionados con la interpretación de la pieza.

Identificaremos las secciones que presentan mayor dificultad técnica, para posteriormente hacer un estudio independiente de esas secciones, la forma como serán estudiados estos pasajes será planteada más adelante.

Figura 25. Fraseo, matices, dinámicas y respiraciones





3.3 ESTRATEGIAS PARA LA RESOLUCIÓN DE PASAJES MUSICALES

Una vez se han realizado unas cuantas lecturas de la obra, nos dispondremos a realizar el estudio de los pasajes musicales que nos presentan alguna complicación. En esta parte veremos dos principios básicos para resolver problemas técnicos en los pasajes musicales. Estos principios se fundamentan en el análisis de los movimientos de cada mano, para posteriormente encontrar una solución eficaz al problema a través de una serie de ejercicios que el estudiante creara a partir de sus necesidades.

3.3.1 Simplificación de elementos mecánicos en un pasaje musical

Llamaremos “pasaje musical” a aquella sección de una obra u estudio que aun no dominamos técnicamente y que está conformado por varios elementos mecánicos que lo hacen complejo. Aquellos elementos son movimientos como los ligados, la cejilla, adornos, extensiones, desplazamientos largos, entre otros; que al aparecer de forma simultánea presentan una dificultad para el estudiante.

Veamos un ejemplo de cómo simplificar un pasaje musical en la siguiente sección del vals nº 2 de Antonio Lauro. En el podemos identificar 3 elementos que se presentan simultáneamente, estos son la cejilla presente en toda la sección, los ligados y el desplazamiento de la II a VII posición.

Figura 26. Pasaje musical del vals venezolano nº2 de Antonio Lauro



La forma como trabajaremos será simplificando la sección, para analizar los tres elementos por separado. En este caso nos enfocaremos en la mano izquierda, para realizar el estudio de las posiciones y trabajar de manera independiente la realización cejilla y el desplazamiento de la II a la VII posición.

Figura 27. Ejercicio para estudiar las posiciones y el desplazamiento con ceja



En la siguiente figura eliminamos los ligados, con el objetivo de trabajar el movimiento de los dedos y reconocer que las notas de la sección deben sonar igualmente claras al ejecutar los ligados.

Figura 28. Simplificación de los ligados



A su vez se hará un trabajo independiente de los ligados, con el objetivo de que los ligados suenen claramente evitando cualquier tipo de tensión en la mano izquierda.

Figura 29. Ejercicio para el estudio independiente de ligados



La finalidad de este trabajo es simplificar un pasaje musical al máximo, para poder analizar y trabajar de forma independiente los elementos que lo conforman y luego ir integrándolos uno a uno.

La forma de aplicar este recurso a cualquier pieza, es enfatizando en el elemento que presenta mayor dificultad, para trabajarlo se realizaran ejercicios basados en la necesidad del estudiante. Algo importante es no descuidar el aspecto sonoro y la dinámica que se ha definido en la fase de la planeación de la interpretación.

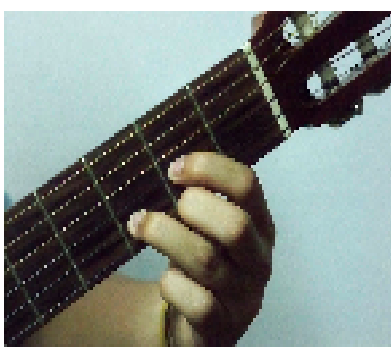
3.3.2 Estudio de cambios de disposición de un acorde y traslados

En este capítulo solo consideraremos el trabajo que realiza la mano izquierda, ya que esta es la que hace mayor cantidad de desplazamientos y movimientos. Nuestra finalidad será aprender por medio de la aplicación de una serie de pasos, a analizar la forma como la mano izquierda se mueve para poder reducir o evitar movimientos innecesarios y ganando más seguridad y precisión. En este capítulo trataremos dos tipos de movimientos: los cambios de disposición acorde y los traslados.

Como vemos en las siguientes imágenes, cuando hacemos un cambio de acorde la mano cambia la disposición de sus dedos, como expuse anteriormente, esta forma que adquiere la mano está determinada por la digitación.

Figura 30. Disposiciones de la mano izquierda

Disposición del acorde de RE mayor



Disposición del acorde de FA mayor



En el trabajo que realiza la mano izquierda, la estabilidad y precisión con la que se mueva juegan un papel fundamental en la ejecución. Como es sabido la mano se mueve en forma conjunta con el brazo actuando como un todo, (esto ha sido expuesto claramente en muchos tratados entre ellos los de Abel Carlevaro), ahora lo que trataremos, es la forma como el manejo de los dedos nos permiten una mayor estabilidad y precisión en los cambios de disposición de los acordes y los desplazamientos.

Un principio básico muy importante expuesto por maestros como Leo Brouwer y Abel Carlevaro, plantea que para obtener un máximo rendimiento de nuestras manos, cada movimiento que estas realicen deben seguir estos tres pasos:



Estos pasos son aplicables tanto en la mano derecha, con la ejecución de los distintos movimientos que realiza al atacar las cuerdas, y en la mano izquierda al realizar todos sus movimientos a través del diapasón de la guitarra.

Para explicar este principio tomemos como ejemplo la ejecución de la ceja, uno de los movimientos realizados por la mano izquierda que presenta mayor dificultad:

- Primero preparación : en éste paso anticiparemos la disposición de nuestro brazo y nuestros dedos en especial el dedo 1 encargado de realizar la ceja, en la anticipación intervienen la memoria muscular y nuestra visión, la cual utilizaremos mirando con anterioridad hacia el lugar a donde se desplazará la mano. En este paso las extremidades parten de un estado de relajación, el cual es necesario para realizar los movimientos con soltura y fluidez.
- Segundo acción: consiste en la ejecución de la ceja, en este paso básicamente interviene la fuerza y resistencia de nuestra mano, aquí la mano y el brazo se encuentran en un estado de tensión que se mantendrá durante la ejecución de la ceja.
- Tercero relajación: este último paso consiste en relajar automáticamente nuestra mano y brazo una vez hemos terminado de ejecutar la ceja. La relajación puede ser parcial o total dependiendo del movimiento que debamos realizar después, posteriormente empezaremos de nuevo el ciclo al preparar nuestras articulaciones para otro movimiento.

Estos pasos serán realizados en fracción de segundos durante la realización de un movimiento, ahora veamos de forma más puntual como aplicar este principio.

3.3.2.1 Cambios de disposición de un acorde

Nos referimos al cambio de disposición como el movimiento que realizan los dedos al pasar de un acorde a otro manteniendo la misma posición en el diapasón de la guitarra.

Figura 31. Cambios de disposición sobre la primera posición del diapasón

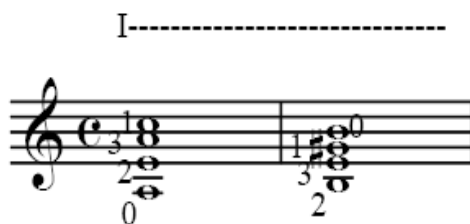
Acorde LA menor



Acorde MI mayor



Figura 32. Acordes sobre una misma posición en el diapasón de la guitarra



Como vemos en la figura, los dos acordes se encuentran en la primera posición de la guitarra, ya que el dedo 1 que referencia la posición en el diapasón se mantiene en el primer traste.

A continuación aplicaremos unos pasos, que nos ayudaran a analizar los cambios de disposición que realiza la mano izquierda.

Pasos:

- Analizar la digitación del pasaje (previamente revisada con ayuda del profesor).
- Simplificar los elementos del pasaje (ritmo, adornos, ligados, etc.), para identificar las disposiciones que adquiere la mano al realizar el cambio de disposición y además identificar el dedo o los dedos comunes entre los cambios de disposición de la mano.
- Estudiar lentamente el cambio de la disposición de la mano, evitando cortar el sonido de las notas.

En el primer paso el análisis de la digitación, la ayuda del profesor es de mucha importancia, ya que puede ayudar a que su alumno no tenga tantas complicaciones en el estudio de un pasaje. En los siguientes ejemplos, daremos por sentado que las digitaciones ya han sido analizadas correctamente y son la más favorables para tocar cada sección.

Ahora aplicaremos los pasos a dos obras, cada una con características diferentes. La primera es el estudio nº 6 de Mateo Carcassi (de los 25 estudios melódicos progresivos) esta obra tiene una textura homofónica con una melodía en la voz superior y un acompañamiento en los bajos.

La segunda es el preludio en Dm de Johann Sebastián Bach BWV 999, esta obra tiene una textura diferente al estudio nº 6, ya que en ella no se presenta una línea melódica como tal, solo se compone de un arpeggio que se mueve en torno a una secuencia armónica.

Primero tomemos la siguiente sección del estudio nº 6 de Carcassi, aquí vemos que la mano izquierda está ubicada en la primera posición de la guitarra.

Figura 33. Estudio nº6 de Mateo Carcassi compases 12 y 13



Ahora simplifiquemos la sección dejando solo los cambios de disposición que realiza la mano izquierda.

Figura 34. Simplificación



Si analizamos el segundo compás de esta sección, en donde hay tres cambios en la disposición de la mano izquierda, vemos que el dedo 2 se mantiene en la nota Si de la quinta cuerda, para mantener la estabilidad en el cambio del segundo al tercer tiempo, en el cual hay que hacer un movimiento giratorio del brazo, para permitir al dedo 4 llegar a la nota SOL # de la sexta cuerda. En el ejemplo el dedo 2 cumple una función de dedo eje de la mano mientras los dedos 1 y 4 cambian su ubicación.

Figura 35. Identificación de dedo eje



Ahora veamos un cambio de disposición un poco más complejo en el segundo ejemplo de la sección del preludio en Dm de Johann Sebastián Bach.

Figura 36. Preludio en Dm BWV 999 compases 10 y 11



En este pasaje donde ya se ha analizado la digitación con anterioridad, la mano se encuentra en la I posición del diapasón. Al simplificar el ritmo podemos ver que el dedo 1, se mantiene en la nota FA de la primera cuerda como dedo pivote,* mientras los otros dedos cambian de ubicación, esta función que cumple el dedo 1 permite que la mano adquiera más estabilidad en el cambio.

Figura 37. Simplificación



En el segundo compas los dedos pivote son el 3, 4 y 2, para facilitar el movimiento que el dedo 1 hace, al cambiar su ubicación a la nota FA de la cuarta cuerda. La dificultad que presenta esta sección se debe a la apertura que debe hacer la mano en el cambio entre el primer y segundo compas, las extensiones se encuentran entre los dedos 1-2 y 1-3.

* nombre con el cual Abel Carlevaro designa la función que cumple un dedo al mantenerse en una posición mientras se cambia la disposición de la mano.

Figura 38. Identificación de dedos eje



3.3.2.2 Traslados

Llamaremos traslado al desplazamiento que hace la mano izquierda a través del diapasón, manteniendo o cambiando la disposición de los dedos. Como ya es sabido el dedo 1, es el que referencia la posición de la mano en el diapasón, dependiendo del traste en donde se encuentre dicho dedo.

Varios tratadistas entre ellos Abel Carlevaro han llegado a la conclusión, que entre más referencias tenga la mano en un desplazamiento, mayor será la estabilidad de la mano al realizarlos. El pulgar es el principal punto de referencia de la mano izquierda y cuando otros dedos están colocados sobre una cuerda, sin necesidad de estar ejerciendo presión sobre ella, también actúan como puntos de referencia para los movimientos del brazo y los dedos. Estos dedos podemos definirlos como dedos guías en los desplazamientos de la mano izquierda.

La forma de utilizar las cuerdas como carril para el desplazamiento de los dedos en los traslados largos y cortos a través del diapasón, es la forma más común para aplicar lo dicho anteriormente.

Se van utilizar 2 ejemplos de diferente textura para analizar una serie de traslados. El primero el prelude en Dm de Johann Sebastián Bach que hemos visto

anteriormente el cual tiene una textura compuesta por un arpeggio y el segundo será el vals nº2 de Antonio Lauro que maneja una textura homofónica con una línea melódica en la voz superior y un acompañamiento definido en los bajos.

En el preludio en Dm BWV 999, veremos la forma de utilizar un dedo como referencia en un traslado de la V a la I posición, mientras se anticipa la disposición de los dedos durante el traslado.

Figura 39. Preludio en Dm BWV 999 compases 6 y 7



Para analizar claramente los traslados de este pasaje musical aplicaremos los siguientes pasos:

- Analizar la digitación del pasaje musical (previamente revisada con ayuda del profesor).
- Simplificar los elementos del pasaje musical (ritmo, adornos, ligados, etc.), para identificar los dedos que cambian su disposición en el traslado y además identificar el dedo o dedos que se puedan desplazar sobre las cuerdas para que sirvan como dedos guías en los traslados.
- Definir en donde se anticipara la nueva disposición.

- Estudiar lentamente de forma simplificada la sección sin cortar la duración de los sonidos

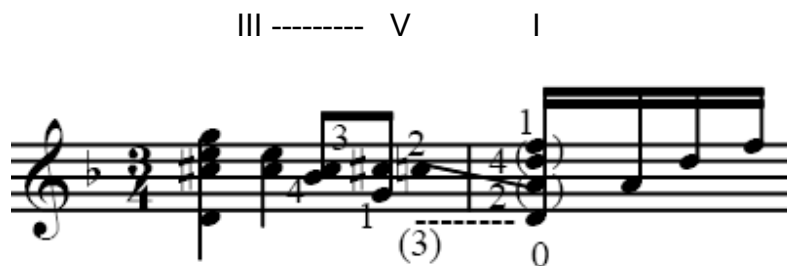
Damos por sentado que la digitación escogida para este pasaje es la adecuada para su fácil realización, a continuación simplificamos el pasaje musical tocando solo los acordes, para ver claramente el traslado y la forma como los dedos cambian su disposición.

Figura 40. Simplificación



En la figura vemos que hay un traslado largo, de la V a la I posición. Ahora veamos que dedo puede cumplir la función de dedo guía en el desplazamiento y también en donde podemos anticipar la disposición del compás 7.

Figura 41. Identificación de dedo guía



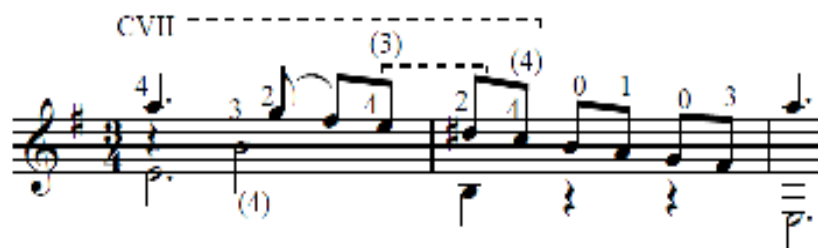
En la figura vemos que el dedo 2 cumple la función de dedo guía, ubicándolo en la nota DO natural de la tercera cuerda y desplazándose por ésta hasta la nota LA del segundo traste, mientras el dedo 1 y 4 anticipan su disposición en la primera y segunda cuerda respectivamente. La nota RE de la cuarta cuerda al aire, nos otorga el tiempo suficiente para anticipar la nueva disposición de los dedos en el compas 7.

Figura 42. Forma de anticipar la disposición de la mano izquierda



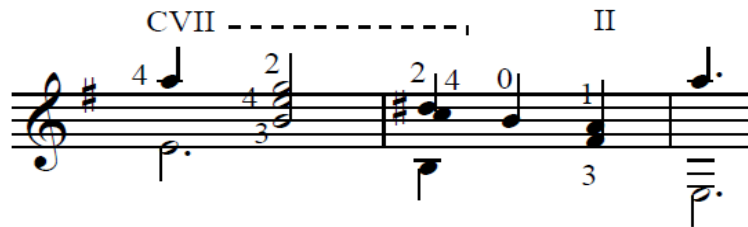
Ahora veamos como anticipar una disposición en una línea melódica. En el siguiente pasaje musical del vals venezolano nº 2 de Antonio Lauro. En el veremos como el movimiento de la línea melódica en la voz superior lleva a un desplazamiento de la VII a la II posición.

Figura 43. Vals venezolano nº 2 compases 8 y 9.



Simplificamos la sección para ver claramente el traslado de la VII a la II posición

Figura 44. Simplificación



En este ejemplo la nota SI de la segunda cuerda al aire del compás 9, nos dará el tiempo suficiente para realizar el traslado de la VII a la II posición. El dedo 2 servirá como dedo guía desplazándose por la tercera cuerda desde la nota RE# a la nota LA#, mientras los dedos 1 y 3 irán anticipando su disposición en la tercera y cuarta cuerda respectivamente.

Figura 45 .Identificación del dedo guía



3.3.3 Estudio por medio de variaciones rítmicas

Se ha comprobado que la variabilidad en la rutina de estudio de cualquier área, permite una mayor comprensión y dominio de los temas. En el campo musical el variar deliberadamente el ritmo de una sección, permite un mayor conocimiento y control de la ejecución de la pieza. La variación rítmica es un recurso que

utilizaremos para el estudio de un pasaje que nos presente alguna dificultad técnica.

La forma como se modifica el ritmo de un pasaje musical dependerá de la dificultad que tengamos, es importante aclarar que este trabajo siempre se realizará a un tempo lento y se irá aumentando poco a poco a medida que se vaya adquiriendo un dominio de los movimientos, teniendo como objetivo realizar claramente el ritmo que nos hemos planteado.

Esta forma de estudio se puede aplicar al estudio independiente tanto de la mano izquierda como de la mano derecha. La ventaja de esta forma de estudio consiste en la variabilidad de actividades, ya que permiten desarrollar un mayor control de las articulaciones de nuestras manos.

Para realizar una variación rítmica en una obra, aplicaremos los siguientes pasos:

- Analizar los movimientos de las manos izquierda y derecha por separado.
- Identificar cual de las dos manos presenta una mayor dificultad técnica.
- Simplificar el pasaje musical e identificar los aspectos técnicos que lo dificultan.
- Crear ejercicios rítmicos que ayuden al posterior dominio del pasaje musical.

A continuación veremos una serie de ejemplos donde se trabajan algunos pasajes con una dificultad específica para alguna de las dos manos o para ambas.

Primero veremos un pasaje musical del estudio VI (de la serie de estudios simples) de Leo Brouwer; en ella se maneja una textura compuesta por un arpeggio, que se mantiene durante toda la progresión armónica de la obra. En el segundo ejemplo tomaremos un pasaje musical del vals nº 2 de Antonio Lauro, que maneja una textura homofónica, con una melodía y un acompañamiento definidos.

Veamos cómo utilizar la variación en un desplazamiento y un cambio de disposición en el pasaje musical del estudio VI de Leo Brouwer. Aquí nos enfocaremos en el movimiento de la mano izquierda, simplificando lo que hace la mano derecha.

Figura 46. Estudio VI de Leo Brouwer compases 12 y 13



Figura 47. Identificación de dedo guía



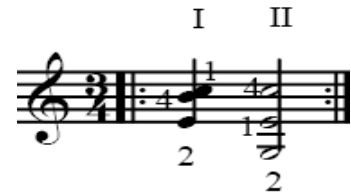
El dedo guía en esta sección será el 4, el objetivo es realizar el desplazamiento de la I a la II posición con ligereza evitando cortar el sonido de las notas. Utilizaremos las siguientes variaciones para trabajar el traslado de la I a la II posición.

Figura 48. Variaciones para estudio del traslado

Variación 1



Variación 3



Variación 2

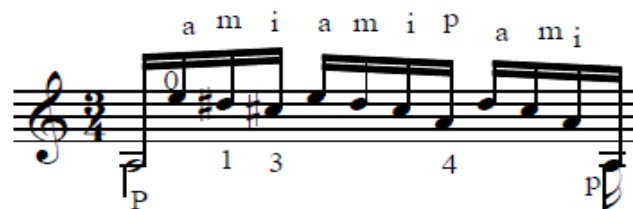


Variación 4



De este mismo estudio tomaremos el arpeggio realizado por la mano derecha para aplicar una serie de variaciones. Este arpeggio requiere de mucha precisión ya que los dedos van en el orden p, a, m, i y en el tercer tiempo del compas los dedos a, m, i cambian de cuerdas.

Figura 49. Inicio del estudio VI de Leo Brouwer



En el ejemplo la mano derecha mantiene una posición fija; nuestro objetivo en la ejecución de las variaciones será tocar cada nota del arpeggio con la misma intensidad y realizar el ritmo con precisión.

Figura 50. Variaciones rítmicas 1 y 2

Variación 1



Variación 2



Es aconsejable tocar la semicorchea más corta y la corchea con puntillo un poco más larga de lo que normalmente se hace, para que el ritmo sea más preciso. Ahora veamos otra variación utilizando la agrupación de tres notas.

Figura 51. Variaciones 3 y 4

Variación 3



Variación 4



Igual que con la variación anterior buscaremos extender un poco la duración de la corchea con el fin de que se entienda la separación con el grupo de las tres semicorcheas.

De esta sección simplificada realizaremos dos variaciones rítmicas, nuestros objetivos estarán enfocándolos en la precisión de los movimientos de los dedos de la mano izquierda, evitando separar demasiado los dedos del diapasón y evitando cortar el sonido de las notas en los desplazamientos para realizar correctamente el fraseo propuesto.

En la primera variación reemplazamos el grupo de dos corcheas por el de corchea con puntillo y semicorchea, y en la segunda variación utilizamos la semicorchea y corchea con puntillo.

Figura 54. Variaciones rítmicas sobre el pasaje musical simplificado



En la realización de estas variaciones es importante tener claro la correcta realización de los grupos rítmicos, ya que puede caerse en el error de realizarlos incorrectamente.

Figura 55. Ejecución correcta de la variación rítmica



Figura 56. Ejecución incorrecta de la variación rítmica



Tendremos en cuenta la misma recomendación hecha anteriormente, de hacer la semicorchea más corta y la corchea con puntillo un poco más larga de lo que normalmente se hace.

Una vez que hemos realizado con seguridad y fluidez las variaciones anteriores agregaremos los ligados a las dos variaciones anteriores sin descuidar los objetivos que nos hemos propuesto.

Figura 57. Variaciones rítmicas con integración de los ligados



Ahora agregaremos los bajos y realizaremos las dos variaciones.

Figura 58. Variaciones rítmicas con integración de los bajos

(6)

(6)

3.3.4 La repetición como herramienta para el aprendizaje

La repetición es una herramienta comúnmente utilizada por los estudiantes de un instrumento musical con el fin de afianzar y memorizar la ejecución de una sección. Es importante tener en cuenta que antes de la memorización por repetición viene un proceso de análisis de la sección y luego de afianzamiento de los movimientos que esta exige.

El proceso de afianzamiento de los movimientos de las manos es muy importante ya que de este se adquiere el dominio técnico de un determinado pasaje. Al repetir constantemente una sección nuestra memoria muscular que se encarga de codificar infinidad de movimientos coordinados que nos permiten tocar una pieza de memoria aunque no recordemos la partitura. Por esto es esencial hacer las repeticiones correctamente.

