

**LA GUITARRA CLÁSICA EN UN RECORRIDO POR LATINOAMÉRICA
(RECITAL)**

EDWIN GILBERTO AMOROCHO ORTEGA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2014**

**LA GUITARRA CLÁSICA EN UN RECORRIDO POR LATINOAMÉRICA
(RECITAL)**

EDWIN GILBERTO AMOROCHO ORTEGA

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

**Director
RAÚL MANCIPE
Maestro en Música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2014**

A mi hija Martina Amorocho Rondón,
a mis padres Álix Ortega y Gilberto Amorocho.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su constante y desinteresado apoyo para ayudarme alcanzar esta meta tan anhelada. Su tenacidad, amor y disposición fueron claves en los puntos álgidos a lo largo de este camino.

A mi maestro Oscar Javier González. Su profesionalismo, empeño y paciencia lograron despertar en mí, un amor profundo por la guitarra clásica.

A Raúl Mancipe por su confianza en mi proceso y su dirección durante el proyecto; gracias a su acompañamiento abrí mi mente tanto en el campo profesional como personal.

A Silvia Juliana Rondón por su apoyo incondicional.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. OBJETIVOS.....	12
2. JUSTIFICACIÓN.....	13
3. MARCO TEÓRICO	14
3.1. ORÍGENES Y ANTECEDENTES	14
3.1.1. Edad Media	15
3.1.2. Siglo XVI	21
3.2. LA GUITARRA EN LATINOAMÉRICA.....	25
3.2.1. Argentina.....	27
3.2.2. Brasil	30
3.2.3. Colombia	31
3.2.4. Cuba.....	36
3.2.5. Paraguay.....	37
3.2.6. Perú.....	38
3.2.7. Venezuela	40
4. ANÁLISIS DEL REPERTORIO	43
4.1. UN DÍA DE NOVIEMBRE	43
4.2. MILONGA	48
4.3. BAMBUCO EN MI MENOR	55
4.4. SUITE COLOMBIANA N° 2 - MERCHÉ.....	61
4.5. DULCE SIRENITA	66
4.6. CHICHA Y FARRA	70
4.7. DOIS DESTINOS.....	74
4.8. IMITACIÓN DEL VUELO DEL PICAFLOR	79
4.9. SEIS POR DERECHO	84

5. CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	92
ANEXOS.....	94

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Un día de Noviembre.....	94
Anexo B. Milonga.....	96
Anexo C. Bambuco	99
Anexo D. Suite Colombiana Nº 2 Merché	102
Anexo E. Dulce Sirenita	104
Anexo F. Chicha y Farra	106
Anexo G. Dois Destinos	108
Anexo H. El Colibri.....	110
Anexo I. Seie Por Derecho	113

RESUMEN

TITULO: LA GUITARRA CLÁSICA EN UN RECORRIDO POR LATINOAMÉRICA*

AUTOR: Amorocho Ortega Edwin Gilberto**

PALABRAS CLAVES: Guitarra clásica, Latinoamérica, Ritmos, Recorrido

CONTENIDO:

El presente trabajo es una breve exposición tanto de adaptaciones que se ha hecho a la música popular de América latina para su posterior ejecución en la guitarra clásica, como de obras escritas directamente para la misma, dado el auge de ésta en cuanto a la opinión popular, y a su versatilidad para resaltar los patrones rítmicos y sonoros gracias a su naturaleza armónica; incluye también una exposición instrumental de los mismos y un análisis contextual de cada pieza.

El siguiente trabajo de grado busca dar una muestra de la riqueza del repertorio popular latinoamericano, adaptado para su interpretación en la guitarra clásica, usando el recital como recurso de difusión. Está dirigido tanto al público en general como a estudiantes y profesionales del campo musical.

Las obras fueron analizadas tanto en su forma como en su contenido armónico y se incluyó como herramienta pedagógica para los estudiantes de guitarra clásica una serie de sugerencias interpretativas; todo basado en el conocimiento adquirido a lo largo del plan curricular. Así mismo, este trabajo contiene una corta reseña de la vida y obra de cada autor, con el fin de contextualizar cada pieza en un entorno integral.

Por otra parte, la cátedra de la guitarra clásica en Bucaramanga, podría verse ampliamente enriquecida si el estudio de la técnica se ve acompañado en mayor proporción por el análisis armónico de la pieza a interpretar, en aras del crecimiento como músico integral. Hoy el interés por la guitarra crece exponencialmente y esto aumenta las posibilidades de que la ciudad se convierta en cuna de nuevos exponentes del sentir popular colombiano si las academias no dejan perder este legado.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes Música. Director Raúl Mancipe

ABSTRACT

TITLE: THE CLASSIC GUITAR IN A TRIP AROUND LATIN AMERICA*

AUTHOR: Amorocho Ortega Edwin Gilberto**

KEYWORDS: Classic Guitar, Latin America, rhythms,

CONTENT:

This paper is a brief summary of both adaptations made to the popular music of Latin America for later execution in classical guitar, as written directly for the same work, given the rise of this in terms of popular opinion, and versatility to highlight the rhythmic and harmonic sound thanks to its nature patterns, also includes an exhibition of the same instrumental and contextual analysis of each piece.

The main goal of the current project is giving a sample of the Latin American popular works wealth, arranged to be performed with the classic guitar, and using the recital as a way of diffusion; it's done for both common public and music professionals as well.

Every piece was analyzed about both its form and its harmonic content as well, and here was included as an educative tool for the classical guitar students, a set of indications for playing. All this work is based on the knowledge the author got through the curricular plan. This work also contains a short review of the life and work of the masters who wrote the folk pieces to be played, looking for creating an integral environment to understand every piece

Moreover, the chair of the classical guitar in Bucaramanga, could be widely enriched if the study of art is accompanied by a greater proportion of harmonic analysis to interpret the piece, for the sake of growth as an integral musician. Today the interest in guitar and this grows exponentially aumeta the chances that the city will become home to new exponents of popular Colombian feel if schools do not let lose this legacy.

* Work degree

** Faculty of Humanities, School of Music Arts. Director Raul Mancipe

INTRODUCCIÓN

Los ritmos latinoamericanos son en esencia una amalgama de elementos musicales extraídos de diferentes partes del mundo y que tras un proceso de transculturación obtuvieron tal acogida en el nuevo continente, que actualmente son parte intrínseca de la identidad cultural de diversas regiones definidas. Debido a esto, son tradicionalmente ejecutados por los instrumentos autóctonos de cada región, hecho que les brinda el tinte folclórico que los caracteriza y que permite una rápida ubicación geográfica según su sonoridad, color e intención.

Sin embargo, la riqueza musical de este tipo de ritmos ha llamado la atención de intérpretes de diversos instrumentos tradicionales al punto de crear arreglos al vasto cancionero latinoamericano para ser ejecutados con los instrumentos propios de la música occidental.

El presente trabajo es una breve exposición tanto de adaptaciones que se ha hecho a la música popular de América latina para su posterior ejecución en la guitarra clásica, como de obras escritas directamente para la misma, dado el auge de ésta en cuanto a la opinión popular, y a su versatilidad para resaltar los patrones rítmicos y sonoros gracias a su naturaleza armónica; incluye también una exposición instrumental de los mismos y un análisis contextual de cada pieza.

PLAN DE TRABAJO

Para cumplir a cabalidad con los objetivos trazados, se plantearon los siguientes pasos.

- La primera etapa consiste en la selección del repertorio a interpretar en el recital, basando esta selección en el nivel y gusto del intérprete, bajo la supervisión del maestro.
- Como segunda medida es necesario un análisis de las obras enfatizando en su armonía y forma, a complementar con un estudio de la vida y obra del compositor para así contextualizar cada pieza.
- La tercera fase se centra en la elaboración del trabajo escrito donde se describe y se soporta el proyecto en su totalidad.
- Finalmente, se lleva a cabo la socialización mediante el recital donde se exponen cada una de las obras y se hace una breve contextualización de la biografía de los autores.

1. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Realizar un recital resaltando la importancia de la guitarra clásica dentro de la interpretación de las músicas populares latinoamericanas haciendo énfasis en compositores y ritmos pertenecientes a Colombia, Cuba, Venezuela, Argentina, y Brasil, evidenciando los recursos interpretativos para la práctica instrumental.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Establecer un programa de concierto centrado en la interpretación de ritmos representativos del folclor Colombiano, Venezolano, Brasileiro, Cubano, y Argentino, a través de la guitarra clásica.
- Mostrar los elementos técnicos e interpretativos que enriquecen la ejecución de la guitarra clásica.
- Identificar las características de ritmo y armonía de los diferentes aires particulares de cada región.
- Interpretar un repertorio para la guitarra clásica, evidenciando la diversidad musical latinoamericana.

2. JUSTIFICACIÓN

Al establecer un análisis sobre el nivel de popularidad de la guitarra clásica durante la última década, se puede concluir basado en la cantidad de recitales, aparición de nuevos instrumentistas y en la difusión en los medios, que dicho instrumento está pasando por su auge. Como consecuencia, existe actualmente una gran demanda tanto de material de estudio por parte de los intérpretes como de repertorio en las presentaciones por parte del público

Después de realizar una búsqueda y analizar las propuestas, proyectos de investigación y recitales desarrollados actualmente en torno a la guitarra clásica, se puede identificar la clara ausencia de los ritmos latinoamericanos dentro de los repertorios que se abarcan. De aquí nace la importancia de abordar un recorrido por la América latina estudiando ritmos y compositores originarios de esas tierras, para finalmente y mediante el recital, difundir entre el público y enriquecer el material de estudio existente.

Finalmente, hay que tener en cuenta que la amplia gama de sonoridades que en la actualidad abarcan los lenguajes musicales, llaman a una constante interacción entre las culturas dentro de las cuales dichas sonoridades toman forma, y es precisamente dentro de dicha culturización, el lugar donde este proyecto toma importancia y valora sus cimientos, entregado a la tarea de elaborar un recital que viaja a través de esa riqueza musical con que cuenta Latinoamérica.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. ORÍGENES Y ANTECEDENTES

Mucho se dice acerca de los orígenes de la guitarra, aunque hasta la fecha no se ha podido determinar con exactitud histórica cuáles son sus verdaderos orígenes. El primer modelo definido de lo que hoy se conoce como guitarra clásica tuvo su aparición dentro de los Reinos de Castilla y Aragón durante el siglo XIV, este hecho ha ayudado a sostener una de las teorías de mayor aceptación entre algunos musicólogos quienes señalan como antecesor directo a la *ud* árabe, instrumento introducido por los moros después de la invasión a España durante el siglo VIII. Sin embargo, cabe recordar que las civilizaciones antiguas que florecieron en Oriente Medio solían usar instrumentos musicales de cuerda pulsada cuyas sutiles transformaciones dieron lugar a muchos de los instrumentos utilizados en Europa durante la edad media y que bien podrían ser antecesores de la guitarra¹.

No obstante, Maurice J. Summerfield indica que la guitarra seguramente evolucionó del *tanbur* de los hititas o de la *fidícula* romana, introducidos a España cerca del año 400 d.C², a la *kithara* de los griegos y finalmente a la *cithara* de los romanos. De esta forma se opone enérgicamente a la afirmación de la exclusividad de la ascendencia arábiga de la guitarra española.

¹ RAMOS, Ignacio. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Alicante. Editorial Club Universitario. p. 11

² SUMMERFIELD, Maurice. The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities since 1800. 3 ed. 1992. Ashley Mark Publishing Company. p. 26

3.1.1. Edad Media

Independiente de cuál civilización fue la pionera en establecer los parámetros que desembocarían en desarrollar la guitarra como hoy se conoce, se puede establecer un conjunto de instrumentos que sin lugar a duda aportaron características definitivas durante el proceso de intercambio cultural que permitió su evolución. Se destacan la *mandora* o *guitarra morisca*, la *guitarra de cuatro órdenes* o *guitarra latina* y la *ud*. Este último sufrió una deformación en su nombre, debido a que los españoles lo fusionaron con su artículo determinante femenino “la” y le agregaron el masculino “el”, renombrándolo: el *laúd*.

- **El Laúd**

Figura 1. Laúd



Fuente: Producto 403. Guitarras Almansa, Catálogo. Disponible en <http://www.guitarrasalmansa.es/producto/laud/l403/>

Como fue mencionado anteriormente, el laúd ingresó a territorio español tras la conquista de los árabes y allí se convirtió en el instrumento por excelencia de las manifestaciones culturales a lo largo del territorio hispano-musulmán, aunque su mayor desarrollo tuvo lugar en la cultura persa. Fue dentro de este imperio donde se perfeccionó el laúd, en cuyas etapas tuvo tres, cuatro y cinco cuerdas, llamados *setar*, *catar* y *panctar* respectivamente³; posteriormente el panctar se conoció en Arabia como *tunbur*⁴. Cabe anotar que esta evolución también dio lugar al conocido *sitar* indio.

- **La Mandora o Guitarra Morisca.**

Figura 2. Guitarra morisca.



Fuente: FretSpider. Rock Guitar Techniques. History of the Acoustic Guitar. [En línea] Disponible en: <http://fretspider.com/history/acoustic/>

³ MAÍLLO S., Felipe. Los arabismos del castellano en la baja edad media. 3 ed. Salamanca. 1998. Ediciones Universidad de Salamanca. p. 164.

⁴ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México. 1984. pp. 264 y 267

Durante la alta edad media ya se usaba la palabra *guitarra* para denominar a cierto tipo de cordófonos que contaban con una caja y un mástil sobre el que iban las cuerdas, sin embargo convivían en el territorio español dos tipos de éstas “guitarras”, claramente identificados como se puede comprobar en el *Libro del Buen Amor*, escrito por Juan Ruiz Arcipreste de Hita en 1330:

Recíbenle los omnes e dueñas, con amores;
con muchos instrumentos: salen los atabores,
allí sale gritando la guitarra morisca,
de las bozes aguda e de los puntos arisca;
el corpudo laúd, que tiene punto la trisca;
la guitarra ladina con estos se aprisca⁵.

Si dos instrumentos similares usaban un mismo término para nombrarse, ¿a partir de cuál se llegó a lo que hoy conocemos como guitarra? Felipe Maíllo comenta en su libro sobre los arabismos del castellano:

Ahora bien, la conjunción entre la forma actual del instrumento y su denominación tendría lugar entre fines del siglo XV y principios del XVI. Antes la guitarra, como los demás instrumentos, vaciló en su configuración y los nombres que se aplicaron también de manera indecisa a sus formas en transición. (En los diferentes manuscritos del *Libro de Buen Amor* la vacilación gráfica del nombre del instrumento es grande. En el ms.⁶ de Salamanca: *gujtarra morisca* y *gujtarra ladina*, en el ms. de Gayangos: *gitarra morisca* y *gitarra ladina*, y en el ms de Toledo: *guitarra*)⁷.

⁵ RUÍZ, Juan. El Libro del Buen Amor (1330). Linkgua Digital. 2011. P. 199

⁶ Identifíquese “ms.” como abreviación de “manuscrito”

⁷ MAÍLLO S., Op cit., p. 152

Asimismo, David Puerta afirma que el libro del buen amor “constituye el catálogo más completo que se conoce hasta la fecha de los instrumentos en uso a finales del siglo catorce”⁸ y respecto al uso dado por el Arcipreste de Hita de las acuñaciones “morisca” y “ladina”, sentencia:

En esta lista, la guitarra morisca es la misma mandora; la guitarra ladina, o latina, es simplemente la guitarra. En el siglo catorce, el adjetivo *latino* significaba autóctono, o sea de una cultura con ascendiente romano, en contraposición con la cultura árabe que le dio el nombre a la guitarra. De esta manera, al decir guitarra latina, se quería indicar que era un instrumento árabe transformado dentro del suelo hispánico⁹.

A pesar de ser un instrumento de uso común en las cortes y palacios árabes y luego en los reinos hispano-musulmanes, la mandora fue paulatinamente relegada a segundo orden hasta su desaparición en el siglo XV, debido tanto a su limitado desarrollo técnico y escasez de recursos armónicos (contaba sólo con tres cuerdas que eran rasgadas para acompañar canciones), como a su origen musulmán¹⁰. Sin embargo, aparecieron en Alemania durante el siglo XVIII otros tipos de mandora, “posiblemente como una versión simplificada y más asequible de los laúdes de la época barroca”¹¹ (Figura 3).

⁸ PUERTA, David. Los Caminos del Tiple. 1° ed. 1988. Bogotá. Ediciones AMP. p. 33.