Abel Carlevaro se ha referido a la incorrecta repetición de esta forma: el alumno debe evitar por todos los medios la imprecisión, la inseguridad. Los defectos en el ritmo y la dinámica, una vez incorporados, una vez asimilados por el estudiante (como consecuencia de no haberse dado cuenta a tiempo) solo pueden quitarse con un esfuerzo constante y con permanente cuidado. Por eso es necesario, desde un principio, evitar en lo posible todo error.²

Como en los anteriores temas en el estudio por repetición también se deben tener unos objetivos claros, entre los objetivos esenciales para realizar correctamente las repeticiones están:

- Claridad en la ejecución de cada nota.
- Tocar la sección con su determinado fraseo y dinámica.
- Definir las respiraciones en la sección.
- Ejecutar la sección manteniendo una calidad en el sonido.

La relajación es otro aspecto importante en el estudio, en cuanto al uso de la técnica y la relajación Carlevaro expone lo siguiente:

“La técnica debe interpretarse como la obtención, con el mínimo esfuerzo, del máximo resultado; todo ello al servicio de la voluntad de la mente”.³

En cuanto a la velocidad recomendable para repetir una sección en un comienzo es mejor hacerlo a velocidades muy lentas, esto nos permitirá observar el grado de precisión de nuestros movimientos, en caso de tener dificultades para mantener un pulso demasiado lento es conveniente el uso del metrónomo. Finalmente los siguientes pasos nos ayudarán a realizar las repeticiones.

² CARLEVARO, Abel. (1974).*Serie Didáctica para Guitarra. Libro 4.* pàg.4. Buenos Aires, Argentina. BARRY.

³ CARLEVARO, Abel. (1974).*Serie Didáctica para Guitarra. Libro 4.* pag 3. Buenos Aires, Argentina. BARRY.

Consejos para la repetición de la variación en el estudio de un pasaje:

- Identificar la sección a repetir.
- Analizar los movimientos y la digitación del pasaje.
- Tener en claro el fraseo, la dinámica y las respiraciones del pasaje
- Tocar a una velocidad muy lenta.
- Hacer las repeticiones de la sección exactamente iguales
- Tocar sin hacer esfuerzos excesivos
- Realizar movimientos cortos y precisos
- Tocar siempre con mucha seguridad cada sección

Para ensamblar la sección con el resto de la frase, no es necesario repetir toda la frase para llegar a la sección que presenta la dificultad, lo más apropiado es identificar la posición que genera la dificultad y partir desde un compás anterior que no genere dificultad.

Una vez una sección ya ha sido repetida y dominada completamente, se integrará a la frase de la que hace parte. Las repeticiones se deben hacer con plena convicción y seguridad de que los movimientos son los correctos y que no se ha dejado ningún cabo suelto que nos pueda presentar dificultades posteriormente.

4. APLICACIÓN DE ESTRATEGIAS EN EL ESTUDIO DE UN REPERTORIO

A continuación aplicaremos las estrategias propuestas en la metodología a un repertorio de obras escritas y adaptadas especialmente para la guitarra clásica. Este repertorio comprende obras de los diferentes periodos de la música (renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, siglo XX y folclor suramericano). Para la interpretación de las obras se requiere del dominio de la técnica básica y de recursos técnicos propios de la guitarra clásica.

Para la aplicación de la metodología al repertorio, realizaremos un análisis general de los aspectos generales de las obras, luego se realizará un análisis por frases identificando aspectos como motivos, temas, cadencias, uso de dinámicas, matices, respiraciones etc.

Por último identificaremos las secciones que pueden presentar alguna dificultad técnica y se propondrán soluciones a estas dificultades por medio de la aplicación de las estrategias contenidas en la metodología.

Al empezar a estudiar las obras se recomienda la aplicación de los primeros pasos propuestos en la metodología. Las obras no están completamente digitadas, solo se han digitado las secciones que pueden presentar alguna dificultad técnica.

4.1 VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE GUÁRDAME LAS VACAS

4.1.1 Aspectos generales de la obra

Las variaciones sobre el tema de guárdame las vacas es una obra de la época del renacimiento, esta pieza fue compuesta por Luiz de Narvaez originalmente para la vihuela, debido a que la guitarra como se conoce hoy en día no existía en esta

época. La adaptación esta transportada al modo de DO mayor con respecto a la versión original en el modo de SOL mayor.

La música instrumental en esta época está basada en la voz humana por lo tanto requiere un tratamiento suave en las articulaciones, las dinámicas y los matices, de forma que no salga del discurso que maneja la pieza.

La obra maneja una forma por variaciones, en la primera se presenta el tema y posteriormente se realizan tres variaciones sobre el tema inicial. Maneja texturas homofónicas y se usa el contrapunto imitativo a la octava de algunos motivos. Cada variación se repite una vez por lo tanto es posible para el intérprete realizar algunos pequeños cambios en cuanto timbre, tempo, dinámica, de forma que se haga contrastante su ejecución y sin perder el discurso inicialmente planteado.

4.1.2 Estudio de frases y pasajes

Primera variación compases 1 a 8:

Esta sección presenta el tema de 8 compases que está dividido en forma simétrica en 2 grupos de 4 compases. La voz soprano tiene la voz principal durante todo el tema; las respiraciones están marcadas con la letra (R) y han sido propuestas de acuerdo con el carácter de tipo vocal que maneja la música de este período.

Se realizará el fraseo presentando la forma de antecedente en los compases 1 y 2, y consecuente en los compases 3 y 4. En los compases 5 a 8 se hará un fraseo más largo direccionado hacia la cadencia del final de la frase. En este tipo de música se resaltarán la relación de V grado – I grado, para esto es aconsejable tocar con más intensidad el grado dominante y suave en la resolución, esto se realizará en la cadencia de los compases 7 y 8.

Figura 59. Guárdame las vacas



El manejo de las dinámicas debe ser consecuente con el movimiento de la línea melódica, el crescendo y decrescendo se harán según los movimientos ascendentes y descendentes de la melodía.

Segunda variación compases 9 a 16:

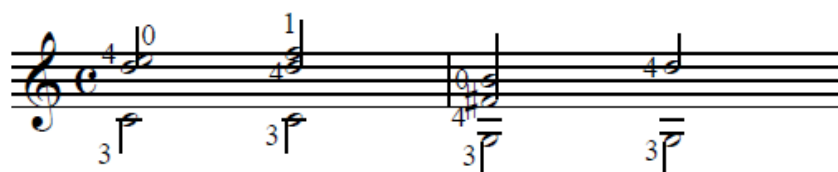
Esta segunda variación se caracteriza por la ornamentación en la línea melódica. El fraseo propuesto se hace en semi-frases de cuatro compases y las respiraciones se realizarán en las cadencias. Los ligados propuestos no deben destacarse por encima de las otras notas y las dinámicas a utilizar están propuestas igual que en la variación anterior por el movimiento de la línea melódica.

Figura 60. Compases 9 a 16



En los compases 9 y 10 la mano izquierda presenta una disposición que tiene como eje el dedo 3. Como ejercicio para las primeras lecturas se propone el siguiente estudio para la mano izquierda. En este se buscará no cortar las notas en los cambios de disposición, realizando con mucha precisión el cambio de nota del dedo 3.

Figura 61. Simplificación de los compases 9 y 10



A continuación mostramos 2 ejemplos para trabajar esta sección por medio de la variación del ritmo.

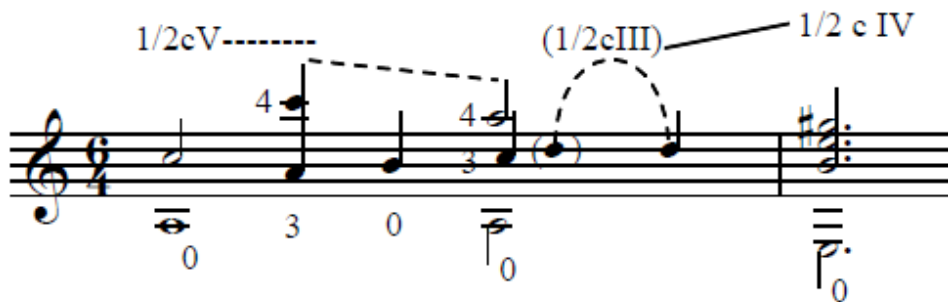
Figura 64. Imitación en los 17 a 20



En los compases 21 a 24 se realiza un fraseo dividido en 2 partes en base a la dirección que lleva la melodía.

En cuanto a la parte técnica, en los compases 19 y 20 se deben realizar dos traslados de la V a III posición y de la III a la IV posición. En ellos se requiere de la utilización de la media cejilla, para trabajar este traslado se propone el siguiente ejercicio.

Figura 65. Ejercicio para traslados en los compases 19 y 20



Aquí se presenta la utilización del dedo 4 como dedo guía en el desplazamiento de la V hacia la III posición desplazando este por la primera cuerda de la nota DO a la nota LA y aprovechando el tiempo de la nota Si de la segunda cuerda al aire. En el último tiempo se anticipa la media cejilla III, para luego desplazarla hacia la IV posición en el primer tiempo del siguiente compás.

En los compases 21 y 22 trabajaremos la mano derecha por medio de la variación rítmica para realizar con ligereza el ritmo y los ligados de la sección. El objetivo será hacer con precisión el ritmo durante los 2 compases.

Figura 66. Digitación de compases 21 y 22

Figure 66 shows musical notation for measures 21 and 22. The notation includes fingerings (i, mi, m, i, m, a, m, i, mi, mi, mi) and fret numbers (3, 4, 3, 4, 3, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 3, 0) for the right hand. The left hand is indicated by 'C III' and has a 'p' dynamic marking.

Figura 67. Variaciones rítmicas sobre los compases 21 y 22

Figure 67 shows two musical staves for measures 21 and 22, illustrating rhythmic variations. The notation includes fingerings (i, mi, m, i, m, a, m, i, mi, mi, mi) and fret numbers (3, 4, 3, 4, 3, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 3, 0) for the right hand. The left hand is indicated by 'C III' and has a 'p' dynamic marking.

Cuarta variación compases 25 a 36:

Esta última variación también trabaja sobre el modo de LA menor, igual que en la variación anterior se utiliza el contrapunto imitativo a la octava, en los compases

25 a 28 se presentan los siguientes motivos que siguen un juego de imitación entre los bajos y la voz soprano.

Figura 68. Compases 25 a 28



Figura 69. Motivos melódico- rítmico de la tercera variación

Motivo 1



Motivo 2



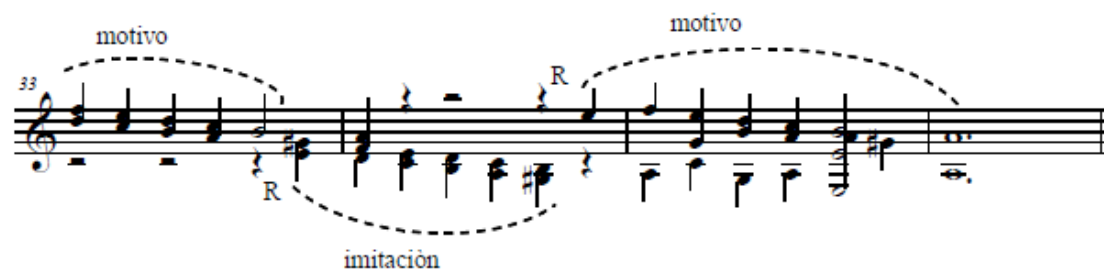
El fraseo de estos 4 primeros compases se propone de acuerdo a las imitaciones de los 2 motivos principales. Las respiraciones son echas entre la ejecución de las imitaciones de los motivos para tener una mayor claridad del contrapunto. En los compases 29 a 32 hay un desarrollo de los 2 motivos principales, el fraseo utilizado busca hacer claro el desarrollo de esta sección por medio de las respiraciones indicadas entre la aparición de los motivos principales.

Figura 70. Compases 29 a 32



En el último tiempo del compás 32 al compás 36 se ubica el final de la pieza en donde también se realiza una imitación de un motivo presentado en la voz soprano acompañado de una segunda voz. Esta luego es imitada por los bajos, por último el motivo es presentado de nuevo en la voz soprano con la armonización utilizada para la cadencia final.

Figura 71. Compases 33 a 36



Es recomendable realizar un estudio sobre las diferentes escalas que aparecen en esta variación por ejemplo

Figura 72. Estudio de escalas sobre la tercera variación

m i m i m i m a i m i m a m i m a

(5).....(4).....(3).... (2)..... (1).....

2 0 1 2 4 1 3 4 1 3 1 2 4 1 3 1 4 3 0

p

La manera para estudiarlas una vez ya se ha escogido la digitación más cómoda es por medio de la variación rítmica sin cambiar la digitación de las manos. A continuación veremos unas variaciones rítmicas sobre la escala.

Figura 73. Variaciones rítmicas sobre estudio de escalas de la tercera variación

Variación 1

Variación 2

Variación 3

Variación 4

De igual forma es recomendable combinar con otras de las variaciones rítmicas antes propuestas.

4.2 PRELUDIO DE LA CELLO SUITE Nº 1 DE JOHANN SEBASTIÁN BACH BWV 1007

4.2.1 Aspectos generales de la obra

Esta obra hace parte del periodo barroco, la siguiente versión es una adaptación hecha por John W. Duarte de la versión original en SOL mayor escrita para el violonchelo por Johann Sebastián Bach. El prelude es la pieza con la que se inicia la suite y es el movimiento más sustancial de esta serie de danzas. En esta pieza Bach no utiliza una melodía definida, pero esto lo compensa con un perfecto manejo de la textura, la estructura y el ritmo. Armónicamente se mueve por los grados fundamentales de la tonalidad (I, IV y V grado) mientras desarrolla el motivo rítmico- armónico del inicio de la obra.

La obra maneja una textura homofónica en su mayor parte, en el desarrollo el autor maneja la polifonía en una sola voz y finaliza con un clímax que lleva a la cadencia final de la pieza.

4.2.2 Estudio de frases y pasajes

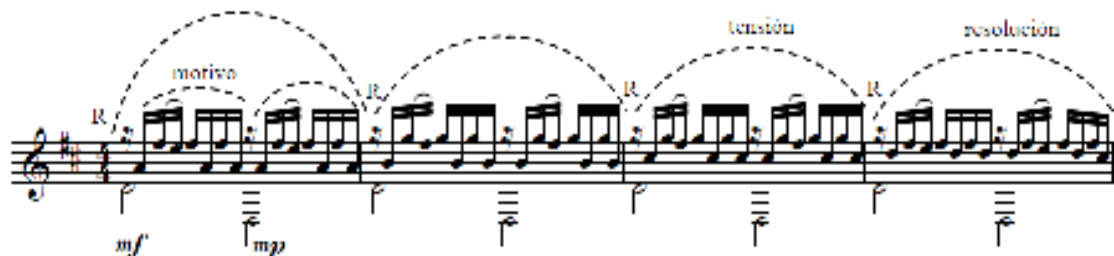
Compases del 1 a 4:

En estos primeros compases se presenta el motivo armónico – rítmico que establece la tonalidad, textura y carácter de la obra. La obra presenta acordes a tres voces y forma una idea melódica desde un punto de vista polifónico.

El motivo inicial de la obra principal será desarrollado durante todo su transcurso. El fraseo está propuesto según la progresión por la que el motivo es transportado, la progresión que aparece en esta primera sección es I – IV – V – I. El bajo se mantiene en la nota RE cumpliendo la función de nota pedal. En el quinto compás se crea una tensión por el tritono generado entre las notas SOL y DO#, esta tensión debe ser resaltada para hacer clara la resolución suave en el cuarto compás.

En cada compás el motivo es tocado 2 veces por esto se propone la dinámica de mf y mp haciendo el contraste y creando una sensación de eco del motivo inicial. Las respiraciones se pueden hacer en cada compás o cada 2 compases de tal forma que sea claro el fraseo de la sección. La ejecución de los ligados debe ser consecuente con la idea musical y no deben destacarse por encima de las otras notas.

Figura 74. Preludio de la cello suite BWV 1007



Compases de 5 a 8:

En esta sección se empieza a desarrollar el motivo inicial, las respiraciones marcan los puntos de comienzo y terminación de las semifrases, como vemos en la siguiente figura, la melodía que empieza en el compás 5 finaliza en la primera nota del siguiente compás.

Figura 75. Compases 5 a 8



En cuanto a la parte técnica en el compás 5 hay un pequeño desplazamiento de la III a I posición. El dedo 2 se desplazará por la segunda cuerda de la nota SI a LA, sirviendo como dedo guía para el desplazamiento y a su vez anticipa la nota LA que va a ser tocada en el último tiempo del compás.

Figura 76. Simplificación de los desplazamientos en el compás 5



Entre el compás 5 y 6 encontramos otro desplazamiento con cambio de disposición, simplificamos la mano derecha para ver el desplazamiento de I a III posición.

Figura 77. Ejercicio para estudio de desplazamiento en el compás 5



Aquí el dedo 4 se desplaza por la cuarta cuerda de la nota FA# a SOL#, mientras se hace el deslazamiento de los dedos 1 y 3 que se ubicarán sobre las cuerdas 2 y 6 respectivamente.

Compases 9 a 14:

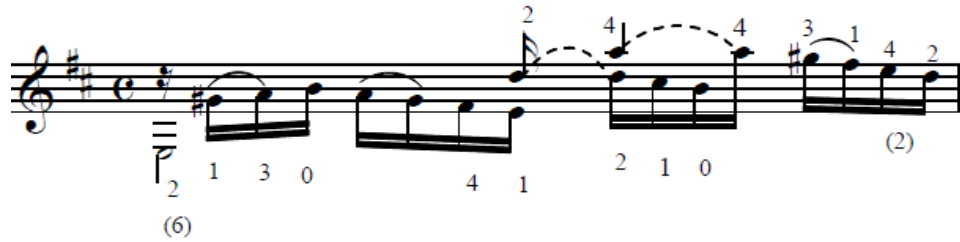
El fraseo y dinámica están propuestos en base al movimiento de la línea melódica y digitación. Aquí se presenta un desarrollo melódico que hace una diferenciación de voces debido a los saltos de intervalos en la línea melódica.

Se sigue una secuencia ascendente en los compases 9 y 10 para luego presentar el motivo principal en el compás 11. En los compases 11, 12 y 13 el bajo marca el fraseo en la primera nota de cada grupo y en el compás 14 hay una escala descendente que termina en la nota DO# del compás 15.

Figura 78. Compases 9 a 14

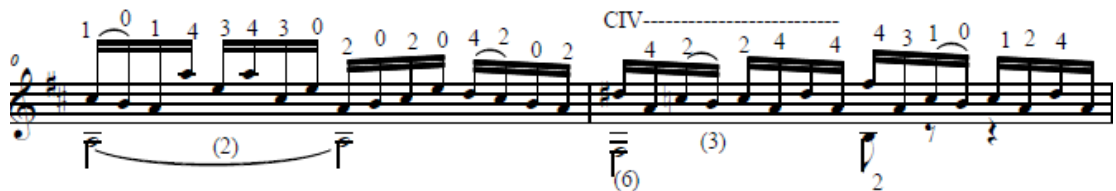
Para estudiar los cambios de disposición del compás 9 realizaremos el siguiente ejercicio para la anticipación de los dedos 2 y 4.

Figura 79. Ejercicio para la anticipación de los dedos 2 y 4 en el compás 9



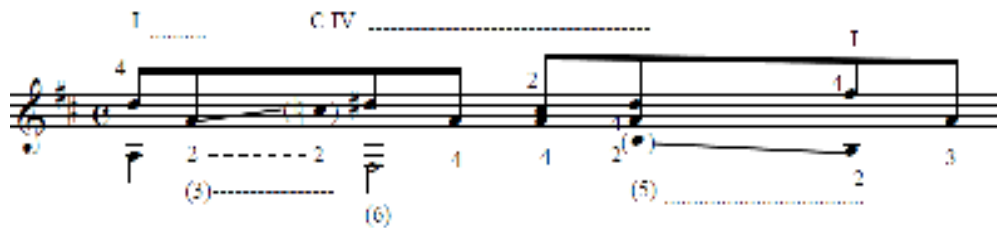
Entre el compás 10 y 11 encontramos dos desplazamientos de I a IV y de IV a I posición, con la utilización de la cejilla.

Figura 80. Digitación de compases 10 y 11



Simplificamos la sección y tomamos desde el traslado del último tiempo del compás 10.

Figura 81. Simplificación del pasaje de los compases 10 y 11



(Las notas DO natural y RE que están entre paréntesis no se harán sonar)

Como vemos en la figura utilizamos el dedo 2 como guía en los desplazamientos. En el primer desplazamiento de la I a IV posición el dedo 2 se desplaza por la segunda cuerda de la nota LA a DO natural, mientras el dedo 1 va anticipando la realización de la cejilla que será colocada en la IV posición. Luego se utilizará nuevamente el dedo 2 para el desplazamiento, este se desplazará sobre la quinta cuerda de la nota RE a SI.

En el último tiempo del compás 12 y el primer tiempo del compás 13 hay un cambio de disposición, aquí utilizamos el dedo 2 como dedo eje para el movimiento rotatorio del brazo.

El siguiente es un ejercicio para trabajar el cambio de disposición, utilizamos el dedo 2 como dedo eje para el movimiento de rotación que realiza la mano en el acorde de FA# mayor.

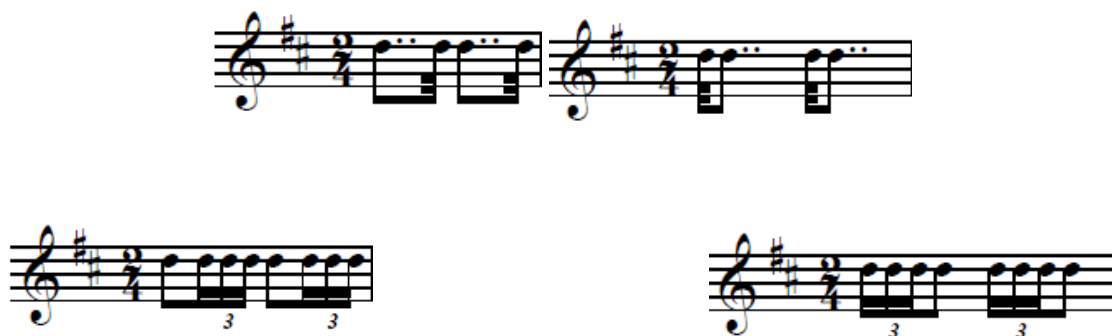
Figura 82. Ejercicio para el cambio de disposición de los compases 12 y 13



Una vez estudiados los traslados y cambios de posición trabajaremos por medio de la variación rítmica con el fin de sincronizar los movimientos de las dos manos y adquirir fluidez en la ejecución de la mano derecha.

Tomamos el grupo de 4 semicorcheas y generamos las agrupaciones que se puedan hacer con 4 notas para ser usadas en la variación rítmica.

Figura 83. Grupos rítmicos para usar en las variaciones rítmicas



A su vez podemos combinar los grupos rítmicos que ya hemos practicado de la siguiente manera:

Figura 84. Combinación de grupos rítmicos



Este es un ejemplo de cómo aplicar las diferentes agrupaciones rítmicas para el estudio de las variaciones.

Figura 85. Aplicación de grupos rítmicos en el compas 8



Compases 15 a 22:

En esta sección se presenta nuevamente el motivo principal de la obra entre los compases 15 a 18, esta vez sobre una progresión de dominantes secundarias (V7- I7- IV – V7 –I) manteniendo en el bajo la nota RE como pedal en entre los compases 16 a 18. La dinámica y el fraseo son igualmente propuestas teniendo en cuenta la progresión y las repeticiones del motivo.

Figura 86. Compases 15 a 22





En los compases 20 a 22 podemos utilizar la variación rítmica para adquirir mayor fluidez en la mano derecha para la realización del arpeggio.

Figura 87. Simplificación de los compases 20 y 21

Compás 20



Compás 21



Compases 22 a 28:

En la siguiente sección se encuentra el desarrollo central de la obra sobre el quinto grado de la tonalidad por lo cual se mantiene la tensión armónica. En estos primeros compases las respiraciones marcan el fraseo y la dinámica sigue el movimiento ascendente de la melodía cuyo clímax es la nota Si bemol del compás 23.

Figura 88. Compases 22 y 23



En los compases 24 a 26 los bajos aparecen con un esquema de 4 notas que podemos considerar como una segunda voz dentro de la línea melódica.

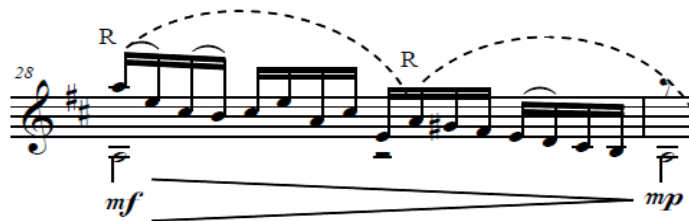
Figura 89. Compases 24 y 25

The musical score for measures 24 and 25 shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of eighth notes. Below the staff, the bass line is indicated with quarter notes. The dynamics for the bass line are marked as *mf* (measures 24 and 25) and *mp* (measures 26 and 27). A dashed line labeled "2a voz" (2nd voice) spans across the bass line notes. There are also "R" markings above the melodic line.

En los compases 26 a 28 aparece la función V del V grado, en este caso el acorde de MI mayor el cual crea mayor tensión ya que el bajo mantiene la nota LA como pedal, posteriormente en el compás 28 la tensión será resuelta sobre el quinto grado LA mayor.

Figura 90. Compases 26 a 28

The musical score for measures 26, 27, and 28 shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of eighth notes. Below the staff, the bass line is indicated with quarter notes. The dynamics for the bass line are marked as *mp* (measures 26 and 27) and *mf* (measure 28). A dashed line labeled "tensión" spans across the bass line notes. There are also "R" markings above the melodic line.



En cuanto a la parte técnica en los compases 23 a 24 tenemos un desplazamiento de II a III posición con la utilización de la media ceja; aquí el dedo 1 será el guía en el desplazamiento.

Figura 91. Simplificación del desplazamiento de los compases 23 y 24



En el compás 26 utilizaremos los dedos 1, 2 y 3 como dedos eje para mantener la estabilidad de la mano mientras los otros dedos cambian su disposición, como veremos en el siguiente ejercicio los dedos se mantendrán en su posición para facilitar el movimiento de los otros dedos.

Figura 92. Ejercicio para el estudio del cambio de disposición en el compás 26



En los Compases 27 y 28 hay 2 desplazamientos con cambios de disposición, inicialmente quitaremos los ligados y simplificaremos el ritmo en los arpeggio para identificar los cambios de disposición y en los desplazamientos identificaremos los dedos guía.

Figura 93. Simplificación de los compases 27 y 28

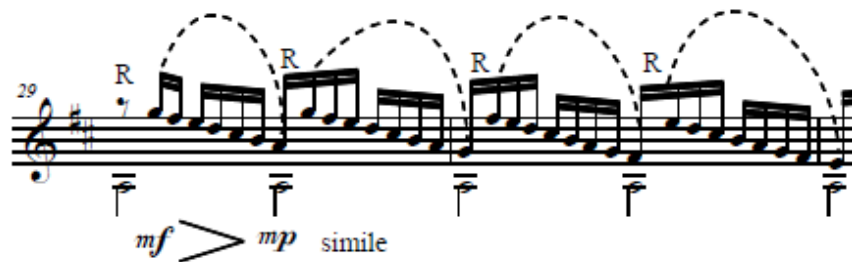


Como vimos en el cambio de disposición del compás 26 el dedo 1 se mantiene como eje en el cambio de disposición, mientras que en el compás 27 el dedo 3 sirve como guía para el desplazamiento de la III a la I posición.

Compases 29 a 42:

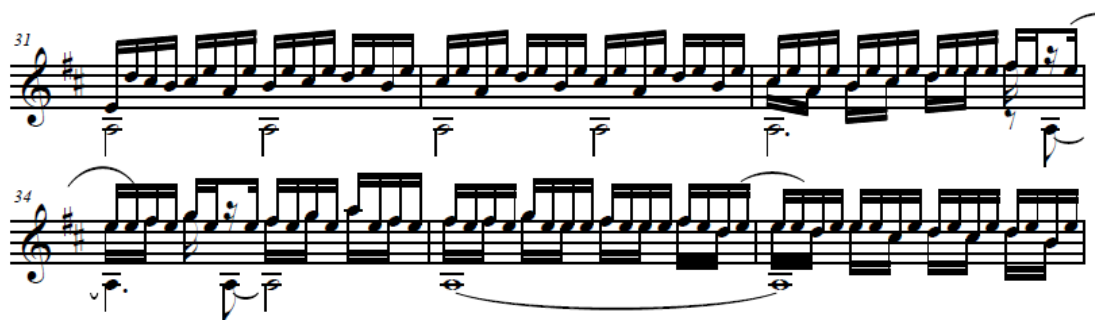
Esta sección marca el final de la obra, en los compases 29 y 30 hay una secuencia de una escala descendente, las respiraciones han sido marcadas como veremos en la siguiente figura por la última nota de cada escala que a su vez está marcada por la nota LA del bajo. Los matices y La dinámica se harán igual durante la secuencia yendo desde un *mf* y decrescendo a *mp*.

Figura 94. Compases 29 y 30



A continuación en los Compases 31 a 36, aparece un arpeggio en donde la voz principal se encuentra en la voz intermedia, la nota MI de primera cuerda cumple la función de nota pedal al igual que el bajo que se mantiene en la nota LA, este recurso es propio del barroco francés y es llamado estilo brisé.

Figura 95. Compases 33 a 36



Ahora eliminamos las notas pedales para ver con claridad el movimiento de la voz principal y así definir las respiraciones, el fraseo y la dinámica

Figura 96. Voz principal en los compases 31 a 35



La digitación que usaremos en el arpeggio será la siguiente

Figura 97. Digitación del arpeggio en el compás 32



Para estudiar la ejecución del arpeggio aplicaremos las variaciones rítmicas, inicialmente trabajaremos la independencia de cada dedo de la mano derecha por medio de la acentuación. Iniciaremos acentuando el anular (a) ya que este dedo se destaca más que los otros en los arpeggios porque sus movimientos están acompañados por el dedo meñique, esto lo hace lento y es necesario trabajar su fuerza, independencia y resistencia. Luego haremos el mismo trabajo con los dedos índice (i) y medio (m) que son los que tienen la voz principal en este arpeggio.

Figura 98. Acentuación del dedo anular en el arpeggio



Figura 99. Variación del ritmo y la acentuación en el arpeggio



En los compases 37 a 38 hay una escala cromática que va hacia el clímax de la obra en la nota RE del compas 40.

Figura 100. Compases 37 y 38



Igual que en la sección anterior el bajo mantiene la nota LA como pedal, esta voz no debe destacarse por encima del las terceras que van por movimiento cromático, en la figura veremos la dinámica y el fraseo utilizados en esta escala.

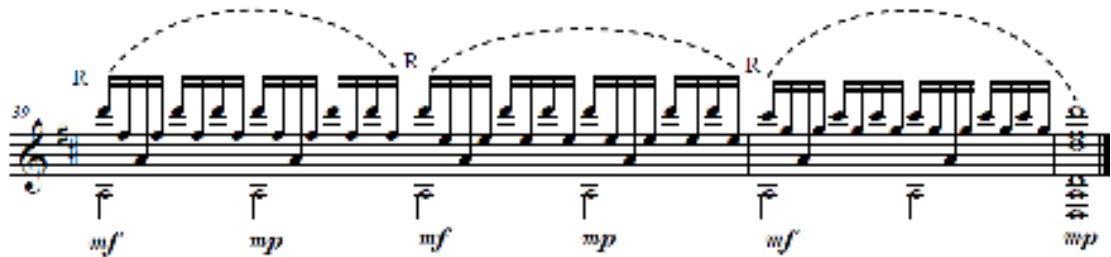
Figura 101. Voces superiores en los compases 37 y 38



Finalmente en la cadencia se hace la progresión I-V-V7-I. El fraseo y las respiraciones se harán de forma similar al comienzo de la obra. En los compases 39 y 40 en la voz soprano se mantiene la nota RE como pedal, mientras que en el bajo se mantiene la nota LA.

Las tensiones creadas por los intervalos de 7ª en los compases 40 y 41 serán resaltadas mientras que la resolución al acorde de tónica en el compás 42 se hará suave.

Figura 102. Compases 39 a 42



4.3 RONDO ÓP. 48 DE FERNANDO SOR

4.3.1 Aspectos generales de la obra

Esta obra pertenece a la época del clasicismo y fue escrita especialmente para guitarra, su autor el maestro Fernando Sor fue uno de los mejores intérpretes de su época. En la obra se destacan las diferentes cualidades del instrumento en cuanto a su sonoridad con la utilización de técnicas como el glisandos y el pizzicato.

La obra tiene una forma de rondo /A / B / A / C / A / A` /, es una danza de carácter ligero y gracioso, en su primera parte se destaca el tema A por su carácter juguetón el cual es brevemente desarrollado para dar paso al tema B, luego se presenta el tema C el cual modula a la tonalidad homónima Dm y finaliza con la re exposición del tema A y un pequeño desarrollo del mismo tema que lleva a la obra hasta el clímax y la cadencia con la cual concluye.

4.3.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 8

Esta será la frase principal de la obra y será repetida durante el transcurso de la misma. Esta divide en dos partes una antecedente (compases 1 a primer tiempo del compás 4) y una consecuente (segundo tiempo del compás 4 a primer tiempo

del compás 8), Los matices y las respiraciones han sido propuestas de tal forma que haya un contraste entre las dos secciones.

Figura 103. Rondo óp. n° 48 de Fernando Sor compases 1 a 7



Los ligados juegan un papel importante ya que le dan a la melodía un carácter más fluido y gracioso, para esto realizaremos un ejercicio de ligados de forma independiente, con solo la voz principal.

Figura 104. Digitación del primer compás



Se usará la variación rítmica y se tocará inicialmente sin el ligado a fin de tener clara la posición de la mano, luego se agregará el ligado. El objetivo en estos ejercicios será realizar los ligados con fluidez, produciendo sonido claro y limpio.

Figura 108. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio para las apoyaturas



Este ejercicio es para la realización de ligados presentados en los compases 5 a 7. También se harán variaciones rítmicas de la sección para conseguir el dominio de los ligados.

Figura 109. Ejercicio para ligados de los compases 6 y 7



Compases 8 a 16

En esta sección se presenta el tema B que será desarrollado hasta la nueva aparición del tema A, en los compases 8 a 16 se presenta la primera frase de este tema conformado también por dos secciones, la primera desde el segundo tiempo del compás 8 al primer tiempo del compás 12, está a su vez está dividida en dos pequeñas secciones como marcan las respiraciones. La segunda parte desde el segundo tiempo del compás 12 al primer tiempo del compás 16.

Figura 110. Compases 8 a 16



Compases 16 a 32

La siguiente sección perteneciente también al tema B se compone de 2 frases, la primera del compás 16 al 22, aquí vemos la repetición del arpeggio del MI mayor en los compases 17 y 19.

Para hacer contrastante esta sección utilizamos diferente matiz en cada repetición, en el compás 23 utilizamos el staccato en los bajos para hacer más rítmica la semi-cadencia. En el compás 24 se re expone la frase, esta vez utilizaremos el cambio de timbre metálico y luego volveremos al timbre más opaco en la boca de la guitarra.

Figura 112. Compases 16 a 32

Ahora veremos un ejercicio para los cambios de disposición y los desplazamientos.

Figura 113. Ejercicio para el estudio de los cambios de disposición y desplazamientos de los compases 16 a 22



Tomamos desde la posición del compás 17, simplificando el ritmo y colocando toda la disposición de los dedos en cada compás. Esto nos ayudará a trabajar con más precisión los movimientos de la mano izquierda.

Vemos en el inicio un pequeño desplazamiento donde se utiliza el dedo 1 como guía, luego hay 2 desplazamientos de la II a X y de la X a la II posición, en el primer desplazamiento utilizamos el dedo 3 como guía, este se desplaza por la segunda cuerda desde la nota RE # a LA #, esta última nota entre paréntesis no se debe tocar, el dedo solo debe estar en esa posición.

En el desplazamiento de la X a II posición utilizamos el dedo 2 para desplazarse sobre la segunda cuerda de la nota LA natural a DO#, en este caso las dos notas serán tocadas ya que hacen parte de la obra.

Compases 32 a 44

La siguiente frase es un enlace para volver al tema A, se debe ser cuidadoso en la ejecución de las apoyaturas, para su estudio se pueden aplicar la misma

secuencia de ejercicios que en el tema inicial de la obra. La dinámica propuesta va en orden ascendente acompañada por el fraseo y las respiraciones.

Figura 114. Compases 32 a 43

The image shows a musical score for two staves, measures 32 to 43. The top staff starts at measure 32 and ends at measure 43. It features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics: *p* (piano) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) in the middle, and *mf* (mezzo-forte) towards the end. There are several breath marks (R) and slurs. The bottom staff starts at measure 33 and ends at measure 43. It continues the melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. A large slur covers the entire bottom staff, with a dynamic marking *mf* in the middle and *p* at the end. There are also breath marks (R) and slurs in this staff.

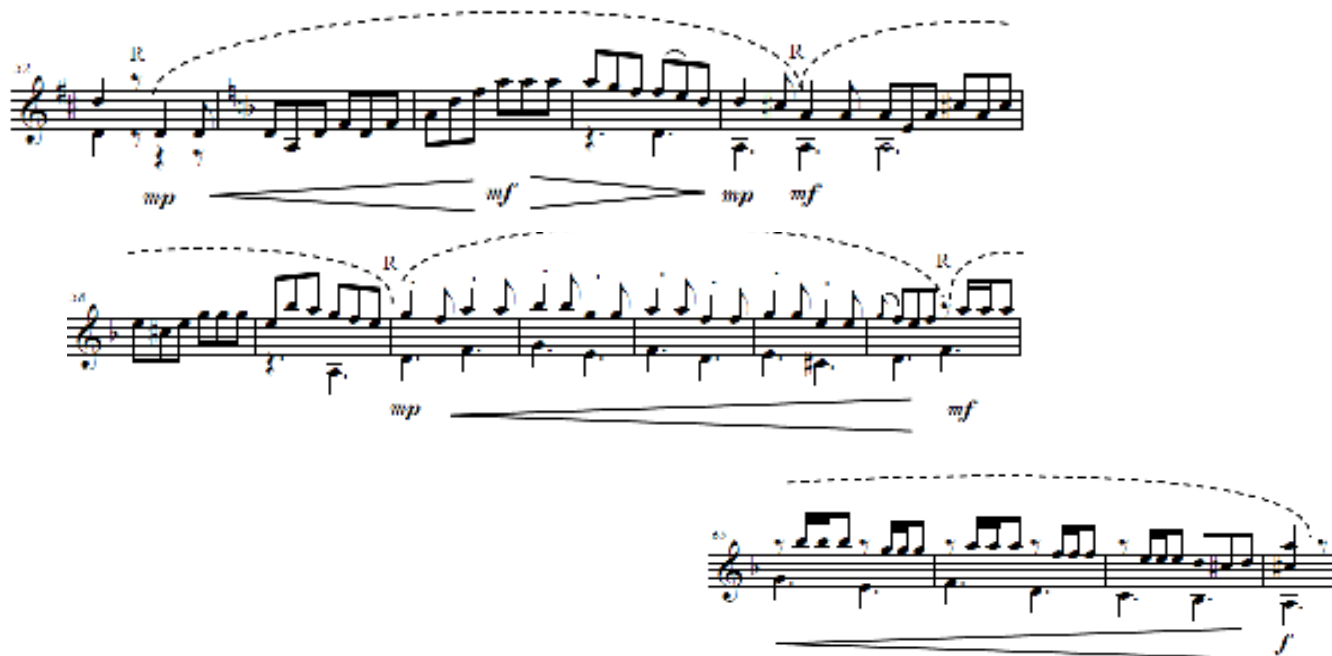
Compases 44 a 52

Se re expone el tema A y se mantienen las mismas indicaciones aunque es posible variar algunos aspectos de timbre para hacer el contraste con el inicio de la obra.

Compases 52 a 68

En esta sección se presenta el tema C que modula a la tonalidad de Dm, el tema está dividido en 2 secciones simétricas de 4 compases, técnicamente el pasaje no presenta ninguna dificultad que antes no se haya presentado en la obra. Los matices y las dinámicas esta propuestos según el movimiento de la línea melódica y la progresión de las frases. Se tocaran con más fuerza los acordes dominantes y suave en la resolución de las cadencias.

Figura 115. Compases 52 a 68



Compases 68 a 80

Esta sección es un pequeño desarrollo del tema C en donde hay una modulación a FA mayor, la sección se compone de tres partes, las 2 primeras compuestas por un arpeggio y una línea melódica, la tercera es una progresión en arpeggio que resuelva a FA mayor.

Figura 116. Compases 68 a 80





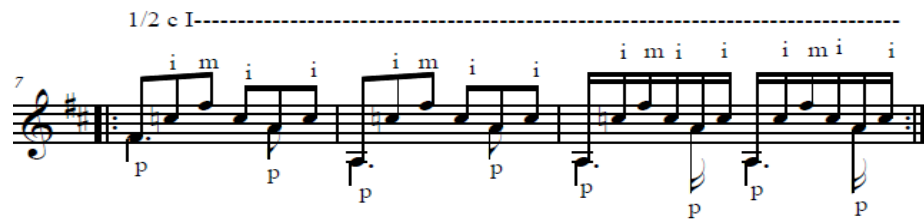
Para la ejecución de los arpeggios trabajaremos cada mano de forma independiente utilizando la siguiente digitación.

Figura 117. Digitación de los compases 76 a 80



Para el estudio del arpeggio de la mano derecha realizaremos el siguiente ejercicio tomando solo el primer acorde.

Figura 118. Ejercicio para el estudio de los arpeggios



Lo Realizaremos también con cambios de acentuación.

Figura 119. Ejercicio para el estudio de los arpeggios con acentuación en el dedo índice (i)



Figura 120. Ejercicio con acentuación en el dedo medio (m)



Luego haremos variaciones rítmicas sobre un acorde fijo que se va desplazando en forma cromática (como en los ejercicios técnicos de Carlevaro para la mano derecha) para poder enfocarnos mejor en el trabajo rítmico, la posición, los movimientos y sonido.

Figura 121. Ejemplos de variaciones rítmicas sobre el estudio de arpeggios



Para el estudio de la mano izquierda quitaremos el ritmo del arpeggio para centrarnos en los cambios de disposición en la mano izquierda. Todos los acordes se encuentran sobre la primera posición de la guitarra, es necesario analizar los movimientos de la mano en los cambios de disposición y en la utilización de la media ceja.

En el siguiente ejercicio el objetivo será hacer movimientos muy cortos en los cambios de disposición evitando cortar el sonido de las notas mientras se realiza el cambio.

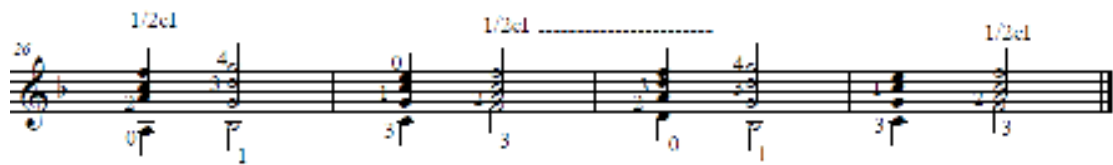
Figura 122. Ejercicio para el estudio de los cambios de disposición de los compases 76 a 80



Posteriormente se harán variantes rítmicas para trabajar la precisión en los movimientos que se hacen en los cambios.

Figura 123. Variaciones rítmicas 1 y 2 basadas en el estudio para los cambios de disposición de los compases 76 a 80





Luego realizaremos la siguiente variación teniendo en cuenta la precisión del ritmo y la relajación en la mano para evitar tensiones innecesarias.

Figura 124. Variaciones rítmicas 3 y 4



Luego de haber trabajado de manera independiente la técnica de las dos manos intentaremos trabajar el pasaje, a un tempo muy lento sin descuidar ninguno de los objetivos que nos hemos propuesto.

Compases 80 a 95

Se re expone el tema C por lo cual podemos utilizar recursos como tenutos, cambios en la articulación de algunas notas y cambios en el timbre, de manera consecuente con el discurso para hacer un contraste con la exposición.

Compases 96 a 102

La siguiente sección es una cadencia para volver al tema A, podemos utilizar el tenuto para destacar las notas más agudas, la nota RE en el compás 97 y la nota FA en el compás 99. La realización de la respiración en esta sección es importante para que haya claridad en el fraseo.

Figura 125. Compases 95 a 102



En cuanto a los desplazamientos de la mano izquierda utilizaremos el dedo 4 como dedo guía en el primer desplazamiento, de la II a la VII posición, para el desplazamiento de la VII a la I posición anticipamos el dedo 3 desde la nota SOL # de la segunda cuerda y junto con el dedo 4 guiarán el movimiento de la mano.

En el desplazamiento de la II a la X posición utilizamos el dedo uno como guía desde la nota DO # de la segunda cuerda a la nota LA de la X posición. Luego utilizamos nuevamente los dedos 3 y 4 para el desplazamiento de la X a la I posición y finalizamos con el último desplazamiento de la I a II posición usando el dedo 2 como guía.

Figura 126. Ejercicio para el estudio de los desplazamientos en los compases 96 a 102



Compases 102 a 109

Se vuelve a exponer el tema A, se recomienda utilizar recursos como el cambio de timbre y variar la articulación de algunas notas haciéndolas en staccato para crear un contraste en con la re exposición anterior.

Compases 109 a 118

En esta sección se utiliza el pizzicato, en la figura se proponen unas acentuaciones en algunas notas para hacer más entendible la línea melódica. En el compás 114 se ha de empezar con un mezzopiano muy claro y se irá aumentando el volumen progresivamente sin exagerar la dinámica.