⁹ Ibid., p. 34

¹⁰ RAMOS., Op cit. p. 19

¹¹ “...possibly as a simplified, more accessible version of the very complex lutes of the baroque era.” - The Metropolitan Museum of Art. [En línea] Disponible en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.3140>. Traducción de Juan C. Perea.

Figura 3. Mandora alemana. 1976



Fuente: Gregory Ferdinand Wenger: Mandora. Disponible en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.3140>

- **La Guitarra Latina**

Figura 4. Guitarra Latina



Fuente: Red Dog Blog. History of the Acoustic Guitar. [En línea] Disponible en <http://blog.reddogmusic.co.uk/2012/05/08/history-of-the-acoustic-guitar/>

Teniendo en cuenta la ya mencionada desaparición de los instrumentos musulmanes (entre ellos la guitarra morisca) dentro de los territorios regidos por coronas cristianas a finales de la edad media, la guitarra latina pasó a llamarse guitarra a secas, o *guitarra de cuatro órdenes* debido a la disposición de sus cuerdas (tres órdenes dobles y una sencilla conocida también como *prima*, que era la más aguda)¹².

Sin embargo, esta no era una disposición estricta para la guitarra de cuatro órdenes, ya que era común encontrar guitarras de cuatro órdenes sencillas o de cuatro órdenes dobles, aclarando que la más frecuente era la de siete cuerdas descrita inicialmente. Los órdenes pareados se afinaban al unísono en España, pero se sabe de instrumentos alemanes e italianos que afinaban la segunda cuerda de cada par, una octava por encima.¹³

Aunque en países como Italia o Francia esta guitarra de cuatro órdenes era usada principalmente por la aristocracia y las clases privilegiadas, en España es desplazada por la *vihuela* y destinada a las clases populares, posiblemente debido a el tipo de ejecución y destreza que requería esta última, destreza que era muy difícil de adquirir sin la presencia del acompañamiento de los tutores que sólo las clases altas se permitían pagar.¹⁴

¹² RAMOS., Op cit. p. 20

¹³ ALVAREZ MARTINEZ, Maria del Rosario, Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos, 3 tomos, Tesis Doctoral, Edit. Universidad Complutense de Madrid, 1982. p. 837

¹⁴ PUERTA., Op cit. p. 33

3.1.2. Siglo XVI

- La Vihuela

Figura 5. Vihuela.



Fuente: Photobucket. Baroque in 3Ds Bucket. [En línea]. Disponible en http://s1040.photobucket.com/user/Baroque_in_3D/media/Musical%20Stuff%20-%20Musik/Vihuela.png.html

Según la opinión generalizada, el nombre de vihuela procede etimológicamente de las voces latinas *fides* y *fiducula*, que traducen “cuerda”. Con el paso del tiempo y

la modernización del latín durante el medioevo estas voces se fueron tornando en *fidula*, *vitula*, *cítola* y *vigola* para terminar en *vigüela* y *vihuela*.¹⁵

Aunque inició como un pequeño instrumento con forma parecida al violín y que se ejecutaba con un arco, la expansión de la técnica instrumental de los músicos medievales llevó a que incrementara su tamaño y pasara a ser interpretada primero mediante el uso de un plectro recibiendo el nombre de *vihuela de péñola* y posteriormente con las yemas de los dedos para convertirse en la *vihuela de mano*. Ian Woodfield confirma esta etapa polifacética de la vihuela en su estudio al afirmar que “las vihuelas desde su primera aparición hasta aproximadamente el fin del siglo XV eran instrumentos multiusos que se tañían indiscriminadamente con un arco, o pulsados con una púa o con los dedos”¹⁶.

John Griffiths advierte sobre el uso de la palabra vihuela, la relación existente entre el tipo de instrumento y su función dentro de la escena musical de la siguiente manera:

El vocablo “vihuela” claramente se aplicaba en España a estos instrumentos [arcos] también y no solamente a las vihuelas grandes apoyadas entre las piernas, o sobre las rodillas. En cambio a los investigadores que definen a la vihuela como instrumento principalmente aragonés, nuestro estudio indica la presencia y uso de vihuelas en toda la Península Ibérica durante el periodo en cuestión, pero nuestra conclusión provisional es que hasta la bifurcación de la vihuela en modelos independientes “de mano” y “de arco” a principios del s. XVI, la vihuela polifacética era probablemente un instrumento de uso limitado, quizás apto para acompañar al canto o a instrumentos solistas, pero difícil de utilizar como instrumento solista. La excepción parece ser alguno de los instrumentos de brazo tocados con arco, pero es probable que el laúd y el laúd pequeño llamado guitarra, siguieran siendo los principales

¹⁵ PUERTA., Op cit. p. 34

¹⁶ WOODFIELD, Ian. The Early History of the Viol, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

protagonistas entre los de cuerda pulsada en España hasta la separación de las vihuelas en modelos “de mano” y “de arco”¹⁷.

Como se mencionó anteriormente, a medida que desaparecían los últimos vestigios del derrotado reino musulmán, la vihuela ganaba reputación dentro de la corte española, al punto de que su aprendizaje y correcta ejecución no sólo eran dignos de admiración entre los nuevos burgueses y nobles sino que se tomaba como claro signo de educación y distinción. No es de extrañar entonces que dentro de este contexto, las obras compuestas durante este periodo para vihuela estuvieran dedicadas principalmente a los reyes de España y Portugal.

Irónicamente, aunque el número de vihuelistas de la época fue considerable, sólo se conservan hoy siete obras conocidas escritas exclusivamente para vihuela, entre las que se destacan los trabajos de Alonso Mudarra y Luys de Narváez, ambos considerados según Mario Alcaraz, dentro de un grupo de compositores caracterizados por la imitación polifónica en la clasificación hecha por el musicólogo John Ward¹⁸.

A finales del siglo XVI y contra toda expectativa, la vihuela empieza a perder fuerza dentro de las cortes que la hicieron tan popular, en gran parte debido al surgimiento de la guitarra de cinco órdenes que se postulaba como ideal acompañante en las celebraciones aristocráticas. No obstante, para muchos este nuevo instrumento se sigue considerando (y continúan llamando) una vihuela, dada la gran similitud entre ambos. Ramos relata este intercambio de papeles que termina con la desaparición de la vihuela:

¹⁷ GRIFFITHS, John. Las Vihuelas en la Época de Isabel la católica. Universidad de Melbourne. Cuadernos de Música Iberoamericana. 2010. p. 8.

¹⁸ ALCARAZ, Mario. DÍAZ, Roberto. La Guitarra: Historia, organología y repertorio. Editorial Club Universitario. Alicante. 2009. p. 39.

Desde finales del siglo XVI, cuando la cultura renacentista daba paso al Barroco, el surgimiento de la guitarra de cinco órdenes y su repentino y desbordante éxito como acompañante ideal de las danzas cortesanas que se empezaban a poner de moda entre la aristocracia desplazó fulgurantemente a la vihuela de las cortes y palacios. Así, en apenas dos décadas la selecta vihuela será dejada de lado por reyes y nobles y sustituida en sus salones por la popular guitarra que, paradójicamente había sido considerada hasta entonces como un instrumento de la plebe. De este modo, la vihuela desaparecerá de la escena artística en el siglo XVII y poco a poco los violeros dejarán de construirlas, hasta que desaparecieron por completo en el siglo XVII.

3.2. LA GUITARRA EN LATINOAMÉRICA

“Muchos de los nativos americanos, murieron sin saber de dónde habían venido los invasores (Españoles), muchos de ellos murieron sin saber dónde estaban, cinco siglos después, los descendientes de ambos acabamos sin saber quiénes somos”

- Gabriel García Márquez

La llegada de los colonizadores cerrando el siglo XV no sólo trajo consigo las masacres, la humillación y el genocidio que inundan las páginas de las crónicas latinoamericanas. Debido al proceso de imposición de la cultura europea, el nuevo continente se vio obligatoriamente forzado a adaptarse a los nuevos elementos que traía consigo la invasión: costumbres, comida, vestimenta, música y por supuesto instrumentos musicales, ritmos y técnicas de ejecución.

Este proceso tardó por supuesto mucho tiempo en ser asimilado y los nativos del continente tardaron un buen tiempo en apropiarse de estas nuevas herramientas para la construcción de su propio folklore. Alcaraz Iborna y Díaz Soto afirman que “la guitarra era conocida en América desde que los primeros europeos llevaron alguna vihuela en el siglo XVI, pero fue en el siglo XIX cuando este instrumento cuajó plenamente en el continente americano”¹⁹.

Es así como desde el siglo XIX florece en América la guitarra como instrumento solista, en manos de un gran número de intérpretes y compositores que mediante el uso de las técnicas de la escuela europea inician y hasta hoy continúan una incesante producción de obras que plasman el folklore de sus respectivos

¹⁹ ALCARAZ y DÍAZ., Op cit. p. 136

países²⁰. En su ensayo *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, Alejo Carpentier alaba la naciente obra de los guitarristas latinoamericanos que usan instrumentos europeos para construir su propia identidad.

Y si, desde hace cincuenta años, los guitarristas nuestros están enriqueciendo el repertorio de la guitarra con obras de un inestimable valor, Ello se debe a que la guitarra está sonando entre nosotros —y no ha dejado de sonar— desde que nos vino de Europa en las naves de la conquista. Como en tiempos de Cervantes y de Lope, devolvemos, enriquecido y magnificado, lo que del Viejo Continente se nos trajo... Y si, tras de una búsqueda audaz en el dominio de la electrónica, de las nuevas técnicas, de “significantes” cada vez más complejos, puede desaparecer, aparentemente, un cierto acento nuestro, no hay que alarmarse por ello. “Chassez le naturel; il revient au galop”, dijo alguien. Si el instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad —la peculiar sensibilidad de quien nació criollo— habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más arriesgados y espinosos de la música contemporánea... Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en tomo al “ser o no ser” sonoro, recordando la tajante frase de Heitor Villa-Lobos: “¡El folklore soy yo!”²¹

²⁰ CALVO OVIEDO, Marlen. MAURO, Carmen y ARAÚJO, Patricia. Palabra y Cultura: Reflexión y Creación en América Latina. Editorial Universidad de Costa Rica. 2004. pp. 14 y 15

²¹ ARETZ, Isabel. América Latina en su música. Serie: América latina en su cultura. UNESCO, Siglo XXI, 1980. p. 19

Desde que desembarcó en el siglo XV y hasta el sol de hoy, la guitarra ha sido testigo presencial del desarrollo cultural, político y social del hombre latinoamericano. Entre México y Argentina no existe territorio que carezca de al menos un modelo de guitarra o un instrumento típico que haya tomado sus características como base. Sumado a esto, cabe recordar que desde el siglo XIX, el territorio americano se convirtió en hogar de grandes exponentes de la guitarra clásica, nativos de España quienes además de tener una gran acogida, encontraron grandes talentos en donde sembrar su conocimiento. Éstos últimos se convertirían en los pilares sobre los cuales el folclor latinoamericano se levantaría en el siglo XX.

3.2.1. Argentina

Figura 6. María Luisa Anido



Fuente: Diario La Nación (Argentina). Concluyó homenaje a María Luisa Anido. [En línea] Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/944112-concluyo-el-homenaje-a-maria-luisa-anido>

El sur del continente americano fue tanto lugar para recibir a grandes guitarristas procedentes de España, como cuna de grandes exponentes de la guitarra clásica y folclórica durante el siglo XX. Melani Plesch adjudica el desarrollo de las técnicas de la guitarra moderna a la acogida que recibieron los guitarristas españoles en Argentina, afirmando que dicho desarrollo se dio

[...] bajo el signo de las tradiciones para guitarra imperantes en Europa, principalmente la hispana de Sor y Aguado y la italiana de [Ferdinando] Carulli [1770-1841] y [Mateo] Carcassi [1792-1853]. Ambas llegaron al Río de la Plata durante los años tempranos de la vida independiente, como consecuencia de las políticas culturales de inspiración liberal esgrimidas por los primeros gobiernos patrios. Arribaron entonces varios músicos profesionales, entre ellos los italianos Esteban Massini [1778-1838] y Virgilio Rebaglio quienes posiblemente hayan sido los introductores de la obra de Carulli y Carcassi... las primeras referencias conocidas acerca de la obra de Sor y Aguado en el Río de la Plata datan de 1830...

...La tradición académica recibió un nuevo impulso hacia la segunda mitad del s. XIX, a partir de la actuación de un grupo de guitarristas españoles emigrados entre 1850 y 1893, entre ellos Gaspar Sagreras [1838-1901], Carlos García Tolsa [1858-1905] y Antonio Jiménez Manjón [1866-1919].²²

Se destaca con la guitarra clásica la “Gran Dama de la guitarra”, María Luisa Anido (1907 – 1996) quien recibió en 1989 el reconocimiento por parte de la fundación Kónex como la “Mejor intérprete de instrumentos de cuerda en la historia de Argentina”²³.

Por otra parte, entre los guitarristas híbridos (tanto clásicos como folclóricos) resuena el nombre de Abel Fleury (1903 – 1958) “el poeta de la guitarra”, quién

²² PLESCH, Melani, ‘Guitarra II. Argentina. 2’. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI. Ed. Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 113

²³ RAMOS., Op cit, p. 186

fue alumno de Domingo Prat y tras debutar desde muy joven logró recorrer su país exitosamente, acompañado de ensambles de entre 12 a 15 intérpretes, que él denominaba *Escuadrones de guitarras*. Fleury también es conocido por ser la primera persona en llevar el folclore latino a Europa donde tuvo gran aceptación debido a que su repertorio incluía tanto obras clásicas como folclóricas y composiciones propias.

Pero el folclore argentino sería immortalizado por la obra de Héctor Roberto Chavero Aramburu (1908 – 1992), más conocido como Atahualpa Yupanqui, nombre indígena que adoptó como homenaje a sus raíces y que lo popularizó como folclorista en todo el cono sur. Chavero fue reconocido también por la fundación Kónex como la figura más importante de la historia de la música popular argentina, debido a su gran trabajo exponiendo las manifestaciones musicales más representativas del centro y el norte argentinos (chacarera, milonga y zamba) y la música tradicional andina²⁴.

Figura 7. Atahualpa Yupanqui



Fuente: CubaNet.[Enlínea] Disponible en <http://www.cubanel.org/articulos/atahualpa-yupanqui-no-se-dejo-enganar-por-fidel-castro/>

²⁴ RAMOS., Op cit. p. 194

3.2.2. Brasil

Figura 8. Heitor Villa-Lobos



Fuente: University of Michigan [En línea] Disponible en <http://www-personal.umich.edu/~cyoungk/villalobosbio.htm>

A finales del siglo XIX y principios del XX, se vivía en Brasil en un momento crítico debido a la efervescencia del movimiento nacionalista sumado a la próxima abolición de la esclavitud y la revolución en torno a esta. Musicalmente, los compositores brasileños estaban buscando un sello distintivo que representara sus valores y tradiciones para mostrarse diferentes a sus colonizadores portugueses.

David Appleby sugiere que todo el ambiente político y este rechazo a la dominación europea son parámetros decisivos durante la proliferación del folclore brasileño sentenciando: “La búsqueda de un estilo y un lenguaje musical para estas expresiones [nativistas] tuvo que aguardar, al mismo tiempo, a la seguridad

de poseer un nivel de técnica entre los compositores de las Américas en el siglo XIX, y a la gradual liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo”²⁵.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) desarrolló su vida artística durante este periodo álgido en torno a la política brasilera. Heitor era violonchelista pero su familia siempre quiso fuera médico. Después del fallecimiento de su padre, fue obligado a estudiar medicina y es en este momento cuando su carrera tuvo un cambio radical puesto que decidió irse a vivir a la calle acompañado únicamente de una guitarra. Recorrió Brasil y es durante este viaje que descubre un folclor que pese a su gran diversidad, contiene una esencia que tiene que ver con la tradición popular campesina, indígena, y afroamericana. Aunque fue autodidacta, fue un compositor muy fértil y escribió para diversos formatos: orquesta, cámara y grupos vocales e instrumentales, dejando muy claro un lenguaje propio. Villa-Lobos tenía un espíritu pedagógico y visionario ya que siendo violonchelista, quería llevar el folclor a la guitarra. Incursionó en técnicas que ya venían propiamente de la escuela de la guitarra europea como escalas y arpegios, logrando de esta manera posicionar en Latinoamérica la guitarra clásica como instrumento de concierto exponente del folclor brasilero.