Figura 127. Compases 109 a 118

The image displays two staves of musical notation. The upper staff covers measures 109 to 118. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes, with several notes marked with an accent (>). A dashed line above the staff indicates a melodic phrase. The bass line consists of chords, with a 'pizz' (pizzicato) marking. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is present at the end of the staff. The lower staff covers measures 119 to 126. It also has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes, with a dashed line above the staff indicating a phrase. The bass line consists of chords, with a 'f' (forte) marking at the end of the staff.

Compases 119 a 137

En los compases del 119 a 126 se repite una pequeña sección, que será contrastada con el uso de los matices forte y mezzo forte. Durante esta sección la

obra gira en torno a los grados fundamentales de la tonalidad de RE mayor. Por esto es recomendable destacar un poco más los grados IV y V especialmente, y luego resolver al acorde de tónica con un matiz más suave.

Figura 128. Compases 118 a 137

En cuanto a la parte técnica de esta sección la mano izquierda realiza una serie de desplazamientos en los compases 119 a 126. A continuación veremos cómo realizar los desplazamientos por medio de un ejercicio.

Figura 129. Ejercicio para el estudio de los desplazamientos en los compases 119 a 126

En

la sección hay 4 desplazamientos, utilizaremos la anticipación de los dedos 3 y 4 en el desplazamiento de la VII a la IV posición. En el desplazamiento de la IV a la II posición se utilizará el dedo 3 como guía desplazándose por la segunda cuerda de la nota MI a la nota RE de segunda cuerda.

En el último desplazamiento de la II a la VII posición usaremos el dedo 1 como guía, este se deslizará desde la nota DO # de la segunda cuerda a la nota FA # la cual será tocada en el acorde de RE mayor.

Compas 138 a 150

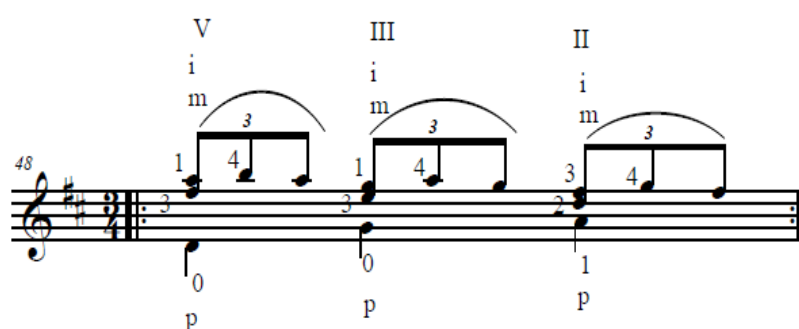
Esta última frase gira en torno a los grados fundamentales de la tonalidad (I, IV y V), se aplican las mismas recomendaciones de la frase anterior. En el compás 146 comienza la cadencia final de la obra, el fraseo es propuesto según la rítmica de esta última sección destacando especialmente los silencios de corchea.

Figura 130. Compases 138 a 150

The musical score for guitar, measures 138 to 150, is presented in two staves. The first staff (measures 138-145) shows a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a dynamic curve from *mp* to *mf*. The second staff (measures 146-150) continues the melodic line with slurs and accents, and a bass line with dynamics *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. A cadence is indicated at the end of measure 150.

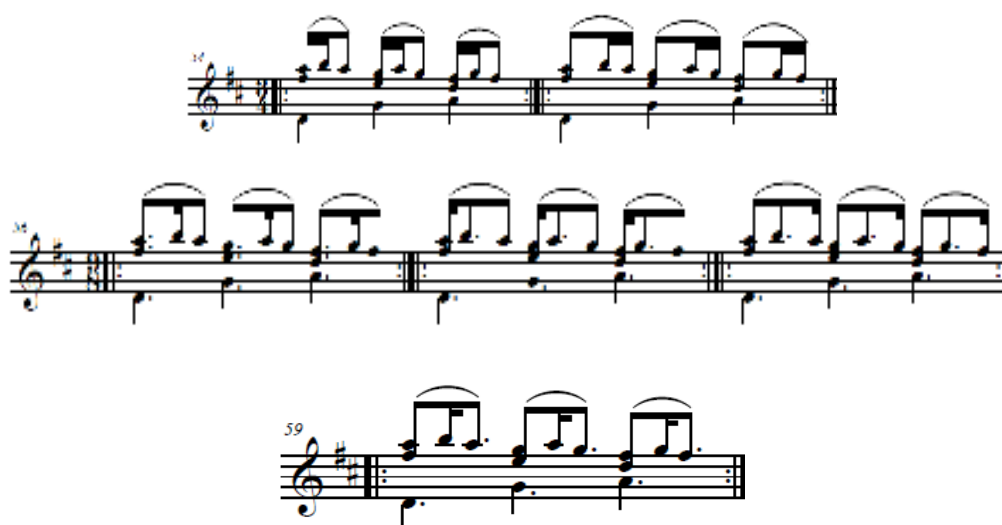
Para la realización de los ligados de tres notas y traslados de posición se proponen los siguientes ejercicios, en ellos se tendrá como objetivo principal la claridad de cada nota del ligado, se trabajará también los traslados de posición conservando el dedo 1 como guía de la mano izquierda.

Figura 131. Ejercicio para ligados de tres notas



Se utilizarán variaciones rítmicas para trabajar la precisión de los movimientos de los dedos que realizan el ligado

Figura 132. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio



4.4 RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

4.4.1 Aspectos generales

La obra hace parte del periodo romántico y fue compuesta por el guitarrista español Francisco Tárrega. La particularidad de esta obra es el uso de la técnica del trémolo durante toda la obra. La técnica del trémolo consiste en el uso consecutivo de la digitación p, a, m, i, en donde el dedo pulgar se encargara de tocar los bajos mientras los dedos a, m, i, tocan sobre una misma cuerda con un movimiento rápido imitando así el efecto de trémolo producido por instrumentos como el violín y la mandolina.

La obra tiene las características del genero canción, su forma es binaria y se compone de dos temas A y B con una estructura /A / B / B`/ en donde el final de la B` sirve como coda de la obra.

4.4.2 Estudio del trémolo de forma independiente

Para esta obra es necesario hacer un estudio independiente del trémolo, para eso a continuación veremos una serie de ejercicios que nos ayudarán a desarrollar la habilidad para la ejecución del trémolo. Estos ejercicios tienen como objetivo desarrollar la fuerza y ligereza en la ejecución del trémolo con el fin de tener un sonido uniforme en el trémolo.

El uso del metrónomo en estos ejercicios es fundamental para realizarlos correctamente, trabajándolos inicialmente a un tempo lento e ir subiendo la velocidad a medida que se adquiere control en su ejecución. Estos ejercicios los realizaremos sobre un cualquier acorde fijo que iremos transportando a lo largo del diapasón, en este caso tomamos el acorde de Si disminuido.

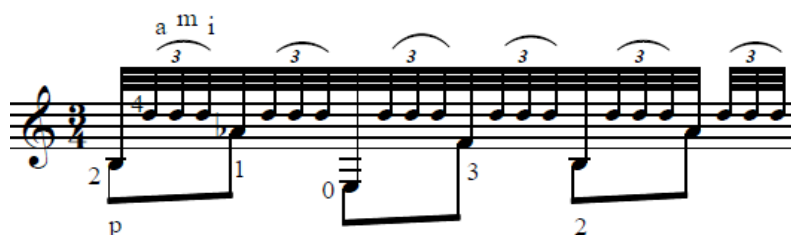
El primer ejercicio consiste en realizar el trémolo cambiando la cuerda donde se ha de ejecutar en el ejercicio. Vemos que el trémolo pasa de la tercera cuerda a la segunda y nuevamente a la tercera, para luego ir a la primera cuerda, este ejercicio tiene como objetivo controlar el salto del trémolo entre las tres primeras cuerdas.

Figura 133. Ejercicio con para trémolo con cambios de cuerda



El siguiente ejercicio consiste en el trabajo del movimiento rápido para dedos anular(a), medio (m), índice (i). El objetivo es reducir la distancia entre las falanges de estos dedos y ejecutar su movimiento como si fuera un solo dedo dejando deslizar los dedos sobre la cuerda en un movimiento rápido.

Figura 134. Ejercicio para trémolo con tresillos de fusa



Este siguiente ejercicio consiste en la variación del ritmo en el trémolo con acentuación en el dedo anular (a), el cual se acentúa para trabajar su fuerza ya que su movimiento está condicionado por el dedo meñique. Se varía el ritmo para trabajar la tensión que adquiere la mano al ejecutar el movimiento rápido, el

objetivo es que la mano mantenga la misma relajación cuando realiza el movimiento lento y el rápido.

Se incrementará la velocidad pasando de corcheas a semicorcheas y luego de semicorcheas a fusas. Otro aspecto interesante del ejercicio es que se pueden tapar las cuerdas con la mano izquierda en la posición XII para que haya más resistencia en las cuerdas para la mano derecha, así cuando se toque con las cuerdas pisadas la mano se sentirá más libre.

Figura 135. Ejercicio para trémolo con variación de ritmo, acento en el anular y cuerdas apagadas.

The musical score for Figure 135 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4 with an accent (>) and the letters 'a m i' above it. The second measure contains a half note F4 with an accent (>) and the letters 'a m i' above it. The third measure contains a half note E4 with an accent (>). The fourth measure contains a half note D4 with an accent (>). The fifth measure contains a half note C4 with an accent (>). The sixth measure contains a half note B3 with an accent (>). The seventh measure contains a half note A3 with an accent (>). The eighth measure contains a half note G3 with an accent (>). The bottom staff is in treble clef and begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G3 with an accent (>). The second measure contains a half note F3 with an accent (>). The third measure contains a half note E3 with an accent (>). The fourth measure contains a half note D3 with an accent (>). The fifth measure contains a half note C3 with an accent (>). The sixth measure contains a half note B2 with an accent (>). The seventh measure contains a half note A2 with an accent (>). The eighth measure contains a half note G2 with an accent (>). The score includes dynamic markings 'p' (piano) under the first and second measures of the top staff. There are also fingerings: '(5)' under the first measure of the top staff, '(2)' and '(3)' under the first and second measures of the top staff, and '4' under the first measure of the bottom staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 136. Ejercicio para trémolo con variación de ritmo

The musical score for Figure 136 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G4 with an accent (>) and the letters 'a m i' above it. The second measure contains a half note F4 with an accent (>) and the letters 'a m i' above it. The third measure contains a half note E4 with an accent (>). The fourth measure contains a half note D4 with an accent (>). The fifth measure contains a half note C4 with an accent (>). The sixth measure contains a half note B3 with an accent (>). The seventh measure contains a half note A3 with an accent (>). The eighth measure contains a half note G3 with an accent (>). The bottom staff is in treble clef and begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a half note G3 with an accent (>). The second measure contains a half note F3 with an accent (>). The third measure contains a half note E3 with an accent (>). The fourth measure contains a half note D3 with an accent (>). The fifth measure contains a half note C3 with an accent (>). The sixth measure contains a half note B2 with an accent (>). The seventh measure contains a half note A2 with an accent (>). The eighth measure contains a half note G2 with an accent (>). The score includes dynamic markings 'p' (piano) under the first and second measures of the top staff. There is a fingering '(5)' under the first measure of the top staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Este ejercicio se hará con el fin de trabajar la posición de la mano derecha y el movimiento del pulgar.

Figura 137. Ejercicio para trémolo sobre una sola cuerda



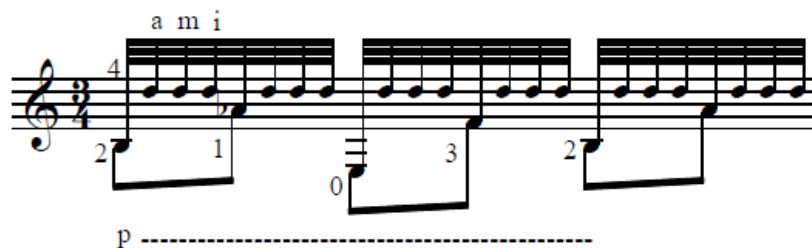
Este ejercicio es similar al anterior pero con la repetición de los dedos anular y medio, también se pueden usar las digitaciones p-a-m-i-m-i, p-a-m-i-m-a, p-a-m-i-a-i, con el fin de disminuir la separación entre los dedos a, m, i.

Figura 138. Ejercicio para trémolo sobre una sola cuerda en seisillos



En el siguiente ejercicio trabajaremos el movimiento del pulgar (p) realizando saltos amplios entre las cuerdas, de la quinta a la tercera cuerda, luego de la sexta a la cuarta y nuevamente a la quinta y a la tercera cuerda.

Figura 139. Ejercicio para trémolo con salto del dedo pulgar



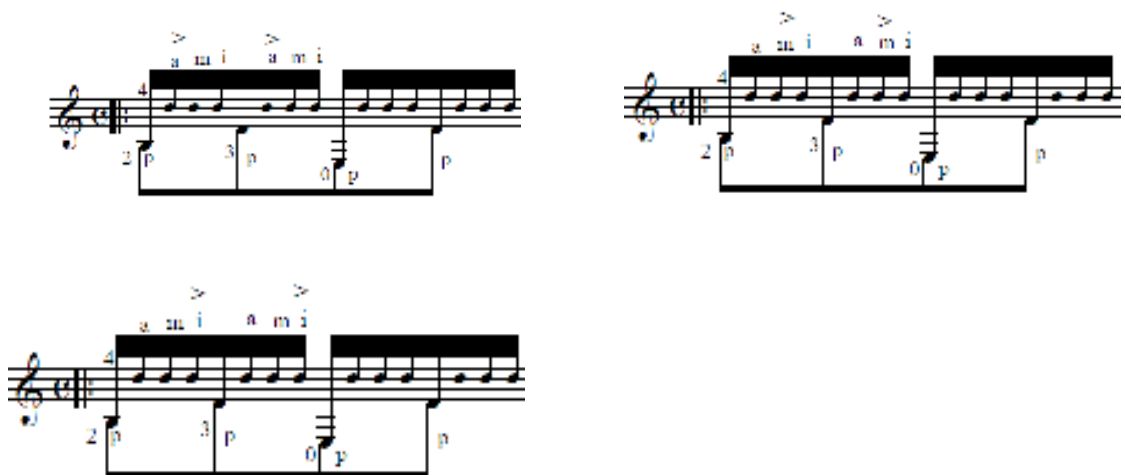
En este ejercicio el pulgar (p) realizará saltos irregulares, el trémolo se mantendrá en la tercera cuerda con los dedos a, m, i en la nota LA bemol, mientras el pulgar saltará entre el trémolo de la cuarta a la segunda y de la quinta a la segunda cuerda.

Figura 140. Ejercicio para trémolo con salto irregular del pulgar



En este ejercicio se trabajarán los cambios de acentuación entre los dedos a, m, i, para desarrollar su fuerza y producir un sonido más uniforme en el trémolo.

Figura 141. Ejercicio para trémolo con cambios de acentuación



En este ejercicio el pulgar trabajará de forma conjunta con los dedos a, m, i, en él también se trabajará la fuerza y resistencia de los dedos que realizan el trémolo.

Figura 142. Ejercicio para trémolo con acción conjunta del dedo pulgar



En este ejercicio trabajaremos la precisión en el dedo pulgar (p) utilizando el staccato en los bajos, el pulgar deberá apagar el sonido de la cuerda una vez ha sido tocada, esto hará que su movimiento sea más rápido y preciso.

Figura 143. Ejercicio para trémolo con staccato en el pulgar



4.4.3 Estudio de frases y pasajes

Como ya hemos visto un trabajo independiente del trémolo, nos enfocaremos en los movimientos que presenten alguna dificultad en la mano izquierda analizando las disposiciones y los traslados que realiza en las frases.

Compases 1 a 8

El fraseo ha sido dividido en tres secciones según el movimiento de la línea melódica y la repetición de la progresión armónica de primer a tercer grado. Igualmente los matices y las dinámicas han sido propuestos según el movimiento de la voz superior.

Figura 144. Compases 1 a 8 de recuerdos de la alhambra

Andante

The musical score consists of four staves of music, each representing a measure. The first staff (measure 1) starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a common key signature. It features a series of eighth notes with a dotted quarter note. A dashed line labeled 'R' spans the first two measures. The second staff (measure 2) continues the eighth-note pattern. A dashed line labeled 'R' spans the last two measures. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff. The third staff (measure 3) begins with a dynamic marking of *f*. A dashed line labeled 'R' spans the last two measures. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff. The fourth staff (measure 4) begins with a dynamic marking of *f*. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, along with dynamic markings and articulation marks.

En los Compases 1 a 3 se mantiene el dedo 1 como dedo eje de la mano mientras los dedos 2 y 3 se desplazan sobre la segunda y tercera cuerda.

Figura 145. Simplificación de compases 1 a 3



En los Compases 4 a 7 hay una serie de desplazamientos entre las posiciones II, VII y III.

Figura 146. Simplificación de compases 4 a 7



Como vemos en la figura utilizaremos en el primer desplazamiento el dedo 3 como guía, este se desplazará sobre la tercera cuerda desde la nota DO a la nota RE, en los siguientes desplazamientos usaremos el dedo 2 que guiará a la mano en los desplazamientos de la VII posición a III posición y de III a la VII posición.

Los dedos 1 y 3 deberán anticipar sus disposiciones durante los traslados. Es importante evitar cortar durante los desplazamientos el sonido de las notas en especial la voz soprano que es pisada por el dedo 2 durante la mayor parte del pasaje.

Compases 9 a 16

En esta sección la progresión armónica va hacia el IV grado de la tonalidad por medio de la utilización de una dominante secundaria en los compases 13 y 14 que deben ser resaltados para hacer claridad de esta progresión. El fraseo está dividido también en tres secciones.

Figura 147. Compases 9 a 16

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument or voice part. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some triplets. Dynamic markings are used throughout: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are prominent, with a crescendo and decrescendo hairpin indicating a change in volume. Harmonic annotations at the top of the first staff identify Roman numerals: CVIII, CVII, and CVIII, with dashed lines indicating their span across measures. A '3' above a triplet in the second staff is also noted. The score is divided into three sections by dashed lines, with a 'R' (ritardando) marking above the first staff at the beginning of the first section and above the second staff at the beginning of the second section.

En los compases 8 a 12 hay un pasaje que presenta alguna dificultad para la mano izquierda, aquí tenemos 4 desplazamientos con la utilización de la ceja. En el comienzo tenemos un acorde de DO mayor, el dedo 1 toca la nota DO de la sexta cuerda y se mantendrá allí anticipando la posición de la ceja VIII.

Figura 148. Simplificación de los compases 8 a 12



En el desplazamiento de la ceja VIII a la media ceja VII el dedo 3 se mantendrá como eje en la nota DO de la cuarta cuerda para realizar el desplazamiento de la ceja.

En el siguiente desplazamiento de la media ceja VII a la ceja VIII el dedo 1 que realiza la ceja guiará la mano en el desplazamiento mientras los dedos 2, 3 y 4 se irán anticipando a la nueva disposición, luego el dedo 4 se desplazará de la nota LA a la nota SI de la segunda cuerda sirviendo de guía para ese cambio de disposición mientras el dedo 1 anticipará la media cejilla IX.

En los compases 12 a 14 hay un cambio de disposición durante la realización de la media ceja IX, el dedo 3 debe hacer un estiramiento a la nota RE de la cuarta cuerda en cual debe ser estudiado por medio desplazamientos cromáticos.

En el compás 13 y 14 el dedo 2 servirá de dedo guía en el cambio de disposición de la media ceja IX a la VII posición, aquí mientras el dedo 4 toca la nota DO el dedo 3 se anticipará a la nota DO # de la sexta cuerda y en los dos siguientes tiempos del compás 14 el dedo 1 será el dedo eje para el cambio de disposición.

Figura 149. Simplificación de compases 12 a 14



A su vez en los dos últimos tiempos del compás 14 el dedo 2 se anticipará para tocar la nota SOL en el compás 15, luego servirá de dedo guía en el desplazamiento a la V posición en el acorde de RE menor.

Figura 150. Simplificación de compases 14 a 16



Compases 17 a 20

Este es el final del tema A, aquí está la cadencia perfecta para volver de nuevo al tema. El fraseo se divide en 2 secciones en donde debe destacarse el grado dominante de la tonalidad con un crescendo para entrar de nuevo al primer grado.

Figura 151. Compases 17 a 20

En cuanto a la mano izquierda en la sección se mantiene en la I posición, la disposición de los dedos cambia con la intervención de la ceja en la I posición.

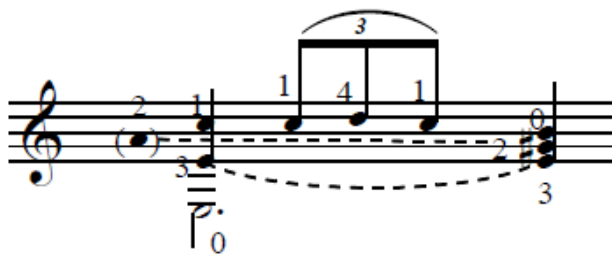
En el compás 17 el dedo 2 se mantiene en la nota LA de la tercera cuerda como dedo eje, mientras el dedo 1 anticipará la ceja en el último tiempo del compás 17.

Figura 152. Simplificación de compases 17 a 20

En el cambio de disposición de los compases 18 y 19 el dedo 2 se mantendrá como dedo guía en la nota LA y se desplazará hacia la nota SOL # de la tercera cuerda, mientras los dedos 1 y 3 cambian su disposición.

En el compás 19 aparece un adorno en donde se liga un tresillo de fusas, para el estudio de este adorno simplificaremos el ritmo del compás 19 y definiremos que dedos deben mantenerse para tener más estabilidad en la mano durante la ejecución del adorno.

Figura 153. Simplificación del compás 19



Como vemos en la figura los dedos 2 y 3 nos permitirán mantener la estabilidad en la mano mientras los dedos 1 y 4 realizan el adorno. El dedo 2 permanecerá en la nota LA de la tercera cuerda (la cual no es tocada) y luego se desplazara a la nota SOL#, a su vez el dedo 3 se mantendrá durante todo el compás en la nota MI de la cuarta cuerda como dedo eje de la mano.

Una vez hayamos realizado correctamente este primer ejercicio utilizaremos la variación rítmica para estudiar la agilidad en el dedo 4 ya que en este radica la ejecución del adorno por que debe realizar dos ligados uno ascendente y uno descendente.

Figura 154. Ejercicio para trabajar el adorno

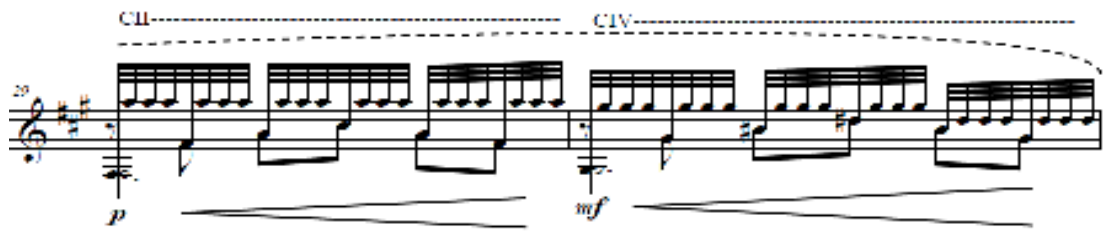


Compases 21 a 28

Se presenta el tema B de la obra el cual modula en forma abrupta a la tonalidad homónima de LA mayor, el fraseo está dividido en 6 secciones según la progresión armónica y el movimiento de la línea melódica en la voz superior.

Figura 155. Compases 21 a 30

The musical score for measures 21 to 30 is presented in four systems. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the violin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the violin part consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *f*, and *mp*. Phrasing slurs are indicated by dashed lines, with some labeled 'R'. A specific marking '1/2cII' is present above the piano staff in the first system. A crescendo hairpin is visible between measures 25 and 26.



En los compases 24 a 27 la mano izquierda realiza dos desplazamientos largos de la II a la X posición y de la X a la II posición.

Figura 156. Simplificación de los compases 24 a 27



Utilizaremos los dedos 1 y 3 como dedos guías ya que es conveniente tener en un desplazamiento largo como este. Durante el desplazamiento se anticipará la posición del dedo 4 en la segunda cuerda desde la nota MI para tocar la nota SI en la X posición.

En los compases 28 a 30 hay un desplazamiento con la utilización de la ceja, aquí utilizaremos el dedo 2 en la nota RE de la segunda cuerda como eje de la mano en el momento de preparar la ceja II, luego se trasladara la ceja a la IV posición sin levantar el dedo 3 de la cuarta cuerda, también aprovecharemos la ejecución en el primer tiempo de cada compas de los bajos FA # en la ceja II y SOL # en la ceja IV, para cambiar la disposición de los otros dedos mientras se tocan estos bajos.

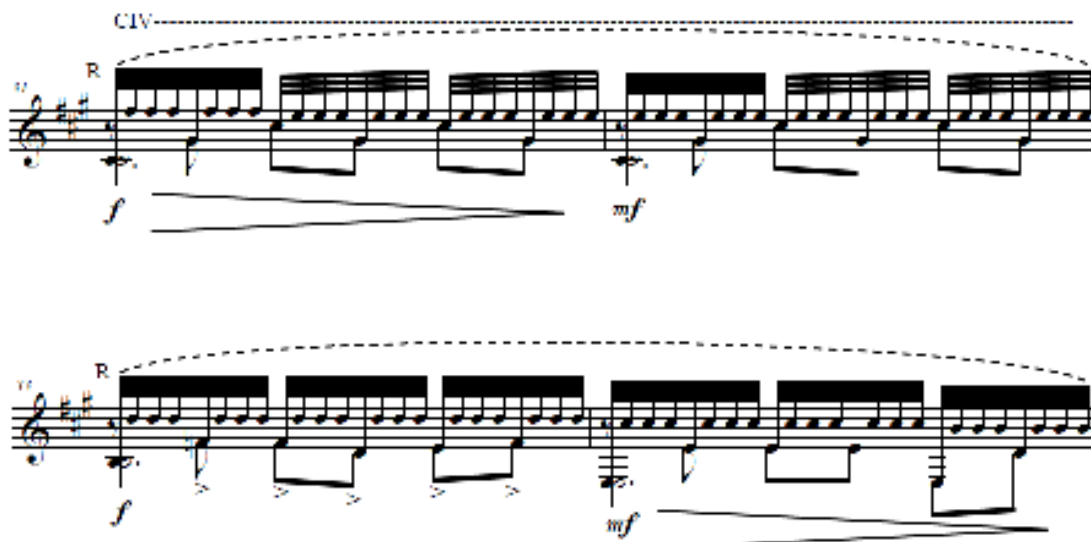
Figura 157. Simplificación de los compases 27 a 30

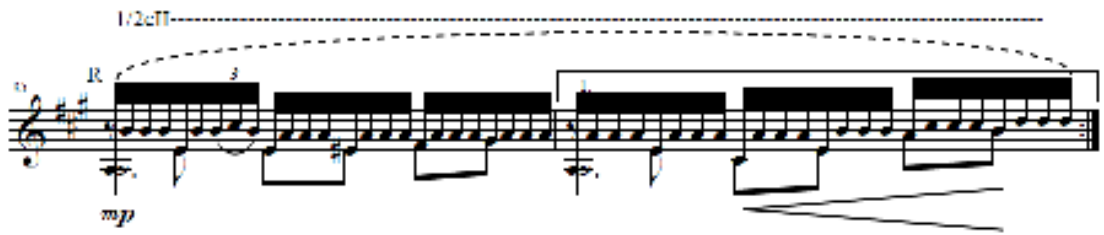


Compases 31 a 36

El fraseo en esta sección se divide en tres partes, es el final de la exposición del tema B el cual termina con una cadencia perfecta de V a I grado, para luego re exponer el tema. En el compás 33 el bajo será resaltado ya que tiene un mayor movimiento melódico y la voz soprano se mantiene como un pedal.

Figura 158. Compases 35 a 36

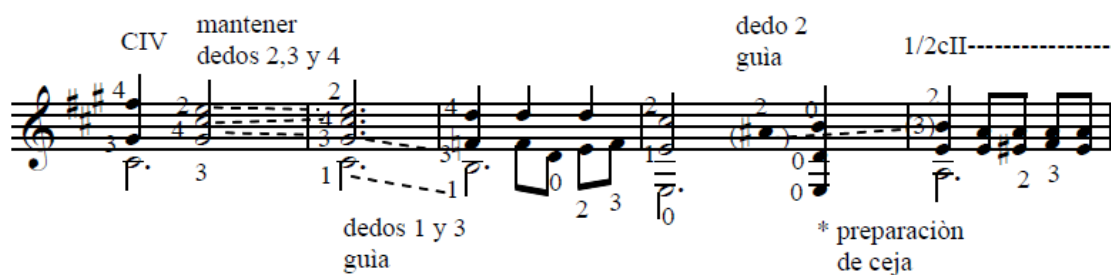




En los compases 31 a 35 hay un desplazamiento de la IV a la II posición y varios cambios de disposición. Entre el compás 31 y 32 mantenemos la disposición de los dedos 2, 3 y 4 mientras levantamos la ceja de la IV posición para tocar la nota DO # de la quinta cuerda, esto nos facilitara el desplazamiento hacia la II posición en el compás 33, ya que los dedos 1 y 3 servirán como dedos guías en el traslado.

En los compases 34 y 35 el dedo 2 servirá como dedo eje manteniéndose en la nota LA # para así facilitar la preparación de la media ceja II cuando se tocan las notas MI, RE y SI al aire.

Figura 159. Simplificación de los compases 31 a 35



Compases 37 a 57

Aquí aparece un pequeño desarrollo del tema B con el cual se concluirá la obra, el fraseo de la sección esta propuesto según la progresión armónica y la resolución

de los acordes dominantes, el bajo se destacará para resaltar un poco la tensión de estos acordes. Los matices y dinámicas se plantean de tal modo que haya un contraste en la repetición de la función armónica.

Figura 160. Compases 37 a 57

The image displays a musical score for a bass line, spanning measures 37 to 57. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth-note chords, with some measures containing sixteenth-note patterns. The dynamics are marked as follows: *mf* (measures 37-38), *p* (measures 39-40), *mp* (measures 41-42), *mf* (measures 43-44), *mp* (measures 45-46), *p* (measures 47-48), and *pp* (measures 49-57). A dashed line above the staff indicates a phrase that spans from measure 37 to measure 48. A second dashed line spans from measure 49 to measure 57. The *pp* dynamic is indicated by a wedge-shaped hairpin at the bottom of the staff, tapering towards the end of the piece.

47 *mf* *f* *R* *1/2cTT*

49 *mf* *f*

51 *mf* *f* *1/2cTT*

52 *mf* *mp*

53 *p* *mp* *p*

4.5 SUITE CAVATINA

Suite compuesta por el músico de origen polaco Alexandre Tansman, esta obra hace parte de la música compuesta durante el siglo XX dedicada al maestro Andrés Segovia. A pesar de hacer parte del repertorio para la guitarra del siglo

XX la suite presenta recursos propios del periodo barroco junto con otros elementos más contemporáneos, como en el manejo de la disonancia y algunas progresiones armónicas.

4.5.1 Preludio

4.5.1.1 Aspectos generales de la obra

La obra tiene características del género canción en secciones donde hay una línea melódica con un acompañamiento definido, también presenta pequeños motivos melódicos - rítmicos que serán desarrollados a lo largo de toda la obra.

En la mayor parte de la obra se maneja una textura homofónica y en otras partes se hace uso de la polifonía. La forma de la pieza es ternaria se compone de un tema A con un carácter movido y le sigue el tema B más lento y tranquilo que crea un contraste, posteriormente viene la re exposición del tema A y la coda.

El manejo de la disonancia se hace por medio de la utilización de intervalos de 7ª y 9ª entre los bajos y la voz superior. En la obra hay secciones donde se maneja la tonalidad y en otras partes aparecen progresiones de acordes basadas en los modos de MI menor y LA menor.

4.5.1.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 4

Se maneja un textura homofónica en donde los bajos acompañan a la voz superior, el fraseo está dividido en 3 secciones, no hay una funcionalidad en la

armonía solo se define el modo menor con la aparición del séptimo grado la nota RE #.

En el primer compás está claramente el ritmo marcado por los bajos, estos mantienen la nota MI como pedal, acompañados por una serie de acordes realizados por las otras voces.

En el compás 2 aparece el primer motivo en la voz soprano que hace uso de la sincopa, luego en los compases 3 y 4 entra una línea melódica que terminará en el primer tiempo del compás 5, esta deberá ser muy cantábil y con una dirección en la dinámica. Los matices se proponen según el movimiento de la línea melódica aclarando así los lugares de tensión y relajación con matices más fuertes y suaves.

Figura 161. Compases 1 a 4 del prelude de la cavatina



Compases 5 a 9:

En el compás 5 se presenta otro motivo que será desarrollado a partir del compás 10 y también en el tema B de la obra. En los compases 6 a 9 hay un cambio rítmico que hace más dinámica la obra, allí se hace uso del contrapunto libre; la voz superior presenta un motivo rítmico de corchea y dos semicorcheas el cual será imitado y desarrollado en el bajo.

A partir del segundo tiempo del compás 7 y hay una secuencia de arpeggios que concluyen en la nota RE del primer tiempo del compás 9 y que termina en forma de semicadencia con una escala descendente que resuelve finalmente al arpeggio de MI mayor. La dinámica y matices igualmente están propuestos por el manejo de la tensión que crean los acordes y la voz superior.

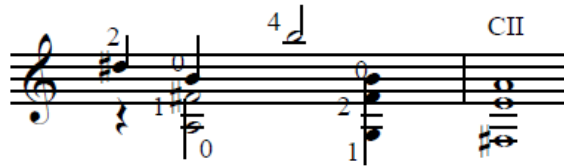
El fraseo de esta semifrase esta propuesto de tal forma que se pueda notar claramente el desarrollo rítmico en los motivos de la voz superior y también según la contestación de los bajos. La textura es homofónica ya que hay un acompañamiento claro del bajo que maneja un movimiento por arpeggios y saltos de intervalos grandes.

Figura 162. Compases 5 a 9



En el compás 5 hay un cambio de disposición con una extensión entre los dedos 1 y 4, luego se tendrá que realizar una cejilla en el compás 6. Para trabajar los cambios de disposición primero simplificaremos la sección para estudiar las disposiciones que adquiere la mano.

Figura 163. Simplificación del compás 5



Ahora realizaremos el siguiente ejercicio que consiste en transportar la sección simplificada a posiciones más agudas y luego ir bajando a la posición original, esto nos permitirá trabajar en forma progresiva la extensión entre los dedos.

Figura 164. Ejercicio con el ritmo simplificado



Luego realizaremos el ejercicio con el ritmo original de la obra.

Figura 165. Ejercicio con el ritmo original



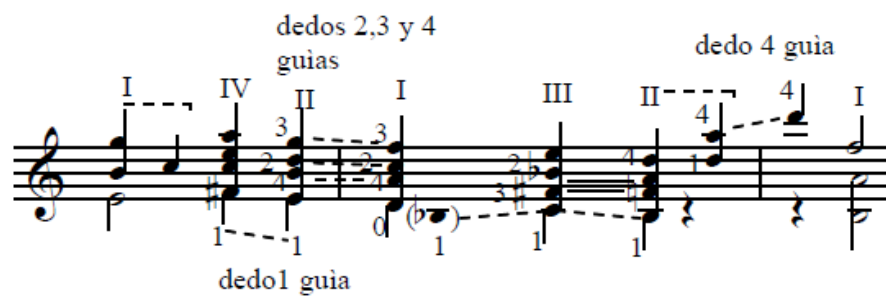
En los compases 6 y 7 nos encontramos varios elementos que dificultan un poco la sección en cuanto a la mano derecha y los cambios de disposición de la mano izquierda; primero escogeremos la digitación más adecuada para la sección.

Figura 169. Digitación de los compases 7 y 8



Ahora una vez hemos simplificado la sección estudiaremos los desplazamientos y cambios de disposición de la mano izquierda.

Figura 170. Simplificación



En la figura vemos que en el primer desplazamiento de la IV a la II posición el dedo 1 cumple la función de dedo guía, en el desplazamiento de la II a la I posición los dedos 2, 3 y 4 realizan esta función.

Mientras que en el traslado de la I a la III posición, el dedo 1 anticipa su posición en la quinta cuerda desde la nota Si bemol para trasladarse hasta la nota Do natural de la III posición y luego los dedos 2 y 3 se unen a la función del dedo 1 como dedos guías para el traslado.

En el último desplazamiento de la II posición a la nota RE de la primera cuerda, el dedo 4 guiará a la mano desplazándose por la primera cuerda hasta esta nota para evitar llegar por medio de un salto.

Ahora veamos una serie de ejercicios para trabajar la precisión en los desplazamientos y los cambios de disposición. En los ejercicios utilizaremos el tiempo de corchea del bajo para cambiar la disposición de los dedos 2, 3 y 4 durante los desplazamientos. Luego aplicaremos variaciones rítmicas para trabajar la velocidad en el cambio de disposición de los dedos, por ejemplo usando el grupo de silencio de semicorchea y corchea con puntillo.

Figura 171. Ejercicios para trabajar los desplazamientos y cambios de disposición



Para trabajar las combinaciones de arpeggios de la mano derecha realizaremos un ejercicio individual para esta mano por medio de variantes rítmicas sobre un solo acorde.

Figura 172. Ejercicio de arpeggios para la mano derecha



Luego aplicaremos variaciones rítmicas a la mano derecha, por ejemplo la siguiente variación de corchea con un grupo de tresillo de 3 semicorcheas.

Figura 173. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio de arpeggios



Otro ejercicio interesante es hacer el arpeggio sobre las cuerdas mientras la mano izquierda apaga las cuerdas con la palma de la mano, esto hará que la mano haga un mayor esfuerzo y así se desarrollará su fuerza y soltura cuando se toque con las cuerdas pisadas.

Compases 9 a 13

En los compases 10 a 13 se hace un pequeño desarrollo del compás 5, hay una especie de diálogo entre la voz superior que tiene un motivo rítmico de corchea y negra con puntillo, mientras el bajo responderá por medio de un motivo de silencio de corchea, corchea y negra. Se manejarán los matices mezzopiano y mezzoforte para hacer un contraste del volumen durante el desarrollo del motivo.

Finalmente en el tercer tiempo del compás 13 y el en compás 14 los motivos rítmicos desaparecen y aparece un pequeño puente para dar paso a la siguiente frase, en donde haremos un crescendo hacia un forte.

Figura 174. Compases 9 a 13



Compases 13 a 18

Se desarrolla el motivo presentado en el compás 6 y se hace uso del contrapunto libre, podemos hacer un contraste entre las 2 secciones utilizando el cambio de timbre realizando la primera en la boca de la guitarra y la segunda con un timbre metálico.

En esta sección es importante que las dos voces suenen con claridad. Cada sección genera una tensión que será resuelta en el primer acorde del siguiente compás, el acorde de LA mayor en segunda inversión.

Figura 175. Compases 13 a 18





Para analizar el contrapunto de la sección estudiaremos por separado el movimiento de cada voz.

Figura 176. Voz superior de los compases 13 a 18



Figura 177. Voz inferior de los compases 13 a 18



Técnicamente la sección tiene varios cambios de disposición y desplazamientos, primero se debe escoger correctamente la digitación del pasaje.

Figura 178. Digitación de los compases 13 a 17

Ahora simplificaremos la sección para poder ver con más claridad como los dedos 1, 3 y 4 cumplirán la función de dedos guía en los desplazamientos, mientras que

en los cambios de disposición los dedos que servirán como eje de la mano serán los que pisen las notas que están en negras.

Figura 179. Simplificación

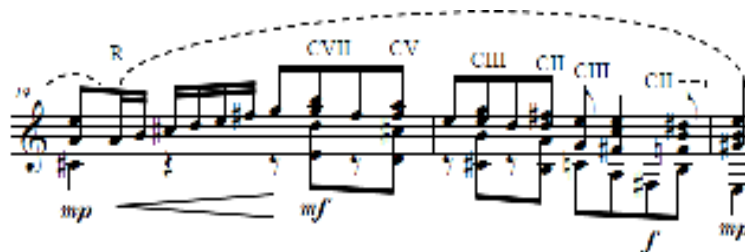


Compases 19 a 20:

La sección presenta una progresión de acordes en forma descendente por movimiento paralelo que finalizan con una resolución al acorde de Mi mayor, el fraseo y la respiración de la sección comenzara desde la escala y termina en la resolución al acorde de MI mayor.

Las dinámicas y matices se harán en forma ascendente con el fin de destacar la tensión producida por la progresión de acordes en forma paralela, comenzara con un mp en el acorde de LA mayor en primera inversión y se irá en ascenso hasta llegar al fuerte del acorde de SI mayor en la última corchea del compás 20 para luego hacer la resolución suave al acorde de Mi mayor.

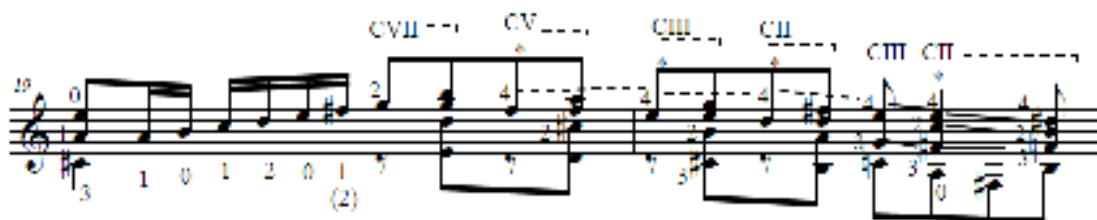
Figura 180. Compases 19 y 20



En la sección vemos un traslado por diferentes posiciones del diapasón con la utilización de la ceja, primero debemos analizar muy bien la digitación del pasaje buscando la forma más cómoda para su realización. Empezaremos con la escala del compás 19 en donde utilizaremos cuerdas al aire para poder pasar con más facilidad de la primera a la séptima posición en donde realizaremos el primer acorde.

Luego en los desplazamientos utilizaremos la ceja bisagra de modo que en donde aparece el asterisco se levantara el dedo 1 en forma de bisagra sin que se separe de la primera cuerda, de esta forma servirá como dedo guía junto con el dedo 4. En los últimos tres acordes del compás 20 los dedos 2, 4 y 3 harán la función de dedos guías deslizándose las cuerdas mientras la mano se desplaza.

Figura 181. Digitación de compases 19 y 20



Realizaremos un ejercicio de la sección por medio de variaciones rítmicas para realizar los desplazamientos con más fluidez y soltura, evitando cortar antes de lo debido los acordes realizados con la ceja.

Figura 182. Variaciones rítmicas para estudio de desplazamientos





Compases 21 a 22:

Esta sección es similar a la anterior y sirve de puente para entrar al final del tema A, la sección comienza con una escala en forma ascendente y sigue con una progresión de acordes ejecutados en forma arpegiada que van en forma descendente hasta llegar al acorde de Mi mayor del compás 23.

El fraseo y la respiración se harán de forma similar a la sección anterior, las dinámicas y matices seguirán una forma de arco empezando con un *mp* en el acorde de Mi mayor creciendo hasta un *mf* en la nota FA # y decreciendo hasta el acorde de Mi mayor.

Figura 183. Compases 21 y 22



La parte técnica de esta sección es más compleja, como siempre es necesario analizar y escoger primero una digitación que nos facilite la ejecución del pasaje.

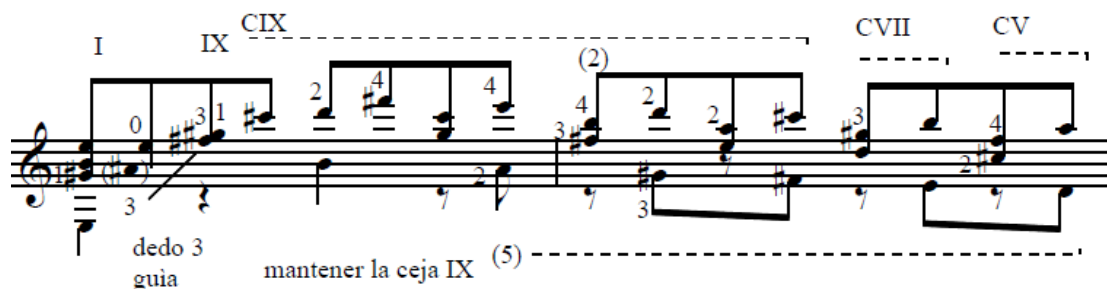
Figura 184. Digitación



La escala la realizaremos sobre la IX posición con el fin de hacer solo un desplazamiento desde la I posición. Aprovecharemos la nota MI al aire para realizar el traslado, el dedo 3 servirá como dedo guía para el desplazamiento de la I a la IX posición.

En la última nota de la escala (DO#) anticiparemos la ceja de la IX posición y mantendremos la ceja en los cuatro primeros acordes para evitar al máximo los traslados y cambios de disposición de la mano.

Figura 185. Simplificación



Durante la ejecución del pasaje hay unas extensiones que pueden causar alguna complicación, para trabajar este aspecto haremos el siguiente ejercicio en donde trasladaremos cromáticamente la sección a posiciones más bajas con lo cual se exigirá mas para la extensión de los dedos y así se trabajara la apertura de los dedos, facilitando de esta forma la ejecución del pasaje en su posición original. Se

recomienda trabajar muy lentamente este ejercicio para evitar lesiones en la mano.