3.2.3. Colombia

Colombia como la gran mayoría de los países de América latina, ha incorporado el uso de las seis cuerdas desde la invasión de los españoles como medio de expresión cultural y sonora de la región. La guitarra ha alcanzado tal nivel de popularidad que hoy podemos ver su presencia en una diversidad musical que trasciende los escenarios de todo el mundo.

²⁵ APPLEBY, David. La música de Brasil. Primera edición en español. México, FCE, 1983

La geografía colombiana condensada en los fuertes rasgos regionales, provoca una vasta diversidad cultural y musical. En lo referente a la guitarra, han existido diferentes contextos enmarcados para ella, en la zona andina, por ejemplo, la guitarra se utilizaba en fiestas y eventos familiares, se interpretaban cantos de fiestas y coplas de tradición común, aunque por supuesto existían influencias elitistas propias del continente europeo que venían desde la colonización.

Uno de los primeros registros que hablan de la música para cuerdas no es precisamente musical, es la obra literaria de Rodríguez Freile titulada “el carnero” donde cuenta la existencia de la “vihuela” en Colombia hacia el año 1571.²⁶

A finales del siglo XVI empezó a decaer la vihuela y se incursionó en el mundo la guitarra de cinco órdenes, este gran cambio se vio reflejado en todo el mundo latinoamericano, y dio lugar a que la guitarra de cuatro órdenes fuera interpretada por menos personas relegándose principalmente a los pueblos ya que en la nueva granada, la ciudad se hallaba encantada con la sonoridad de la guitarra de cinco órdenes. Hacia 1780 apareció la guitarra de seis cuerdas (guitarra que comúnmente se conoce hoy), guitarra que gracias a la obra que publicó Antonio Ballesteros, conjugaría con la vihuela para dar paso al nacimiento del tiple²⁷, hoy reconocido en Colombia y en las diferentes salas de conciertos del mundo.

Dentro de los estudios académicos para la guitarra llegan a Bogotá en el año de 1576 obras escritas de compositores como Narvaez, Valderrabano y Daza entre otros, es importante hacer énfasis en resaltar “Orphenica lyra” de Miguel Fuellana y “El vergel de música” de Martin de Tapia que fueron documentos físicos académicos.²⁸

²⁶ La guitarra en Colombia. Arca de música, Revista de música tradicional y cultura [En línea] disponible en <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a5511c6552.html>

²⁷ Instrumento popular colombiano similar al cuerpo de la guitarra, más pequeña y de 12 cuerdas.

²⁸ <http://www.arcademusica.com/03/10/2013>

Las expresiones populares de la guitarra eran enseñadas de manera oral, proceso que logró trascender y que hoy podemos ver proliferado en todo el país, este proceso tomó tiempo, tiempo que valió la pena para que las expresiones culturales propias de cada región sentaran su huella en las mentes, cuerpos y corazones de quienes aman la historia y la música de Colombia.

Después de la independencia la guitarra toma gran importancia puesto es utilizada en las ceremonias, fiestas de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, donde empieza a notarse la influencia del folclor colombiano y la técnica e influencia de las músicas europeas.

Posterior a estos acontecimientos importantes en el desarrollo de la guitarra, Jorge Wilson Price (1853 – 1953) fundó la *Academia Nacional de Música* hacia el año de 1882, hecho que dio pie a la fundación de academias e institutos de música en todo el país. Es gracias a este desarrollo, que se logra crear la cátedra de música con títulos universitarios, sin embargo, estos títulos eran otorgados exclusivamente para piano e instrumentos sinfónicos.

En 1910, el compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) toma las riendas de la Academia Nacional (renombrándolo *Conservatorio Nacional de Música*) que reabría sus puertas tras el cierre en 1899 debido a la guerra de los mil días. Sin embargo, éste no incluyó a la guitarra dentro de la institución. Fue gracias a Pedro Morales Pino (1863 – 1926) que a finales del siglo XIX, la guitarra e instrumentos afines se incluyeron dentro del concepto de músicas nacionales, consiguiendo titulación por su estudio²⁹.

La prosperidad económica y política que trajo consigo el siglo XX, fue el escenario para las discusiones que en el terreno musical se dieron entre aquellos propulsores del sentir nacionalista y la vertiente contraria, liderada

²⁹ Señal Memoria. Ausencia de la Guitarra Clásica en Colombia entre los siglos XIX y XX. [En Línea] Disponible en <http://www.senalmemoria.gov.co/>

por Uribe Holguín desde el Conservatorio. Los análisis de las publicaciones periódicas del momento, vitrina principal de ese debate, dan cuenta de los enfoques de lado y lado, además del contexto en el que se desarrollaron. Es el caso de “Mundo al día”, periódico que “surgió en medio de la prosperidad de los años veinte y cerró sus talleres al finalizar los años treinta en una situación notablemente menos favorable. Sus páginas son un inventario de las profundas transformaciones de la sociedad colombiana en dicho periodo³⁰.

Se destacan compositores e intérpretes de gran talla como el maestro Silvio Martínez, Andres Villamil, Edwin Guevara, Irene Gómez y Roberto Martínez.

La cátedra de guitarra clásica en Colombia en las últimas décadas ha tomado tanta fuerza que cada vez se ven más jóvenes interpretando y fortaleciendo este legado, haciendo parte de los programas musicales de las universidades e incursionando en muchas de las técnicas y repertorios propios de la escuela de la guitarra clásica en Europa.

3.2.3.1. Gentil Montaña

Durante el siglo XX, especialmente las décadas de 1960 y 1970 es poco conocida la trascendencia de la guitarra clásica en el territorio colombiano; sin embargo, registros auditivos permiten resaltar dentro de los guitarristas solistas a un músico nacido en el departamento del Tolima pero radicado en Bogotá. Gentil Montaña.

Apodado *El puntero Atómico* debido a su notable virtuosismo, Gentil montaña ganó temprano prestigio por sus constantes presentaciones en La

³⁰ CORTÉS Polanía, Jaime, *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004, p.12

Plaza de las Nieves, donde interpretaba de forma empírica pero con gran destreza bambucos, valeses, boleros y paseos.

Posteriormente fue alumno del español Domingo González, debido al interés que el joven Gentil despertó en el español, este último instruyó al tolimense en base a la escuela clásica española, dejando una fuerte y clara influencia de maestros como Andrés Segovia o Narciso Yepes.

Más adelante, Montaña dedicó su tiempo a la transcripción para guitarra de las obras del maestro Luis Antonio Calvo y finalmente inició la etapa más significativa de su carrera, al realizar composiciones para el popular trío típico formado por una bandola, un tiple y una guitarra.

En un artículo como homenaje, Señal Memoria comenta sobre esta etapa de Gentil Montaña:

Alirio Díaz (1923), quien escuchó a Gentil en la interpretación de la primera Suite para guitarra escrita por el colombiano, no solo le animó para continuar con la composición, sino que lo exhortó a continuar su formación en Europa, concretamente en España. Su llegada al Viejo Continente no fue fácil. Luego de agotar los limitados recursos, acudió a la embajada de Colombia en España, donde fue recibido por Belisario Betancur. Tras algunas presentaciones en salas modestas y en la radio, emprendió un nuevo periplo, esta vez con París como destino. Allí retomó su labor en el campo de la música popular, mientras dedicaba algunas horas al estudio de la guitarra solista y de manera limitada a la composición. Más tarde se radicó en Grecia, donde permaneció hasta el año 1981, año en el que decidió regresar de manera definitiva a su país natal.³¹

³¹ Gentil Montaña, compositor e Intérprete de la guitarra clásica en Colombia. [En línea] Disponible en <http://www.senalmemoria.gov.co/index.php/home/los-archivos-nos-cuentan/item/945-gentil-monta%C3%B1a-compositor-e-int%C3%A9rprete-de-la-guitarra-cl%C3%A1sica-en-colombia>

Para el caso de Gentil Montaña y la guitarra, sus aportes fueron decisivos en el vínculo que el instrumento empezó a desarrollar desde entonces dentro del contexto académico colombiano.

3.2.4. Cuba

“Considero la vida como una composición completa, el paisaje, la arquitectura, incluso el ritmo de la gente cuando camina y habla, todo esto los transferí y no desde el punto de vista Freudiano en términos de música, esta es una de mis obsesiones, la forma como complejidad universal”

- Leo Brouwer

Figura 9. Leo Brouwer.



Fuente: www.cubadebate.cu

Al centrar la guitarra clásica en Cuba es necesario hablar de dos exponentes que establecen la escuela de Tárrega en dicho país: Severino López y Pascual Roch.