Figura 186. Ejercicio para extensiones

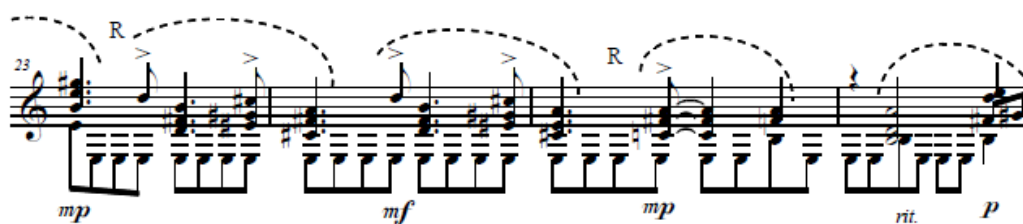


Compases 23 a 26:

Final del tema A, el bajo mantiene la nota Mi como pedal igual que en el comienzo de la obra, hay una secuencia de acordes que van por movimiento paralelo y luego termina en una cadencia con un acorde de Si menor con las notas Mi y Sol# adheridas.

El fraseo, los matices y las respiraciones se hacen de acuerdo a la repetición de la secuencia de los acordes, se debe acentuar la última corchea de los tiempos débiles de cada compás.

Figura 187. Compases 23 a 26

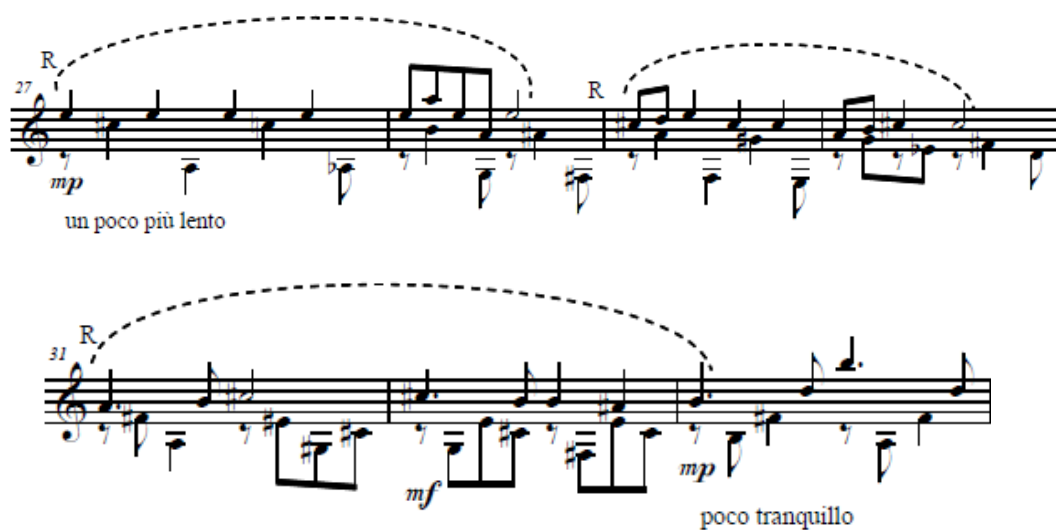


Compases 27 a 32 primer tempo:

Es la primera frase del tema B, este tema contrasta con el A ya que tiene un carácter más lento, suave y tranquilo. Está dividido en 3 secciones y maneja una

textura homofónica con un acompañamiento en forma de arpeggios en el bajo. En el inicio del tema el autor utiliza un recurso propio del barroco francés, el estilo brisé. El fraseo y las respiraciones fueron divididos en tres partes por los cambios rítmicos en la melodía de la voz superior.

Figura 188. Compases 27 a 32



Compases 32 a 40:

En esta frase se desarrolló un motivo que aparece en el compás 5, inicio del tema A.

Figura 189. Motivo del tema inicial



Hay una modulación a Bm, el bajo va por grado conjunto, la progresión armónica es de Bm – G- D – Em—C# 7- F# 7 –Bm, es necesario acentuar un poco las

tensiones en los grados dominantes de la progresión y hacer con claridad el cambio de dinámica en el compás 37.

En el compás 41 aparece la misma idea del final del tema A pero con otra progresión de acordes. El fraseo en esta sección se hará de forma que se destaque la repetición de la secuencia y se puedan resaltar más los matices y las dinámicas propuestas.

Figura 190. Compases 32 a 40

The image displays three systems of musical notation for measures 32 to 40. The first system (measures 32-37) features a melody with slurs and dynamic markings *mf*, *mp*, and *mf*, with the instruction "poco tranquillo". The second system (measures 38-40) continues the melody with dynamic markings *pp* and *mp*. The third system (measures 41-40) shows a piano accompaniment with chords and a dynamic range from *p* to *mf*, ending with a *rit.* marking. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

Ahora analicemos los aspectos técnicos de la sección, en los compases 33 a 40 la mano debe realizar un serie de extensiones, que requieren la apertura entre los dedos 1 y 4, 2 y 4. Primero veamos la digitación para el pasaje.

Figura 191. Digitación de los compases 33 a 40



Simplifiquemos ahora la sección para ver con más claridad los cambios de disposición de la mano y las extensiones que esta debe realizar.

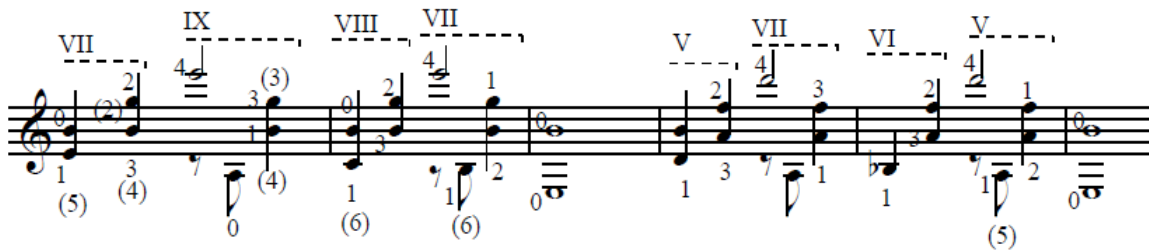
Figura 192. Simplificación de los compases 33 y 34



Como podemos ver en la figura, en los compases 33 y 34 el dedo 1 debe realizar un estiramiento mientras el dedo 4 se mantiene como eje de la mano, esto crea una extensión entre los dedos 1 y 4. En el resto del pasaje el dedo 1 cumple la función de dedo eje mientras los otros dedos cambian su disposición.

Para trabajar la extensión del pasaje realizaremos el siguiente ejercicio, en él como hicimos anteriormente tomaremos el pasaje y lo transportaremos a posiciones más altas hasta su posición original manteniendo las cuerdas al aire. En su ejecución evitaremos cortar la duración de los sonidos en los cambio de disposición.

Figura 193. Ejercicio para trabajar las extensiones



Compases 41 a 50:

Se utilizaran las mismas indicaciones que en el inicio del tema.

Compases 51 a 53:

Con esta sección finaliza el tema B y sirve como puente para volver al tema A; el fraseo está dividido en 5 secciones la primera se finaliza la frase con un ritardando para luego dar paso a una secuencia de arpeggios fraseado en cuatro partes. El uso de las dinámicas y el acelerando del final acentúan la tensión que desemboca en la re exposición del tema A.

Figura 194. Compases 50 a 53



Compases 55 a 60:

Es la coda de la obra el fraseo está dividido en 5 secciones, se hace uso de intervalos amplios y de articulaciones fuertes como el martelè que da un carácter conclusivo a la sección, los matices y las dinámicas siguen un movimiento ascendente acorde con la tensión que se va generando hasta llegar al final de la obra.

Figura 195. Compases 55 a 60

The image displays a musical score for measures 55 to 60. The top staff begins at measure 55, marked with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various articulations, including accents (A) and slurs (R). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The bottom staff provides a harmonic accompaniment with block chords and some melodic fragments. The score is annotated with dashed lines and letters (A, R) to indicate phrasing and articulation points across the measures.

4.5.2 Barcarola

4.5.2.1 Aspectos generales de la obra

La barcarola es una obra del género canción, su origen se basa en el canto de los marineros de las costas de Italia. La obra es un andantino de carácter grazioso y cantábil, en ella se maneja una textura homofónica con una línea melódica muy clara en la voz superior y un acompañamiento de los bajos.

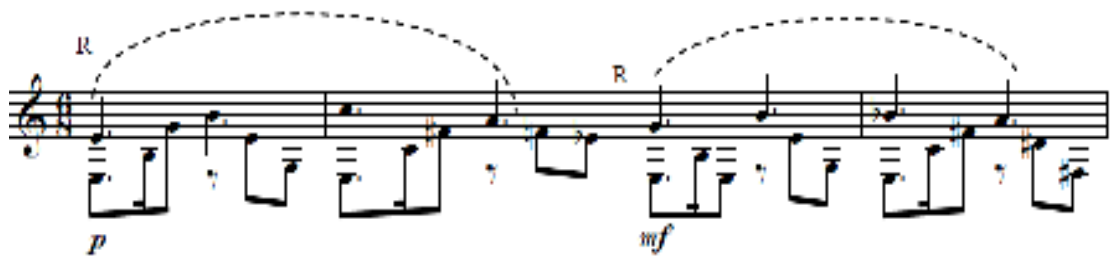
Su forma es ternaria /A / B / A `/, es una obra tonal y maneja progresiones y modulaciones sobre los grados fundamentales de la tonalidad Mi menor.

4.5.2.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 4:

El bajo hace una presentación del ritmo básico de la obra (corchea con puntillo, semicorchea y corchea) con una melodía mientras la voz superior hace negras con puntillo acompañando el canto del bajo. El fraseo está dividido en dos secciones se comienza con un matiz de piano y luego a mezzo forte.

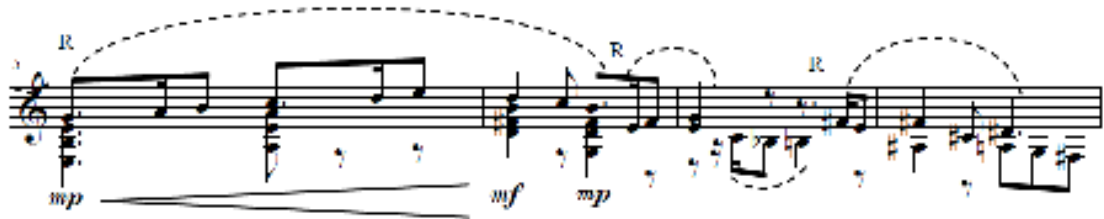
Figura 196. Compases 1 a 4 de la barcarola



Compases 5 a 8:

En los compases 5 y 6 la voz superior toma el canto que llevaba el bajo, mientras el bajo acompaña con acordes, en los compases 7 y 8 hay un dialogo entre el bajo y la voz superior, el fraseo esta propuesto de forma que sea claro este dialogo entre las voces.

Figura 197. Compases 5 a 8



Compases 9 a 12:

El bajo toma de nuevo el canto y se maneja un desarrollo descendente en la dinámica para entrar de nuevo al tema A.

Figura 198. Compases 9 a 12



Compases 13 a 20:

Esta es la primera frase del tema B de la obra, la voz superior tiene la melodía, hemos dividido el fraseo según los movimiento por salto de la línea melódica, los matices y las dinámicas están propuestas según la tensiones y las distenciones creadas por la progresión armónica que hace uso de dominantes secundarias para pasar por los grados fundamentales de la tonalidad. En esta sección acentuaremos siempre los acordes dominantes para hacer una resolución suave.

Figura 199. Compases 13 a 20

Musical score for measures 13 to 20. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems. The first system covers measures 13 to 17, and the second system covers measures 18 to 20. The melody is marked with 'R' above it, indicating a right-hand part. Dynamics include *mf*, *mp*, and *pp*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. Dashed lines above the notes indicate phrasing.

Para tocar con más claridad esta sección estudiaremos de forma independiente la línea melódica y el acompañamiento con sus respectivas indicaciones sobre fraseo, matices y dinámicas.

Figura 200. Voz superior del tema B

Musical score for measures 13 to 20. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems. The first system covers measures 13 to 19, and the second system covers measure 20. The melody is marked with 'R' above it, indicating a right-hand part. Dynamics include *mf*, *mp*, and *pp*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. Dashed lines above the notes indicate phrasing.

Figura 201. Acompañamiento del tema B



Compases 20 a 25:

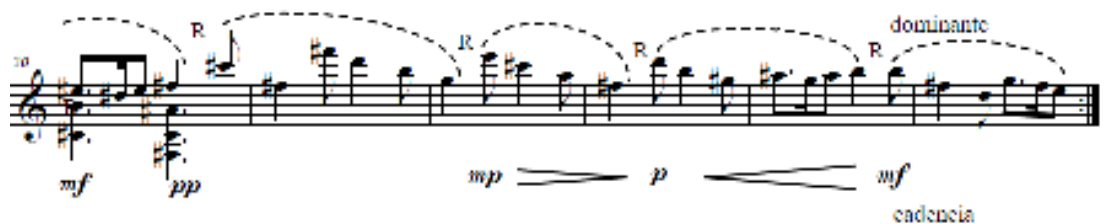
Segunda frase del tema B el fraseo esta propuesto en cuatro secciones según la secuencia descendente de la línea melódica, los matices y dinámicas igual que en la frase anterior siguen la progresión armónica de la frase.

Figura 202. Compases 20 a 25



Para esta frase también trabajaremos la melodía en forma independiente con sus respectivas indicaciones.

Figura 203. Voz superior



Compases 26 a 27:

Final de tema B, luego se vuelve a exponer el tema A, en el que podemos variar un poco la timbrica y realizar algunos cambios en la agogica agregando tenutos a algunos acordes con el fin de crear un contraste con el inicio del tema.

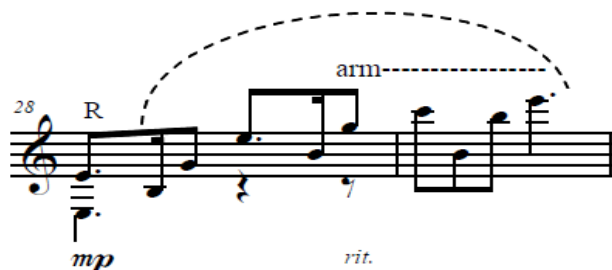
Figura 204. Compases 26 y 27



Compases 28 y 29:

Final de la obra, el fraseo del arpeggio de Em se hará a partir de la segunda nota Si, con el fin de darle más claridad al ritardando.

Figura 205. Final de la barcarola



4.5.3 Danza pomposa

4.5.3.1 Aspectos generales de la obra

Igual que en el prelude la obra hace uso de muchos elementos de la época barroca en cuanto al manejo del contrapunto y la imitación de los motivos

principales de la obra. El carácter de la obra es suave y elegante por lo tanto las notas se deben articular de la misma manera, su forma es ternaria /A / B / A ` / y maneja secciones con texturas homofónica y polifónica.

4.5.3.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 8 primer tiempo:

La primera frase de la obra está dividida en tres secciones, la primera es una progresión de acordes en bloque que sirve de introducción a la obra y luego da paso a la segunda sección en donde entra de la voz superior con una idea melódica que termina en el primer tiempo del compás 4, luego hay una escala que da paso a la siguiente frase; los matices y la dinámica siguen el movimiento de la voz superior.

Figura 206. Compases 1 a 4 de la danza pomposa

The musical score for measures 1-4 of the 'pomposa' dance is shown. It is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'andante pomposo'. The music consists of a bass line and a treble line. The bass line starts with a block of chords in measures 1-3, followed by a melodic line in measure 4. The treble line has a melodic line in measure 1, a scale in measure 2, and a melodic line in measure 3. Dynamics are marked as *f* (deciso) in measure 1, *mf* in measure 2, *f* in measure 3, and *mf* in measure 4. Fingerings are indicated by letters R, CIV, CV, and CVI.

En la parte técnica los compases 1 a 4 presentan unos cambios de disposición y traslados, primero veremos la digitación más adecuada para este pasaje.

Figura 210. Ejercicios para el estudio del compás 4



Ahora haremos variantes rítmicas sobre el ejercicio con el fin de trabajar la disposición y movimiento de los dedos de la mano izquierda en especial los dedos 2 y 4. El siguiente es un ejemplo de una variante rítmica.

Figura 211. Variaciones rítmicas sobre el ejercicio

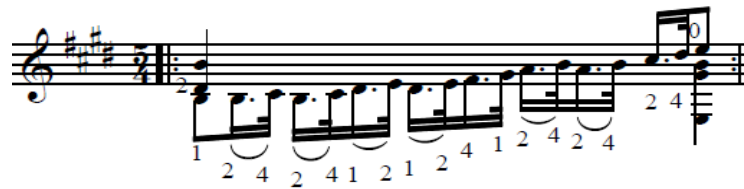


Una vez se han hecho otras variaciones se integrarán los ligados y se realizarán las mismas variantes rítmicas y finalmente se trabajará el crescendo de la escala. Durante el estudio de esta escala se buscará realizar los ejercicios con ligereza evitando tensiones en la mano izquierda.

Figura 212. Ejercicio de ligados



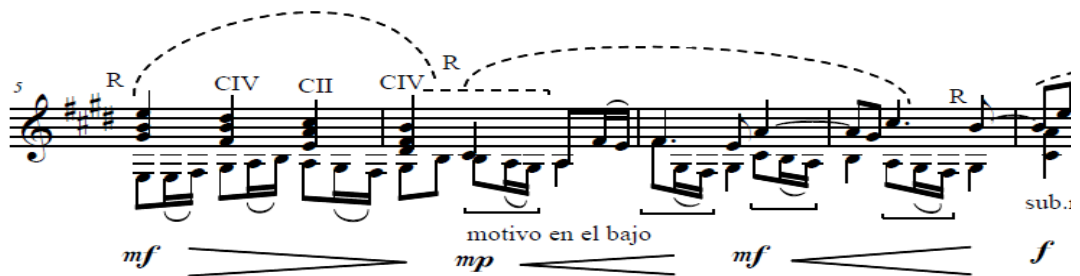
Figura 213. Variación rítmica con ligados



Compases 5 a 8:

En el compás 5 las voces superiores siguen la misma progresión armónica con la introducción de un motivo rítmico en el bajo (corchea, dos semicorcheas) que será desarrollado en los compases 6 a 8 por medio de un contrapunto libre.

Figura 214. Compases 5 a 8



La rítmica del bajo debe mantenerse con claridad mientras la voz superior hace un contra canto. Para esto estudiaremos por separado las voces.

Figura 215. Voz del bajo



Esta sección igual que la frase anterior presenta cambios de disposición y desplazamientos, miremos la digitación más adecuada para este pasaje.

Figura 216. Digitación

The image shows a musical score for guitar in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The score starts with a measure marked '5' in the bass clef. Above the treble staff, chord diagrams are labeled: CIV, CII, CIV, and CII. The bass staff contains a complex rhythmic pattern with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and (6) below the notes. There are also some letters 'i', 'm', and 'a' above notes. A dynamic marking 'p' is at the bottom. A dashed line connects the CIV chord to the CII chord.

En el compás cinco se debe realizar la ceja mientras los dedos 2, 3 y 4 realizan una serie de ligados. Para trabajar este pasaje algo complicado para la mano izquierda, primero simplificaremos el compás eliminando algunas de las notas intermedias que ejecuta el bajo para trabajar con más libertad los desplazamientos y cambios de disposición. En este pasaje la cejilla debe ser preparada en un movimiento rápido que no corte el sonido de las notas del acorde.

Figura 217. Simplificación del compás 5

The image shows a simplified musical score for guitar in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. Above the treble staff, chord diagrams are labeled: I, CIV, CII, and CIV. The bass staff contains a simplified rhythmic pattern with fewer notes than Figure 216. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 4, and (6) below the notes.

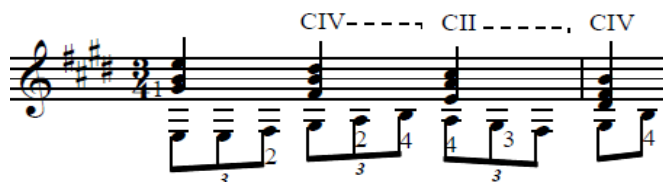
Se hará este ejercicio aun mas simplificado en caso de que se corten demasiado la duración de las notas en los desplazamientos.

Figura 218. Ejercicio para desplazamientos



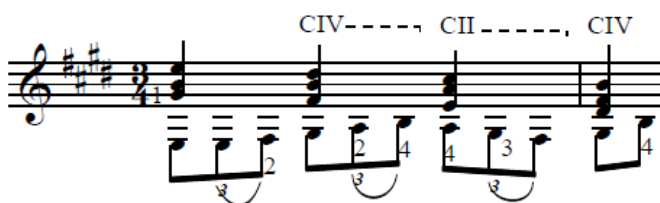
Un vez hemos trabajado los desplazamientos con ceja empezaremos a trabajar la ejecución de los bajos sin los ligados, para tocar con más claridad cada bajo los realizaremos en ritmo de tresillos.

Figura 219. Ejercicios para trabajar la ejecución de los bajos



Una vez hemos realizado el ejercicio anterior integraremos los ligados al ejercicio.

Figura 220. Ejercicios para trabajar los ligados de compás 5



En los compases 6 a 8 se maneja un textura contrapuntística, en ella intervienen algunos ligados; para estudiar correctamente esta sección eliminaremos inicialmente los ligados y cambiaremos el ritmo del grupo de tres notas de corchea

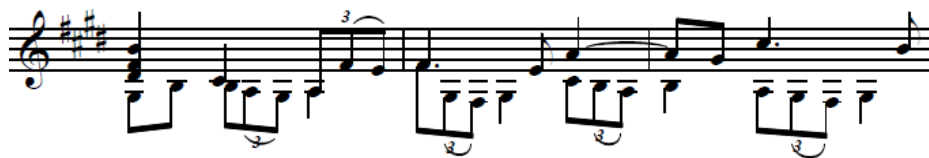
y dos semicorcheas a tresillo de corcheas para ejecutar con más claridad las notas.

Figura 221. Ejercicios para los compases 6 a 8



Luego de realizar el ejercicio anterior integraremos los ligados

Figura 222. Ejercicios para trabajar los ligados



Finalmente realizaremos variantes rítmicas del ejercicio para trabajar el mecanismo de los dedos que realizan los ligados.

Figura 223. Variación rítmica sobre ejercicio



Compases 8 a 13:

En esta sección el autor hace uso del estilo brisé antes usado también en el preludio, mantiene la nota Mi como pedal mientras los bajos llevan un secuencia de intervalos de sextas por grado conjunto.

El fraseo se divide en tres secciones según la repetición de la secuencia, además se hace un cambio de timbre en la segunda sección haciendo esa parte más brillante y la última con un color más dulce cerca al diapason de la guitarra. Igualmente los matices y las dinámicas se hacen de manera que haya un desarrollo en la sección.

Figura 224. Compases 8 a 13



Compases 13 a 20:

En esta sección se hace uso del contrapunto, en los compases 13 a 15 la voz superior tiene la secuencia descendente con el motivo de negra, corchea y dos semicorcheas, mientras el bajo se mueve en forma descendente por intervalos de cuarta con un motivo de corchea y negra ligada a una corchea hasta llegar a una semicadencia en el compás 16.