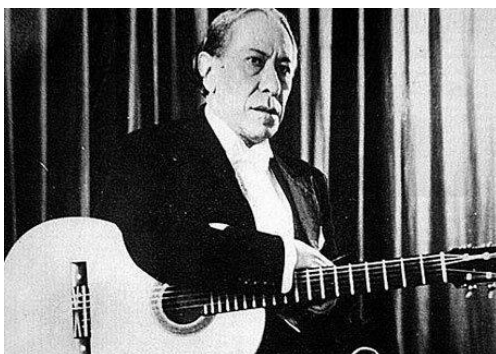
López y Roch fueron los directos responsables de llevar las técnicas y ritmos europeos a Cuba ya que la demanda en la guitarra clásica crecía con un carácter ajeno a su musicalidad, teniendo en cuenta que este sonido nacía bajo la influencia de técnicas y sonoridades propias europeas.

Clara Romero de Nicola (1888 – 1951) la implicada en el nacimiento de un sonido y musicalidad propia, donde se mezclan las técnicas europeas con los sonidos folclóricos característicos de Cuba, fue la encargada de volver académica la guitarra clásica con ritmos folclóricos puesto que su influencia de descendencia andaluza le permitió generar la mezcla entre la escuela europea y la escuela folclórica³². Además de publicar un método para guitarra bajo sus características fue la presidente de la sociedad guitarrística de Cuba.

Aunque casi 50 años más joven que Segovia y miembro de una generación diferente a los guitarristas nombrados, se encuentra Leo Brouwer quien propone un sonido diferente al acostumbrado. Brouwer apunta hacia la creación de atmósferas, cambios de colores, dinámicas, una música que es muy interesante al escuchar en vivo.

3.2.5. Paraguay

Figura 10. Agustín Barrios Mangoré



Fuente: ABC Color (Paraguay)

³² RAMOS., Op cit

Fue Agustín Barrios Mangoré (1885 - 1944) quien trajo bajo la influencia de la guitarra popular, la guitarra de concierto al continente, convirtiéndose en uno de los intérpretes, compositores, y exponentes más importantes de Latinoamérica. Su obra actualmente ha sido representada gracias a Berta Rojas, quien dice que “es el más latinoamericano de todos los compositores”, no solo por que logra destilar la música popular y llevarla a un mundo más académico en la guitarra si no por “la carencia de oportunidades, por la escasez económica, por la falta de apoyo para darse a conocer fuera de su país, o para acceder a los círculos de poder que podrían abrazar su trabajo”. Cronológicamente estamos hablando de la primera, y segunda década del siglo XX. Barrios es un guitarrista virtuoso, muy musical, y arraigado y apasionado por el folclor y la tradición indígena, esto en Asunción no es bien visto y debido a esto no logra entrar a los círculos donde se escucha la música de salón y de cámara. Esto hace que su música se convierta en algo flexible y permita la influencia europea del periodo romántico donde se encuentran mazurcas, valeses y otras músicas que eran típicas de ese momento en Europa y en el mundo académico latinoamericano.

Cabe aclarar que Agustín Barrios fue el pionero en Latinoamérica en grabar piezas para guitarra con el inventado gramófono³³.

Agustín Barrios hizo un recorrido por América latina buscando llenarse de armonías y melodías para enriquecer su obra, es por esto que en su trabajo se aprecia la incorporación de músicas propias de los lugares por donde viajó.

3.2.6. Perú

Dentro del proceso de desarrollo de la guitarra latinoamericana en el siglo XX, la guitarra peruana es quizás una de las más importantes influencias en el sentido

³³ Gramófono primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano.

melódico dado que dentro del folclor peruano predominan fuertemente los aires andinos propios del macizo quechua.

Figura 11. Raúl García Zárate



Fuente: RPP Noticias (Perú)

La guitarra peruana curiosamente logró desarrollarse dentro de los ensambles como acompañante, aunque también cuenta con líneas solistas muy ricas debido a las influencias explicadas anteriormente. Dichas melodías fueron adquiriendo con el tiempo condiciones criollas, puesto que sus compositores pasarían de ser indígenas a mestizos como resultado de la mezcla con la sangre europea.

En América Latina se ha logrado un desarrollo de valor incalculable, ha alcanzado alto nivel y una vasta diversidad en ritmos, técnicas y afinaciones. La gama de matices sonoros es tan amplia que nace la necesidad de organizarla en tres grandes grupos: una guitarra en la costa, también llamada *criolla*, una en la sierra llamada *ande* y una en la selva. Solamente en Ayacucho hay más de diez afinaciones distintas del instrumento, buscando colores nuevos para la música. Estas afinaciones tienen nombre propio con el fin de socializar esta idea para los

músicos de tendencia empírica, y el resultado es que todo esto ha logrado alcanzar un abanico musical rico en dinámicas y expresiones musicales.

La guitarra andina se toca con dedos (en la mano derecha), teniendo cuidado de mantener las uñas crecidas en esta mano

Para ejecutar los temas andino peruanos el guitarrista debe lograr que la guitarra “hable” y “llore”, para lo cual los vibratos y glisados serán su fundamental arma; luego a de tener manejo de las escalas pentatónica, menor, armónica y melódica de preferencia para poder realizar los llamados y finales³⁴.

Raúl García Zárate (1931), abogado de profesión, músico y autodidacta con más de 60 años de trayectoria artística nació en 1931 en Ayacucho y se inició en la guitarra desde los 8 años. Ofreció su primer recital a los doce años en su tierra natal. Ha llevado a las salas de conciertos de todo el mundo la música peruana.

3.2.7. Venezuela

“Hablar de Venezuela es pensar inmediatamente en Raúl Borges (1882 – 1967) quien fue el creador de la cátedra académica de la guitarra en Venezuela, fue una de las primeras a nivel mundial en el conservatorio nacional y la primera en Latinoamérica.”³⁵

³⁴ La guitarra en el Perú – Guitarra Andina. [En línea] Disponible en guitarraperuana.wordpress.com

³⁵ <http://guitarravenezuela.blogspot.com/>

Figura 12. Raúl Borges



Fuente: Oocities.org. La guitarra en Venezuela

Su discípulo Antonio Lauro ha sido uno de los máximos exponentes del folclor Venezolano a través de la guitarra, no obstante su música es catalogada como “una síntesis de lenguajes”, debido a esto, su obra es interpretada por cientos de guitarristas alrededor del mundo. Es un compositor profundamente nacionalista

A pesar de tener descendencia europea. En la búsqueda de un sonido propio, entra a asumir estas posturas o estéticas políticas radicales que lo llevarían incluso a la cárcel y al exilio. Toda esta transición de etapas en su vida logra verse reflejadas más adelante en sus composiciones y en el carácter de las mismas.

El intérprete Rodrigo Riera (1923 – 1999) ha sido uno de los más virtuosos de la guitarra en Venezuela, sus interpretaciones folclóricas y propias de su país podrían variar e interpretar de igual manera y con el carácter propio de las piezas de Fernando Sor³⁶. Posterior a todo esto la cuarta generación de guitarristas centraron sus estudios, e interpretaciones en la academia y en la música popular logrando establecer en toda Venezuela y Latinoamérica una relación fuerte entre estas dos escuelas. Actualmente es imposible comprender estas músicas sin crear

³⁶ Compositor y guitarrista nacido en Barcelona España.

un sendero en relación con esos compositores populares y académicos que dejaron todo un legado musical que hoy los guitarristas exponen en las salas de conciertos de todo el mundo.

4. ANÁLISIS DEL REPERTORIO

4.1. UN DÍA DE NOVIEMBRE

- Sobre el Autor

Figura 13. Leo Brouwer



Fuente: Africlassical

Leo Brouwer (La Habana, Cuba. 1 de marzo de 1939) Nace en el seno de una familia de músicos. Nieto de Ernestina Lecuona y sobrino nieto de Ernesto Lecuona. Reconocido mundialmente como un gran guitarrista, comenzó sus estudios con el maestro Isaac Nicola, aunque es autodidacta en otras disciplinas

musicales. Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, es desde 1981 Director General de la Institución Filarmónica Nacional.