A partir del compás 17 hay una imitación por parte de cada voz, el bajo hace la imitación de la voz superior mientras la voz superior imita la secuencia que llevaba el bajo. Se finaliza la frase con una cadencia en el compás 20 y primer tiempo del compás 21 donde se resuelve al acorde de Mi mayor y aparece nuevamente la primera frase de la obra.

El fraseo, matices y dinámicas de la sección se hacen en forma correspondiente a la dirección de las voces, siempre se acentúa el quinto grado en las cadencias para hacer la resolución suave a la tónica.

Figura 225. Compases 13 a 20

Para esta parte de la obra es necesario realizar un estudio independiente de las voces para entender correctamente la textura, los motivos, las secuencias y la imitación que realizan las voces.

Figura 226. Voz superior de los compases 13 a 17

Figura 227. Voz inferior de los compases 13 a 15

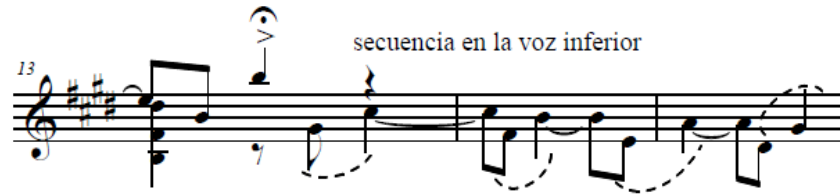


Figura 228. Voz inferior de los compases 17 a 20

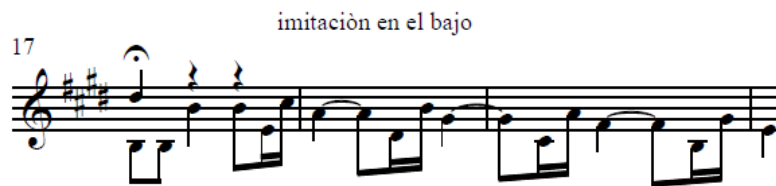
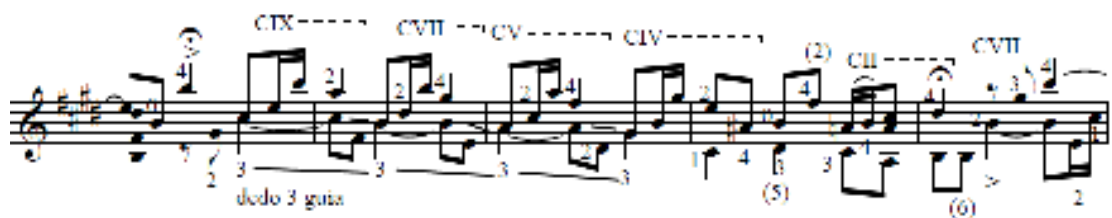


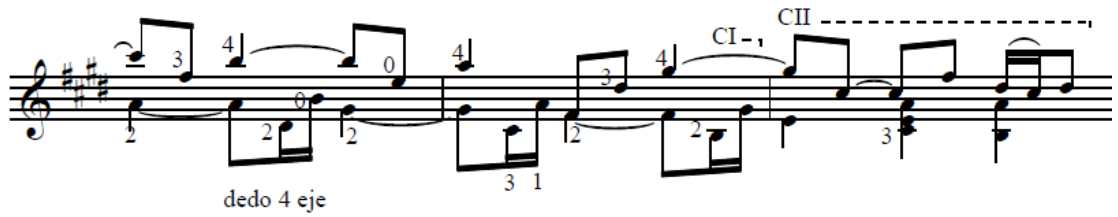
Figura 229. Voz superior de los compases 17 a 19



En cuanto a la parte mecánica, la mano izquierda debe realizar varios desplazamientos y cambios de disposición, veamos la digitación más adecuada para este pasaje.

Figura 230. Digitación de los compases 13 a 20





En la figura podemos ver como el dedo 3 sirve como dedo guía en la mayor parte de los desplazamientos, mientras que los dedos que pisan las notas en negras que en su mayoría son pisadas por el dedo 4 cumplen la función de dedo eje mientras los otros dedos cambian su disposición.

Veamos como el dedo 4 y 2 sirven como dedos ejes simplificando la sección.

Figura 231. Simplificación de los compases 17 a 19



Compases 17 a 26:

Se re expone el inicio del tema A, seguiremos las mismas indicaciones expuestas en el comienzo de la obra.

Compases 27 a 28:

Final del tema A, en los compases 27 y 28 hay una cadencia perfecta, se empezara con un mezzo piano, luego se crecerá hasta un mezzo forte, se acentuara el quinto grado (B7) para resolver con un mezzo piano al primer grado.

Figura 232. Compases 26 a 28



En este final utilizaremos la siguiente digitación.

Figura 233. Digitación de los compases 26 a 28



Utilizaremos la ceja II en el segundo tiempo del compás 27 y el dedo 3 servirá como dedo guía para el desplazamiento a la I posición, luego en el segundo tiempo del compás 28 utilizaremos la ceja bisagra pisando las notas SI y LA de la quinta y tercera cuerda con el dedo 1, dejando al aire la primera y segunda cuerda.

Compases 29 a 41:

Comienzo del tema B, en el se maneja una textura polifónica, su comienzo maneja un estilo fugado. En los compases 29 a 31 el bajo presenta el sujeto del tema en el cual hemos dividido su fraseo en dos partes. Luego en los compases 32 a 34 el sujeto es imitado una quinta superior mientras el bajo acompaña a el sujeto por contrapunto libre. En los compases 37 a 39 el sujeto es nuevamente

imitado esta vez a una octava superior con respecto a su primera exposición, mientras las otras dos voces acompañan la última exposición del sujeto.

Esta sección termina con una semi cadencia en el acorde de SOL# mayor que será resuelto luego a el VI grado de la tonalidad C# menor. La digitación que se ha propuesto hace más fácil la ejecución de la sección y permite escuchar con claridad el movimiento de las voces.

Como podremos ver en la siguiente figura cada dedo en su momento cumple la función de dedos guías y eje en los desplazamientos y cambios de disposición. Las respiraciones siempre marcaran las entradas del sujeto y las cadencias en el tema.

Figura 234. Compases 29 a 41

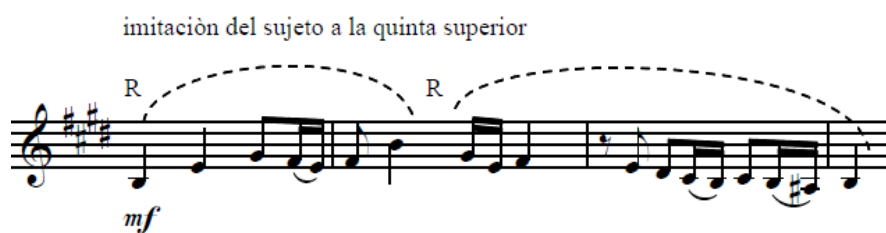
The image shows a musical score for three staves, measures 29 to 41. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes fingerings (numbers 1-4 and 0 for natural) and dynamics (mp, mf, piii, f). The first staff starts at measure 29 and ends at 36. The second staff starts at measure 37 and ends at 40. The third staff starts at measure 41 and ends at 44. The score is annotated with 'R' for breath marks and 'CII', 'CIII', 'CIV' for cadence marks. The dynamics are mp, mf, mp, mf, piii, f.

Para comprender la imitación y el movimiento de las voces estudiaremos las imitaciones y acompañamientos por separado siguiendo las indicaciones de matices y dinámicas.

Figura 235. Sujeto de los compases 29 a 31



Figura 236. Voz superior de los compases 32 a 35



En el compas 36 tenemos un enlace entre las imitaciones del sujeto

Figura 237. Voz superior de los compases 35 a 39

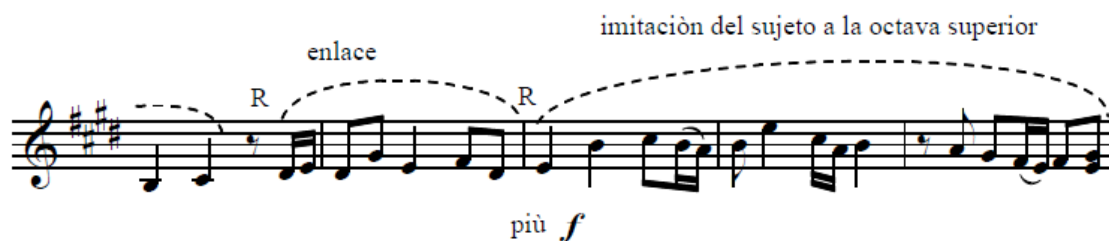


Figura 238. Voz del bajo de los compases 32 a 41



Compases 41 a 44:

Segunda parte del tema B, en los compases 41 a 44 se maneja una textura homofónica y una progresión por cuartas a partir del acorde de C# menor, la progresión termina nuevamente en una semicadencia en el compás 44 con el acorde de SOL# mayor y luego continua con una textura polifónica que presenta una secuencia de dos motivos que serán presentados por la voz superior y el bajo en forma simultánea. El fraseo propuesto sigue el orden de la presentación de la secuencia de los motivos y su imitación. Los matices y las dinámicas propuestas destacan los acordes dominantes en las semicadencias y la cadencia del final del tema B. La digitación propuesta permite ejecutar las dos voces con claridad evitando el uso excesivo de la cejilla.

Figura 241. Voz superior de los compases 45 a 49



La obra vuelve al tema A, para crear un contraste en su re exposición se pueden usar recursos como el manejo de las dinámicas, cambios de timbre, rubatos y ejecución de acordes en forma arpegiada, sin que estos cambien el manejo del discurso musical que se ha hecho de la obra.

4.6 PRELUDIO N° 3 DE HEITOR VILLA - LOBOS

4.6.1 Aspectos generales de la obra

Esta obra igual que la suite cavatina fue dedicada al maestro Andrés Segovia, su autor fue el maestro de origen brasilero Heitor Villa-lobos un gran conocedor del instrumento, por eso su producción para el instrumento se considera muy "guitarrística" por la concepción pragmática que tiene sobre el diapasón de la guitarra.

La obra tiene elementos del género canción, se caracteriza por el uso del color y las sonoridades producidas por la des-funcionalización en la armonía utilizada en la obra.⁴

En esta obra de textura homofónica se combina recursos de la música docta europea como el uso del estilo brisé, apoyaturas, retardos, notas de paso, nota

⁴ VALDEBENITO, Mauricio. (2008). *Trabajo de Análisis Musical sobre las Obras "Preludio No.3" de Heitor Villa-Lobos y "Vals Venezolano No.4" de Antonio Lauro*. Magister en Artes Mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile.

pedales y elementos del bossa nova como el uso de acordes con 7^a mayor y menor y las progresiones descendentes. La obra tiene una estructura bipartita A y B, su forma es ternaria /A / B / A /, pero muchos intérpretes omiten la repetición del tema A, pasando del tema B al fin de la obra.

Tema A es un andante de carácter libre, similar a una fantasía, la línea melódica tiene una tendencia ascendente y se maneja un encadenamiento de acordes sin funciones armónicas definidas. El uso de acordes con notas intermedias en las cuerdas al aire dan un color particular a la pieza, el tema maneja un estilo de ejecución conocido como guitarra traspuesta, estilo de origen campesino muy popular en la zona sur de nuestro continente que consiste en el desplazamiento de disposiciones fijas a través del diapasón. Esta forma de ejecución origina armonías que dan cabida a una línea melódica en la voz superior. La obra debido al manejo de este estilo tiene mucha resonancia por las cuerdas al aire y las secuencias de arpeggios por intervalos de cuartas justas.⁵

El tema B un adagio expresivo de tendencia descendente se considera un homenaje al compositor alemán de la época del barroco Johann Sebastián Bach; por la utilización del estilo brisé muy usado por Bach en su obra. Este recurso es usado por Villa-Lobos utilizando una nota pedal en la voz superior y un patrón rítmico con secuencia melódica en la otra voz.

4.6.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 9:

En el inicio la obra se divide en dos frases la primera comienza con una secuencia de arpeggios en forma ascendente, la voz superior se mueve por intervalos de

⁵ VALDEBENITO, Mauricio. (2008). Trabajo de Análisis Musical sobre las Obras "Preludio No.3" de Heitor Villa-Lobos y "Vals Venezolano No.4" de Antonio Lauro. Magister en Artes Mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile.

cuartas y usa notas en forma apoyaturas que producen intervalos consonantes con la línea del bajo que realiza el arpeggio de Mi menor con la intervención de el cuarto y séptimo grado. El arpeggio concluye en un acorde de DO mayor con 7ª mayor en el compás 2. En el compás 3 hay un cambio de ritmo a $\frac{3}{4}$ y se realiza el arpeggio de Mi menor sexta agregada en forma ascendente que desemboca en un acorde de Fa con séptima menor y cuarta adherida.

En la segunda frase que comienza a partir del compás 5 la secuencia es repetida nuevamente en pero esta vez la voz superior se encuentra una segunda mayor arriba y concluye en el acorde de Fa# mayor, luego le sigue un arpeggio de Fa# mayor con 7ª menor que termina en un acorde de La mayor con 9ª.

Las respiraciones, el fraseo, los matices y las dinámicas buscan resaltar la secuencia de arpeggios y acordes del comienzo de la obra de forma que sea comprensible el desarrollo de la idea expresada por el autor.

Figura 242. Compases 1 a 9 del prelude nº 3

En la parte técnica es importante revisar la digitación de secciones como el arpeggio de Fa# mayor con 7ª. La siguiente digitación divide el arpeggio entre las cuerdas 5ª, 4ª, 3ª, 2ª y 1ª para que sea más fácil su ejecución.

Figura 243. Digitación de los compases 8 y 9



Para estudiar la sincronización entre la mano derecha e izquierda podemos realizar las siguientes variaciones sobre el arpeggio.

Figura 244. Variaciones rítmicas



Igualmente podemos hacer combinaciones con los otros grupos rítmicos que hemos trabajado anteriormente. La finalidad de los ejercicios es exigir a nuestras manos la realización de movimientos más cortos y rápidos por medio de ritmos más complejos que los que el pasaje presenta.

Compases 9 a 12:

Hay un nuevo cambio en la rítmica de la obra pasando a un compás de 4/4, en esta parte hay encadenamiento de acordes en posiciones fijas, se maneja un movimiento paralelo de las voces manteniendo la nota LA como pedal en el bajo. Se presenta una secuencia rítmica de blanca y dos corcheas en un compás, y negra con puntillo corchea y blanca en el siguiente compás.

El fraseo y las respiraciones han sido propuestos según el movimiento de las voces agrupando así las dos corcheas con la negra con puntillo, que llevan un movimiento descendente. La negra con puntillo produce una pequeña distensión que luego da paso al movimiento ascendente de las voces en donde se agrupan la corchea y las dos blancas. Los matices también están propuestos de acuerdo a la tensión generada por el movimiento paralelo de los acordes siguiendo una idea ascendente y luego descendente.

Figura 245. Compases 9 a 12

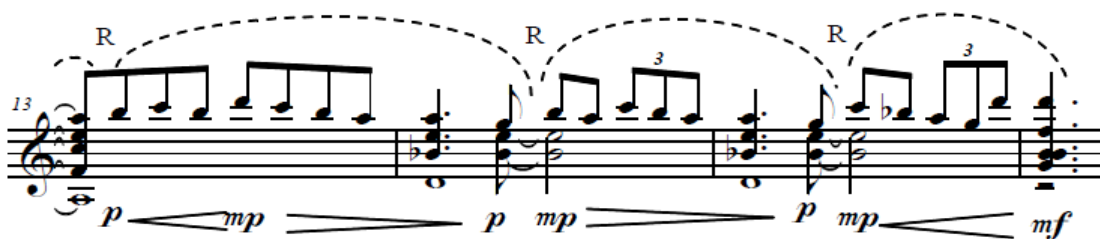
The musical score for measures 9 to 12 is presented on a single staff in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of six measures. The first measure starts with a dynamic of *mf* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The second measure has a dynamic of *mp* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The third measure has a dynamic of *mf* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The fourth measure has a dynamic of *f* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The fifth measure has a dynamic of *mf* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The sixth measure has a dynamic of *mp* and contains a half note chord (F#, C#, G) and a dotted quarter note chord (F#, C#, G). The score is marked with a '9' at the beginning and 'R' above the first four measures, indicating a breath mark. Dashed lines group the notes in each measure, and a solid line groups the notes in the final measure.

Compases 13 a 16:

Se mantiene la idea rítmica de negra con puntillo corchea y blanca en el acompañamiento, en la voz principal se presenta una idea melódica que desemboca en un acorde de Sol mayor con 7^a.

En esta parte el fraseo está dividido en tres secciones de forma que sea claro el desarrollo de la idea melódica con la intervención de los tresillos. Los matices y las dinámicas siguen igualmente el desarrollo de la idea melódica destacando sus lugares de tensión y reposo.

Figura 246. Compases 13 a 16



Compases 16 a 19:

Vuelve a exponerse la idea rítmica con el encadenamiento de acordes esta vez sobre los acordes de SOL mayor con 7ª menor, LA mayor con 9ª y FA mayor con 7ª menor y cuarta aumentada y MI mayor con 7ª menor.

Se retoma de nuevo la idea del arpeggio y su terminación a un acorde, esta vez sobre el acorde de SOL mayor con 7ª menor.

Figura 247. Compases 16 a 19



Compase 19 a 22:

Finaliza el tema A con una semi - cadencia sobre el acorde de Mi mayor con 7ª menor creando una sensación de tonalidad como quinto grado dominante de LA menor. El fraseo de la sección se ha dividido en cuatro secciones tomando como referencia el movimiento descendente de la voz superior en el acorde de MI mayor con 7ª menor.

Los matices y las dinámicas se usarán para dar contraste en la repetición de los acordes.

Figura 248. Compases 19 a 22

The musical score for measures 19-22 is presented on a single staff in treble clef with a common time signature. The notation includes chords and melodic lines. Above the staff, four dashed arcs labeled 'R' indicate phrasing over measures 19, 20, 21, and 22. Below the staff, dynamic markings are placed: *mf* under measure 19, *f* under measure 20, *mf* under measure 21, *mp* under measure 22, and *mf* at the end of the section. A *rall* marking is placed above the final notes of measure 22. The score shows a descending melodic line in the upper voice across the measures.

Compases 24 a 30:

Es la parte primera del tema B, aquí Villa-lobos hace uso del estilo brisé manteniendo una nota en la voz superior como nota pedal mientras la otra voz se mueve en forma descendente por grado conjunto para terminar sobre un acorde con séptima. La sección esta realizda sobre la siguiente progresión de acordes con séptima: Dm7 – Am7 – Bm con bajo en LA – Am7 – G # dis –Am7.

Las respiraciones, el fraseo, los matices y las dinámicas están propuestos según la secuencia descendente de la progresión armónica, yendo de un forte hasta un pianissimo.

Figura 249. Compases 23 a 27

The image shows two staves of musical notation. The top staff covers measures 23 to 27. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth-note patterns. Dynamic markings below the staff are *f*, *mf*, *mp*, and *p*, with hairpins indicating a gradual decrease in volume. The word "expressivo" is written below the first measure. The bottom staff covers measures 26 to 27. It features a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line has a constant low note (pedal point) with a treble clef. Dynamic markings are *pp*, *mf*, and *mp*, with hairpins indicating a gradual increase in volume. Both staves have dashed lines with 'R' above them, indicating phrasing or breath marks.

Compases 28 a 30:

Semicadencia de la obra para volver a la exposición de la secuencia, se mantiene la nota LA en el bajo como pedal mientras las otras voces se mueven de forma paralela con un movimiento ascendente provocando así un efecto de aceleración que termina en el quinto grado MI mayor. Los matices y dinámicas siguen el movimiento ascendente de las voces creando una mayor tensión que será resuelta en la re- exposición de la secuencia melódica.

Figura 250. Compases 28 a 30

The image shows a single staff of musical notation for measures 28 to 30. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth-note patterns. Dynamic markings below the staff are *mf*, *f*, and *mf*, with hairpins indicating a gradual increase in volume. The word "a tempo" is written above the staff in the third measure. The staff has dashed lines with 'R' above them, indicating phrasing or breath marks.

Compases 30 a 37:

Repetición de la secuencia armónica con la que finaliza la obra, se siguen las mismas indicaciones que en el comienzo del tema B, para hacer un contraste con el inicio del tema se pueden hacer cambios en la cuanto al timbre y el tempo utilizando rubatos, tenutos y accelerandos.

Figura 251. Compases 31 a 36

The image displays two systems of musical notation for measures 31 to 36. The top system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, *mp*, and *p*. Performance markings include *metálico* and *R* (ritardando) above the staff. The bottom system is similar but includes the marking *Dolce* at the beginning and *rit.* at the end. Both systems feature slurs and hairpins indicating dynamic changes.

4.7 COMO UN MANANTIAL (VALS CRIOLLO) DE LA SUITE COLOMBIANA NO. 2

4.7.1 Aspectos generales de la obra

Obra compuesta por el guitarrista y compositor colombiano Silvio Martínez Rengifo. La obra hace parte de la suite colombiana nº 2 para guitarra, es una

danza de carácter folklórico proveniente de la región de los llanos orientales del país que tiene muchas similitudes con otros géneros como el pasaje llanero y el vals venezolano.

Tienen una forma de rondo y maneja el siguiente esquema /A / B / A / C / A /, en el tema C se presenta una modulación a la tonalidad homónima. La obra utiliza una textura homofónica en donde la voz superior se encarga de llevar la melodía en la mayor parte de la obra.

4.7.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 18:

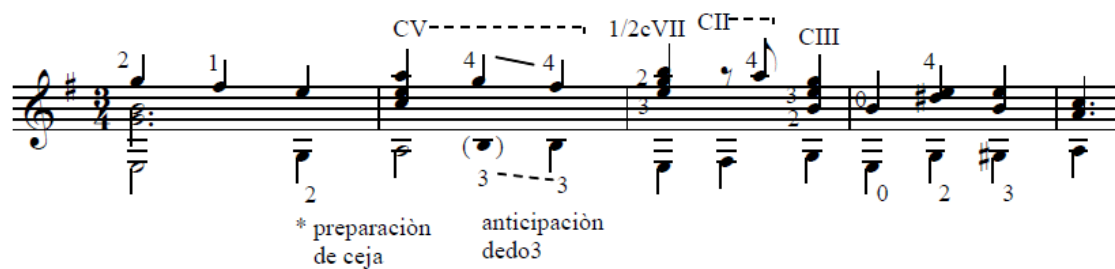
Tema A de la obra, el fraseo está dividido en cuatro secciones según la secuencia armónica que se mueven en torno a la tonalidad de MI menor. Los matices y las dinámicas son propuestos de forma que se encargan de hacer contraste entre las secuencias.

Figura 252. Compases 1 a 18 del vals cómo un manantial



En la Parte técnica realizaremos un estudio de los traslados y cambios de disposición en los compases 2 a 5. Primero simplificaremos la sección identificando los desplazamientos y las anticipaciones.

Figura 253. Simplificación de los compases 2 a 5



En el primer compás anticiparemos la ceja de la V posición, mientras esta es realizada se anticipará la posición del dedo 3 en la sexta cuerda y el dedo 4 se desplazará sobre la segunda cuerda. Luego la ceja será desplazada a la VII posición dejando la nota MI de la sexta cuerda al aire, para esto utilizaremos la ceja en forma de bisagra, en ella el dedo 1 solo pisará la primera cuerda mientras los dedos 2 y 3 pisarán la segunda y tercera cuerda respectivamente. Luego la ceja será trasladada nuevamente hasta la II posición y después a la III posición. La ceja cumplirá la función de guía en los desplazamientos de la mano, esta debe ser realizada con relajación para hacer más fácil los desplazamientos.

Compases 19 a 34:

Tema B de la obra, en los compases 19 a 26 hay una modulación transitoria a SOL mayor, el fraseo en esta sección está dividida en tres secciones según la progresión armónica manejada. En los compases 26 a 34 se vuelve a la tonalidad original con la aparición del quinto grado SI mayor, luego se realiza una cadencia para resolver al primer grado, esta parte será fraseada en dos partes la primera sobre el quinto grado de la tonalidad y la segunda la cadencia que concluye el tema B.

Figura 254. Compases 19 a 34

The musical score for measures 19 to 34 is presented in three systems. The first system (measures 19-23) features a melodic line starting with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'R'. The accompaniment consists of chords with dynamic markings of *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 24-28) begins with a second ending bracket labeled 'R1' and continues with a melodic line that includes a second ending bracket labeled 'C II'. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mf*. The third system (measures 29-34) starts with a melodic line marked with a 'w' (accidental) and includes a first ending bracket labeled 'R'. The accompaniment features chords with dynamic markings of *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. Specific harmonic labels are placed above the notes: *1/2cv*, *CV*, *CVII*, *CVI*, and *CII*.

En la parte técnica analizaremos los desplazamientos y cambios de disposición de los compases 30 a 34, simplificamos la sección identificando los dedos guía y las anticipaciones.

Figura 255. Simplificación de los compases 30 a 34



En el primer desplazamiento el dedo 3 será el dedo guía mientras se anticipa la media ceja V, en el tercer tiempo del compás 31 colocaremos la ceja entera en la V posición para anticipar el desplazamiento a la VII posición, luego del desplazamiento a la VI posición el dedo 4 será anticipado acompañando a la ceja en el desplazamiento a la II posición.

Compases 34 a 51:

Repetición del tema A, seguiremos las mismas indicaciones que en el comienzo y podremos hacer algunos cambios en la timbrica y articulación de las notas integrando algunos staccatos, sin que se afecte el discurso musical que se lleva de la pieza.

Compase 51 a 63:

Tema C de la obra, hay una modulación a la tonalidad homónima MI mayor. La primera frase del tema en los compases 51 a 59 se sigue una secuencia melódica

ascendente sobre el primer y el quinto grado, la sección esta fraseada en cuatro partes siguiendo el desarrollo de la secuencia.

En la segunda frase del tema, los compases 60 a 68 esta fraseada en dos partes, la primera parte presenta una secuencia armónica sobre el primer y el quinto grado. La segunda parte la cadencia con la que termina el tema para volver al tema A y posteriormente al final de la obra en el compás 70.

Figura 256. Compases 51 a 71

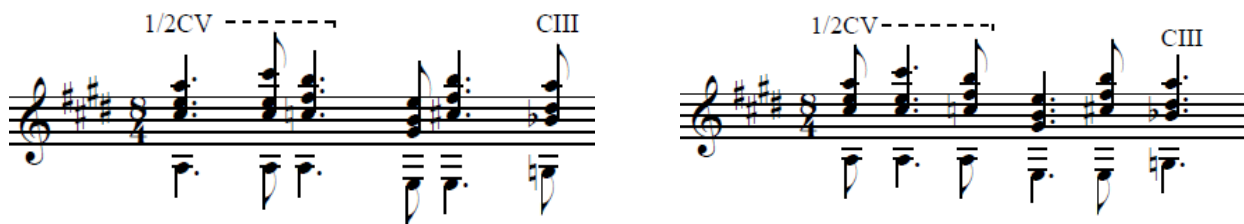
The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 51-56) features a melodic line with annotations R, C II, C IV, C II, C II, R, and C II. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 57-63) has annotations C II, C VII, R, and C II, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *mp*, and *mf*. The third system (measures 64-69) includes annotations R, 1/2cV, C III, C II, R, and a circled 0. Dynamics are *mf*, *mp*, and *mf*. The fourth system (measures 70-71) starts with measure 70 and ends with a double bar line and the word "fine". Dynamics include *mf*.

Figura 258. Simplificación de los compases 64 a 67



Como ejercicio para los traslados y cambios de disposición podemos realizar las siguientes variaciones rítmicas.

Figura 259. Variaciones rítmicas sobre los compases 64 y 65



4.8 ESTUDIO DE PASILLO Nº 1 DE GENTIL MONTAÑA

4.8.1 Aspectos generales de la obra

Obra del guitarrista y compositor colombiano Gentil montaña, esta obra hace parte de una serie de 12 estudios de pasillo hechos exclusivamente para la guitarra. A pesar de ser un estudio es una pieza de gran calidad musical y exigencia técnica. La textura utilizada en la obra es homofónica, la obra está en la tonalidad de RE mayor y su forma es ternaria con la siguiente estructura /A / B / puente /A /. En el tema B hay una secuencia modulante sobre los grados de la tonalidad de SOL mayor, quinto grado de RE mayor.

4.8.2 Estudio de frases y pasajes

Compases 1 a 16:

Tema A de la obra está compuesto por dos frases de 8 compases, el fraseo en la primera frase está dividido en cuatro secciones según el movimiento y desarrollo de la línea melódica, en la segunda frase hay una secuencia melódica fraseada en cuatro secciones y finaliza con una quinta sección que es la cadencia del tema A. los matices y dinámicas están propuestos igualmente por las secuencias y desarrollo de la línea melódica.

Figura 260. Compases 1 a 16 del estudio de pasillo nº1

The musical score consists of four staves of music in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics and performance markings:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Measure 1 starts with a dynamic of *mf* and a breath mark 'R'. Measures 2 and 3 continue with *mf*. Measure 4 has a dynamic of *mp* and a breath mark 'R'. Measures 5 and 6 have a dynamic of *mf*. Measure 7 has a dynamic of *mp*. Measure 8 ends with a dynamic of *mp*.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Measure 5 starts with a dynamic of *mf* and a breath mark 'R'. Measure 6 has a dynamic of *mp*. Measure 7 has a dynamic of *mf*. Measure 8 ends with a dynamic of *mf*.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Measure 9 starts with a dynamic of *mp* and a breath mark 'R'. Measure 10 has a dynamic of *mp*. Measure 11 has a dynamic of *mf*. Measure 12 has a dynamic of *mp*.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Measure 13 starts with a dynamic of *mf* and a breath mark 'R'. Measure 14 has a dynamic of *f*. Measure 15 has a dynamic of *mf*. Measure 16 ends with a dynamic of *mf* and a breath mark 'R'.

Additional markings include 'CV' and 'CVII' above measures 10 and 11 respectively, and 'arm' at the end of measure 16. Dashed lines indicate phrasing across measures.

En la parte técnica los compases 2 y 3 presentan unos cambios de disposición con la participación de unos ligados. Simplificamos la sección para analizar el movimiento de la mano izquierda; eliminamos los ligados inicialmente y trabajamos las posiciones en bloque. También se cambia el ritmo del ligado del último tiempo del segundo compás a un tresillo de corchea para realizarlo con más claridad.

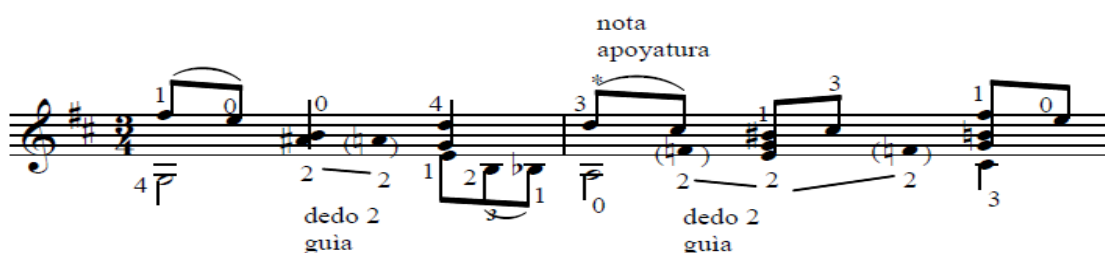
En el compás 2 el dedo 2 cumple la función de dedo eje y guía en el pequeño traslado de la I a la II posición, en el compás 3 tocamos la nota RE como una corchea, que es un apoyatura en la versión original para estudiar el mecanismo y disposición del dedo 3. En este compás el dedo 2 servirá como dedo guía y eje anticipando su posición en la cuarta cuerda y desplazándose sobre las notas FA becuadro y MÍ.

Figura 261. Simplificación de los compases 2 a 4



Luego de realizado el estudio de las disposiciones integraremos los ligados al pasaje

Figura 262. Simplificación con ligados



Una vez hemos dominado el anterior ejercicio realizaremos una serie de variaciones que nos permitirán agilizar el movimiento de los dedos en los cambios de disposición y traslado.

Figura 263. Variaciones rítmicas sobre el pasaje musical simplificado

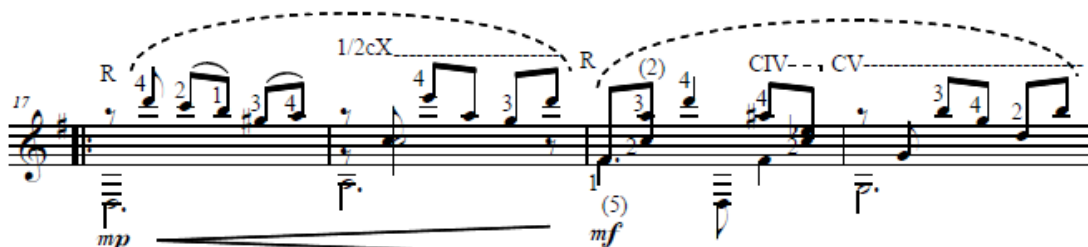


Posteriormente de que se haya dominado el ejercicio con la variación rítmica se hará más corta la nota apoyatura del compás 3 de tal forma que cumpla su función de adorno de la melodía.

Compases 17 a 24:

El tema B de la obra sigue una la secuencia armónica con la utilización de dominantes secundarias sobre la tonalidad de SOL mayor. El fraseo está dividido en cuatro secciones, los matices y dinámicas son propuestos según las tensiones y la resolución de las dominantes secundarias.

Figura 264. Compases 17 a 24

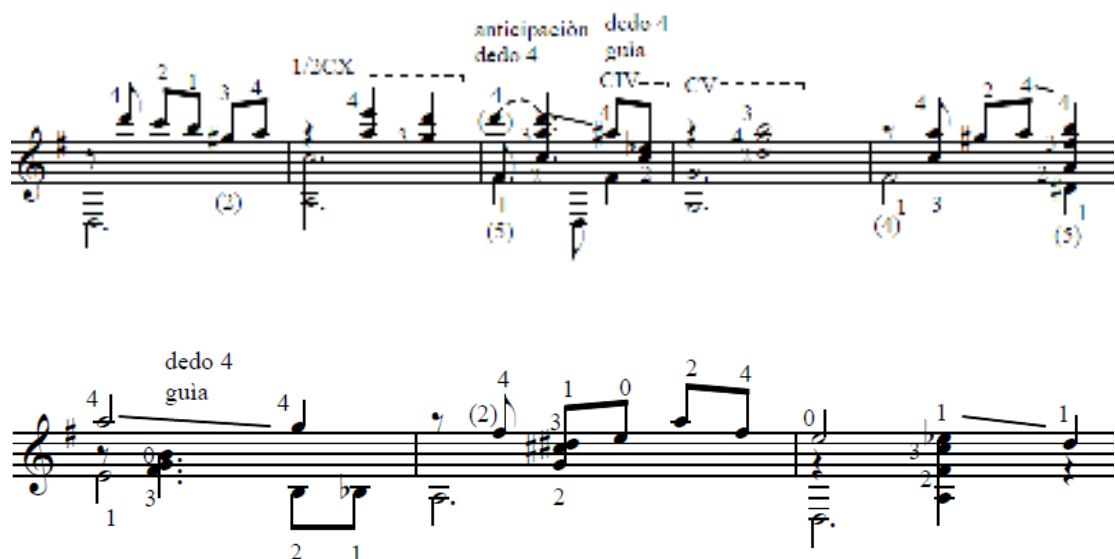




En la parte técnica analizaremos los cambios de disposición y los traslados de los compases 17 a 24. Inicialmente simplificamos todo el tema quitando los ligados y estudiando solo las posiciones para identificar los dedos guías y las anticipaciones.

En la sección el dedo 4 realiza un papel fundamental como de dedo guía anticipando siempre su posición sobre la primera cuerda y segunda cuerda. Es aconsejable también como hemos hecho con otras piezas estudiar solo la voz superior para diferenciar la línea melódica del acompañamiento.

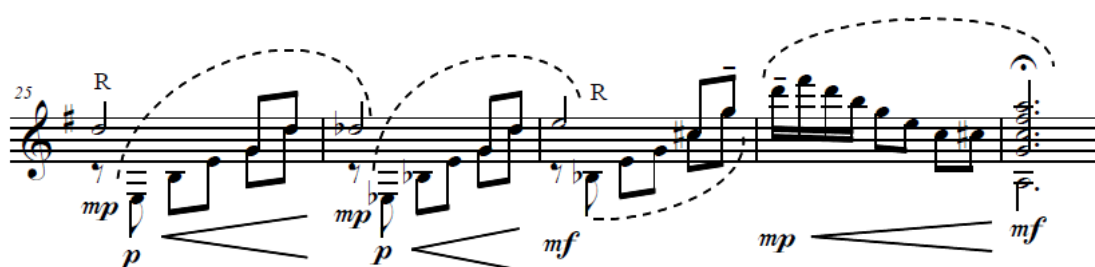
Figura 265. Simplificación de los compases 17 a 24



Compases 25 a 29:

Es una cadencia que sirve como puente que conecta el tema B con la re exposición del tema A. La cadencia sigue la progresión armónica Em 7 - Eb 7 - C# dis, en forma descendente por medio de arpeggios hacia el quinto grado de RE mayor.

Figura 266. Compases 25 a 29



La obra finaliza con la re exposición del tema A, en el cual se pueden hacer cambios en cuanto al manejo del timbre y las articulaciones de las notas.

5. CONCLUSIONES

La guitarra clásica es un instrumento que por naturaleza requiere de mucha exigencia, la popularidad del instrumento hace que muchas personas se interesen por este género, por eso la preparación fundamental para poder interpretar y abordar un repertorio debe integrar la realización estudios y ejercicios técnicos que trabajen la parte mecánica de las manos en una forma progresiva, además de tener una buena organización y disciplina en la práctica de estudio.

Como estudiante de guitarra clásica me he interesado en buscar y experimentar con formas de estudio que vayan más allá de la simple repetición de un pasaje, que puedan exigirme de una forma distinta en cada sesión de estudio. Con la aplicación de la metodología he obtenido resultados satisfactorios durante el estudio del repertorio analizado. Me ha permitido conocer más las obras tanto técnica como musicalmente, me ha permitido solucionar las dificultades técnicas que se me han presentado, por medio de la aplicación de las estrategias y me ha permitido disfrutar más en mi práctica de estudio.

Estoy seguro que cualquier otro estudiante de guitarra clásica obtendrá buenos resultados al aplicar la metodología y las estrategias que en ella se plantean. Es claro que cada persona tiene una forma propia de aprender y estudiar pero es importante enriquecernos de otras propuestas y encontrar la forma de tener un rendimiento cada vez mayor en nuestro estudio. La aplicación de cualquier metodología y estrategia que propongan una solución clara a las dificultades que se presentan durante nuestra práctica de estudio nos permitirá conocer más sobre nuestro querido instrumento y su interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

BRAID, David. *Play Classical Guitar*. Black Beat Books. 2001

PARKENING, Christopher. *The Christopher Parkening Guitar Method, vol.1*. Hal Leonard Corporation.1999.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina.

TENNANT, Scott. *Basic Classical Guitar Method*. Alfred Publishing co., Inc.

AUSUBEL, David Paul, NOVAK Joseph D. y HANESIAN, Helen. *Psicología educativa, un punto de vista cognositivo.2ª edición*. Trillas, S.A. México D.F.1989.

BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la Memoria Musical*.Ricordi Americana S.A.E.C. 1965.

CONTRERAS, Antonio de. *La Técnica de David Russell en 165 Consejos*. <http://guitarra.artelinkado.com>. Cuadernos Abolays.España.1998.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje. Una Investigación Sobre Llegar a ser Guitarrista*.ART Ediciones. Montevideo, Uruguay.2000.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didáctica para Guitarra*. Barry. Buenos Aires, Argentina. 1966.

BROUWER. Leo, PAOLINO Paolo. *Scale Per Chitarra*.Ricordi.

CARLEVARO, Abel. *Abel Carlevaro Guitar Masterclass*. Chanterelle Editions. Heidelberg, Germany, 1985.

VALDEBENITO, Mauricio. (2008). *Trabajo de Análisis Musical sobre las obras "Preludio No.3" de Heitor Villa-Lobos y "Vals Venezolano No.4" de Antonio Lauro*. Magister en Artes Mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile. Documento MHTML.

ANEXOS

Anexo A. Variaciones sobre el tema de guárdame las vacas de Luis de Narvaez

Variaciones sobre el tema de
Guardame las vacas

Luis de Narvaez

17 $\frac{1}{2} eV$ $\frac{1}{2}cIII$ $\frac{1}{2}eIV$

21 C III

28 1/2 clV -----

31

35 CIII

Anexo B. Preludio de la cello suite nº1 de Johann Sebastian Bach

Cello Suite nº 1

Arranged for Guitar
by John W. Duarte

PRELUDIO

Johann Sebastian Bach

6 th D

1/2cII

5

CII

8

11

CII

14

1/2cII

17

Detailed description: The image shows a guitar arrangement of the Prelude from the Cello Suite No. 1 by Johann Sebastian Bach. The score is written on six staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The arrangement includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Performance markings include '1/2cII' (half cello II) above the first staff, 'CII' (Cello II) above the third staff, and '1/2cII' above the sixth staff. The score is numbered with measure numbers 5, 8, 11, 14, and 17. The music is arranged for guitar, with a '6 th D' marking at the beginning.

20

22 1/2eII

23 1/2eII

26

28

31

34

37

29

Anexo C. Rondó del op. 48 de Fernando Sor

Rondò

Op. 48

Fernando Sor

Allegretto

The musical score is written for guitar and consists of six staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 13. The third staff contains measures 14 through 23. The fourth staff contains measures 24 through 29. The fifth staff contains measures 30 through 35. The sixth staff contains measures 36 through 42. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several trills and grace notes throughout the piece. The piece concludes with a final cadence in the sixth staff.

This musical score consists of seven staves of music, numbered 39 through 72. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The melody is characterized by eighth-note patterns and occasional slurs. The accompaniment consists of chords and moving bass lines, often using a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The score concludes at measure 72.

1/2st

98

100

102

104

106

108

110

111

mus

Detailed description: This image shows a musical score for seven staves, numbered 98 through 111. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Above the first staff, there is a tempo marking '1/2st' followed by a dashed line. The music consists of a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is primarily composed of quarter and eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A 'mus' marking is present at the end of the seventh staff. The overall style is that of a classical or contemporary instrumental piece.

This musical score consists of six staves of music, numbered 117 through 123. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).
- Staff 117: Features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.
- Staff 118: Continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns.
- Staff 119: Shows a more complex melodic line with many sixteenth notes and a bass line with quarter notes.
- Staff 120: Contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes, including some phrasing slurs.
- Staff 121: Similar to the previous staff, with a melodic line of eighth notes and a bass line of quarter notes.
- Staff 122: Continues the melodic and bass lines.
- Staff 123: The final staff, showing a melodic line with a long, sweeping slur over several notes and a bass line with quarter notes.

Anexo D. Recuerdos de la Alhambra de Francisco Tárrega

119

Recuerdos de la Alhambra

Andante Francisco Tárrega

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. The tempo is marked 'Andante'. The first six staves are in the key of G major. The seventh staff begins with a 'Barrée IX' instruction, indicating a barre on the ninth fret, and the key signature changes to D major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, with some triplets. The piece concludes with a final chord on the seventh staff.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven staves. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 12/8 time signature. The music features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplets indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The page number '120' is printed at the top left.



The musical score on page 122 consists of seven staves of music, all in G major (one sharp). The first six staves feature a complex rhythmic pattern of sixteenth-note runs. The seventh staff begins with a *pp* dynamic marking, followed by a *ppp* marking, and concludes with a *ritard.* instruction. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and ends with a final chord.

Anexo E. Preludio de la suite Cavatina de Alexandre Tansman

à Andrés Segovia

Cavatina

I Preludio

Alexandre Tansman
(1951)

Allegro con moto (♩ = 120)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

rail.

Anexo F. Barcarola de la suite Cavatina de Alexandre Tansman

Баркарола IV Barcarola

Andantino grazioso e cantabile (Не спеша, грациозно, певуче)

The musical score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as "Andantino grazioso e cantabile (Не спеша, грациозно, певуче)". The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff includes the marking "dolce" and "pp". The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes the marking "pp". The sixth staff continues the melody. The seventh staff includes the marking "rall." and "Arm.".

Anexo G. Danza pomposa de la suite Cavatina de Alexandre Tansman

à Andrés Segovia

Danza Pomposa

Alexandre Tansman

Andante pomposo

f *deciso*

sub.mono f

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various guitar-specific techniques such as fingerings (1-4), slurs, and accents. Chord diagrams are labeled C I, C II, C III, C IV, C V, and C VI. Performance markings include *mp*, *mf*, *pizz*, and *sub.p*. The piece concludes with *D.C. al Fine*.

Anexo H. Preludio N° 3 de Heitor Villa-Lobos

Preludio n°3

II. Villa-Lobos

Andante

mf *rall.* *a tempo* *mf* *rall.*

Molto adagio e (dolorido)

CV CV

23 *f* *expressivo*

26

29 *a tempo*

31 *rit.*

34 *rit.* *p* *Fine* *D.C. al Fine*

Anexo I. Como un manantial (Vals criollo) de la suite colombiana n ° 2 de
Silvio Martínez Rengifo

Como Un Manantial

(Vals Criollo)

Silvio Martínez

C V 1/2cVII C II C III C II

5 C II C II

14 C V C III C II

19

24 C II

CV CVII CII

31 37 44 51 57 64 79

De O hasta § y al fin

fin

Anexo J. Estudio de pasillo N° 1 de Gentil Montaña

Estudio de pasillo n° 1

Gentil Montaña

6th D

CV

CVII

CVII

arm

1/2cX

1/2cIV

CV

1/2cV

D.C. a 0 y al fin

Fine