Guitarrista, compositor, director orquestal, investigador, pedagogo y promotor cultural, es de los más reconocidos músicos del momento. Toca, además, violonchelo, clarinete, percusión y piano. De importante significación es el trabajo realizado por él, en el asesoramiento de la radio y la televisión en Cuba; en la dirección y organización de los primeros departamentos de música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y del Teatro Musical de La Habana; en la renovación de los planes de estudio de las asignaturas de Armonía, Contrapunto y Composición; en la fundación y dirección en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC; en la participación como jurado en diversos festivales nacionales y extranjeros; y en la conducción de más de 80 orquestas sinfónicas y agrupaciones de cámara de todo el mundo.

Director Titular de la Orquesta de Córdoba, España, Miembro de Honor de la UNESCO, la SGAE, el Instituto Italo-Latinoamericano y la Real Academia de Bellas Artes de Granada, es, además, compositor huésped de la Academia de Ciencias y Artes de Berlín.

Ha sido reconocido con: La Chitarra con amore 1997 (Milán, Italia); Manuel de Falla 1998 (España); Hijo Adoptivo de la ciudad de Córdoba por extensión a Andalucía y Músico UNESCO del año 2001 y Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte (La Habana). En el año 2010 ganó el Premio SGAE Tomás Luis de Victoria, el mayor reconocimiento para autores vivos en el ámbito hispanoamericano y lusófono y el premio Grammy Latino en la categoría mejor álbum música clásica con el CD Integral Cuartetos de La Habana.

Tomado de: Cubarte: El portal de la cultura en Cuba. [En línea] Disponible en <http://www.cubarte.cult.cu/>

- **Sobre la obra**

Compuesta en 1968, “*Un día de noviembre*” es una pieza lírica y de carácter romántico, por ello ha sido juzgada a nivel mundial debido a la ruptura de lenguaje sonoro que hay entre esta obra y el catálogo en general de Leo Brouwer. Allí se puede apreciar claramente la influencia de Francisco Tárrega.

Originalmente fue compuesta como banda sonora de una película de nombre homónimo, pero su musicalidad y lenguaje hicieron que se interpretara hoy en los diferentes escenarios del mundo.

- **Análisis de superficie**

Título: Un día de Noviembre

Autor: Leo Brouwer

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: La menor

- **Análisis de estructura**

Forma: La forma de “UN DIA DE NOVIEMBRE” se basa en 4 partes: A, B, C, D. La parte A, compuesta del compás 1 al 9, procede a repetirse entre los compases 10 y 17; la parte B del compás 18 al 26, la parte C del compás 36 al 44 y la sección final D del compás al 52 al 57.

Ritmo: Esta obra se encuentra escrita en 3/4, y comienza en antecompás, lo cual le da un carácter anacrúsico, las figuras características en casi toda la pieza son las corcheas, en secciones como C y D encontramos algunas semicorcheas que

recrean un dinamismo rítmico. Prevalciendo así, la corchea como figura rítmica en casi toda la pieza (Figura 14).

Figura 14. Sección A. Se puede apreciar la corchea como patrón rítmico predominante.

Expresivo □□□□

Guitar

Am Am/G Am/F G sus C/E C C/B \sharp

Am Am/G F6 Em Am

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es La menor, su primera sección A juega entre la tónica y su tercer grado. Para llegar a la parte B encontramos un arpeggio sobre La menor que nos lleva al tercer grado: Do; dando una sensación de cambio de tonalidad a su relativo mayor (Figura 15). En la parte C encontramos un cambio de tonalidad a La mayor o comúnmente llamado modo paralelo de la tonalidad (Figura 16). Para retomar en C la tonalidad original La menor. (Ver cifrado pautaado C.C por el intérprete, en anexo 1)

Figura 15. Compases 13 al 18. Arpeggio en La menor (compás 17), sensación de cambio al relativo mayor.

G sus C/E C G/B \sharp Am Am/G F Em Am

Cl. Gtr.

Figura 16. Sección C. Paralelo de tonalidad.

Cl. Gtr.

Melodía: Es de carácter lírico, en secciones como A y B son característicos los saltos de tercera mayor, que le dan una consonancia agradable y dulce, en secciones como C y D encontramos pequeñas alteraciones en sus intervalos, que de igual manera siguen manteniendo consonancia en la melodía.

Sugerencias Interpretativas: Al repetir reiteradamente secciones de la obra, se recomienda jugar con cambios de colores como pasar de dulce a metálico y viceversa. Así se lograra un mayor dinamismo sonoro.

Ya que su melodía es bastante cantada, se recomienda en lo posible resaltarla con relación al contrapunto que lleva el acompañamiento, esto se puede lograr de manera efectiva apoyando la melodía. Cabe aclarar que no es necesario en todos los casos, ya depende del sonido y técnica del intérprete.

Dificultades Técnicas: Lograr un sonido dulce para lograr contextualizar la pieza en relación a lo propuesto por el compositor en cuanto a su carácter.

Resaltar la melodía sin perder el acompañamiento, lograr mantener estable y nivelada la interpretación de las voces y cantos que hacen parte de la obra.

4.2. MILONGA

- **Sobre el Autor**

Figura 17. Jorge Cardoso



Fuente: LastFm.es

Jorge Cardoso (Posadas, Argentina, 1949). Médico, concertista y compositor de más de 400 obras para guitarra, se ha desempeñado como docente y sus obras han sido grabadas por más de 150 intérpretes alrededor del mundo. Ha dado conciertos en Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Chile, Costa Rica, Cuba, Checoslovaquia, España, E.E.U.U. (Carnegie Hall), Finlandia, Francia, Holanda, Honduras, Italia, Japón, Luxemburgo, Marruecos, Paraguay, Polonia, Portugal, Suecia, Suiza, Turquía y Ucrania, participando habitualmente en festivales internacionales y en programas de radio y televisión.

Ha compuesto más de 350 obras: para guitarra sola: Suites "Misionera", "Litoraleña", "Sudamericana", "Homenaxe a Luis Seoane", "Mitosis" "de los Mitá-í",

"Cuaderno de Posadas", "24 Piezas sudamericanas", "22 variaciones sobre un tema costarricense" y un elevado número de piezas sueltas; dúos: "Suite Porteña", "Hommage a Fernando Sor", "Bossa velha" y "Fuga" para dos guitarras; "Una luz muy lejana" para guitarra y violín; "Suite pampeana" -seis piezas- para guitarra y clave; "Senemaite", "Abucete", "Brotó un lamento sentido", "Al compás de la vigüela", "Meticuloso" y "Atulei", para guitarra y flauta, "Lufan", "Ajeu" y "La aduendada", para guitarra y violoncello); Tríos ("9 piezas sudamericanas", "Tango", para tres guitarras); cuartetos ("Yevi-á" -cuatro piezas-, "Póker de ases", para guitarras, "Cuarteto en La" y "Canon ibérico", para cuerdas); quintetos ("El cordobazo", para guitarra y cuerdas; "Lamento caingüá", para guitarra y vientos); conciertos para guitarra y orquesta ("Suite Indiana", para dos guitarras y cuerdas, "Concierto guaraní", "Fantasía clásica", "Mbarakapú", "Horizontes y sueños", suite de ocho canciones, y "Concierto del Vino", estas dos últimas para voz, guitarra y cuerdas); orquesta de cuerdas ("Suite latinoamericana") y numerosas canciones. Éstas son ejecutadas regularmente por guitarristas de todo el mundo y algunas grabadas por más de 80 intérpretes

Otra cifra similar suman sus transcripciones y arreglos de obras de carácter folklórico de diferentes países sudamericanos, del Renacimiento y Barroco español y de otras naciones y épocas. Es autor de los libros: "CIENCIA Y MÉTODO DE LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA", editado en francés (Les Editions Austreales), japonés (Guitar Music), polaco (Profesional Music Press) y castellano (Universidad de Costa Rica), y traducido al inglés, ucraniano y alemán; de "RITMOS Y FORMAS MUSICALES SUDAMERICANAS" (Vol.1 Argentina, Paraguay y Uruguay); y "RASGUEOS" (desde el siglo XVI hasta nuestros días). Ha realizado investigaciones sobre la música de Guanacaste por encargo de la Universidad de Costa Rica. Colabora asiduamente con diversas publicaciones.

Participó en varios concursos en Argentina, destacando por su importancia los primeros premios obtenidos en el Primer Festival de la Música Litoraleña (Posadas, 1963), en el VIIº Festival Nacional del Folklore (Cosquín, 1967), en el

Cuarto Concurso Nacional de Composición (Salta, 1971) y en el IIº Concurso Internacional de Guitarra Clásica (Morón, Buenos Aires, 1973).

Dicta clases de Técnica, Interpretación, Música suramericana, Música barroca y Composición, y participa asiduamente como profesor o conferencista en cursos, congresos y seminarios en Francia, España, Portugal, Bélgica, Alemania, Polonia, Suecia, Chile, Cuba, Costa Rica, Argentina, Marruecos, Turquía, Austria, etc..

Jorge Cardoso, además de concertista, compositor, investigador y médico (Univ.Nac. de Córdoba, Argentina, 1973), fue fundador y director de la ORQUESTA DE CÁMARA DE GUITARRAS DE MADRID. Es director artístico de los festivales internacionales de guitarra de Alsacia (Francia), Posadas (Argentina) y Festival Iberoamericano de Guitarra de Marruecos (organizado por el Instituto Cervantes, 1999), además de presidente de GUIA (Guitarristas de América), organización internacional dedicada a la difusión de la música de las tres Américas.

Fueron sus profesores: H. A. de Odonetto (danzas folklóricas); Lucas Braulio Areco y Maria Herminia Antola de Gómez Crespo (guitarra), y Javier Hinojosa (música antigua), siendo graduado como Profesor Superior de Guitarra en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

Tomado de: guitarrasweb.com

- **Sobre la obra**

Se dice que La Milonga de Jorge Cardoso fue compuesta mientras miraba un partido de fútbol, ya que es un médico amante de este deporte, pero no hay fuentes certeras que garanticen o brinden información sobre la veracidad de dicha afirmación.

Este género musical (Milonga) es propio de Argentina y Uruguay y maneja una relación sonora con el tango encontrándose dos tipos de milonga fácilmente

distinguibles: la campesina y la citadina. La primera tiene influencias europeas y del sur de Brasil mientras la segunda se presenta normalmente más ligera.

- **Análisis de superficie**

Título: Milonga

Autor: Jorge Cardoso

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Re menor

- **Análisis de estructura**

Forma: La forma de “MILONGA” se puede dividir en cuatro partes: A, B, C, D; a lo largo de la pieza podemos encontrar unas variantes en dos de sus secciones para un total de seis partes: A, A¹ B, C, C¹, D. La parte A está compuesta desde el compás 1 hasta el 8, y su variación A¹ va del compás 9 al 15; la parte B del compás 15 al 23, la parte C del 24 al 31 y la variante C¹ del compás 32 al 39 para cerrar con la sección D desde el compás al 40 al 53.

Se interpreta en el orden A, A¹ B, C, C¹, D, B, luego A, A¹ B, C, C¹, D, B y Fin.

Ritmo: Esta obra se encuentra escrita en 2/4, las figuras rítmicas características de esta pieza son las semicorcheas que van formando arpegios sobre la tonalidad principal (Re menor), en la sección B el canto lo llevan los bajos con una figura que es muy característica en la milonga que es la corchea con puntillo seguido a una semicorchea, lo cual le da un carácter sincopado (Figura 19).

Figura 18. Milonga, Sección A. Se puede apreciar la semicorchea como figura predominante.

Chords for Figure 18:
 Staff 1: Dm(add 9), A, Dm(add 9), E[♯]/B[♭], E[♯]/B[♭]
 Staff 2: C9, C7(♯9), F maj7(9), F maj7

Figura 19. Sección B. Canto de los bajos usando corchea con puntillo y semicorchea.

Chords for Figure 19:
 Staff 1 (starting at measure 13): A7(♯13), A7(♯13), Dm/F, B[♯]maj7, Dm/F, B[♯]maj7
 Staff 2 (starting at measure 17): A7/E, B[♯]7(omit 5), A7, A9/B[♯], Dm/F, B[♯]maj7, D7(♯9)

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es Re menor, su primera sección A juega entre la tónica y sus grados, segundo, séptimo y quinto, estos dos últimos son los que dan paso a la siguiente sección. En A¹ se puede apreciar el mismo movimiento armónico a diferencia de sus últimos compases que

se dirigen al quinto grado de la tonalidad en función dominante, este tipo de movimientos son los que generalmente hacen parte de esta pieza.

(Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 2)

Figura 20. Sección A. La armonía se mueve entre los grados I, V, II y VII.

The image displays two staves of musical notation for Section A. The top staff is labeled 'Classical Guitar' and the bottom staff is labeled 'Cl. Gtr.'. Both staves are in a 7/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The Classical Guitar part features a constant arpeggiated accompaniment of eighth notes. The Cl. Gtr. part features a melodic line with a starting finger number '5' on the first note. Chord symbols are placed above the staves: Dm(add9), A, Dm(add9), E⁹/B⁹, and E⁹/B⁹ for the Classical Guitar; and C⁹ and C7(-9) for the Cl. Gtr.

Melodía: Esta melodía se encuentra seccionada de varias maneras, la parte A; está formada por las voces centrales mientras es acompañada por un arpeggio constante de semicorcheas, estas voces centrales se basan en intervalos de cuartas y terceras. En secciones como B, es el bajo quien lleva la melodía, que se mantiene, hasta la sección C. En la sección C se puede apreciar que la melodía es conducida por las voces superiores con intervalos de terceras que logran un sonido consonante. En C¹, la melodía se alterna entre las diferentes voces de la sección, logrando recrear sonoramente este aparte en relación a los anteriores. Para finalizar, el bajo que es dulce y cantado nuevamente demarca la sección D para enlazar su color con B.

Figura 21. Voces centrales, arpegiado de semicorcheas.

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are arpeggiated eighth notes. Above the first system (measures 13-16), the chords are: A7(+13), A7(+13), Dm/F B+maj7, and Dm/F B+maj7. Above the second system (measures 17-20), the chords are: A7/E B+7(omit 5), A7, A9/B+, Dm/F B+maj7, and D7(+9).

- **Sugerencias Interpretativas**

Se recomienda como detalle fundamental, identificar la melodía y estudiarla individualmente y posterior a ello agregar el resto de las voces.

Iniciar la pieza con un crescendo hasta lograr un sonido claro y nivelado, es muy importante resaltar la melodía sin dejar perder el arpeggio. No apoyar pasajes, es una pieza que no requiere este tipo de recursos. Algunas secciones de la obra se repiten según la forma propuesta por el compositor, allí se recomienda dar una variación sonora que puede incluir un regulador de volumen o un cambio sonoro.

- **Dificultades Técnicas**

Lograr mantener la melodía sin que el arpeggio del acompañamiento se pierda. Memorizar la pieza es algo complejo ya que su armonía es constante y sus variaciones sobre algunas voces logran en algunos casos llegar a confundir. Un sonido dulce es fundamental en esta pieza para dar ese aire que plantea el compositor en algunas de sus interpretaciones, por ello en algunos pasajes resulta complicada esta constancia cuando la melodía se marca en los bajos.

4.3. BAMBUCO EN MI MENOR

- **Sobre el Autor**

Figura 22. Adolfo Mejía



Fuente: Biblioteca Luis Ángel Arango

Adolfo Mejía es el más importante de los músicos cartageneros. Nació en San Luis de Sincé, hoy Departamento de Sucre, el 5 de febrero de 1905. Iniciaba su adolescencia cuando llegó a Cartagena, que se tomaría en su ciudad querida y cantada románticamente con su famoso bolero "Cartagena, brazo de agarena", obra, que según parece, llegó a odiar, pues se interpretaba de acuerdo a la moda decadente, llorona, remilgada, con inflexiones cursis en su feliz melodía.

Adolfo Mejía viajó a Francia y estudió con prestigiosos profesores. Su vida está llena de aventuras, propias de aquella década de la guerra mundial. A su regreso a Colombia, que lo hizo en un barco cargado de explosivos, vía Río de Janeiro, principió su labor educativa en la Escuela de Música de Cartagena. Pero Mejía

parece que estuviera lleno de ansiedades, de inquietudes intelectuales, por lo cual ingresó a la Universidad a seguir los cursos de Humanidades. Al mismo tiempo fundaba el Coro Santa Cecilia e iniciaba cursos de educación musical en la Escuela de Cadetes. Obtuvo el premio "Ezequiel Bernal" en 1938 con su "Pequeña Suit". Casado con la distinguida dama Rosita Franco, tuvo cuatro hijos, hoy destacados profesionales. Su hija actualmente vive en Alemania y es notable pianista.

La obra musical de Mejía lo revela como uno de los compositores de más talento que haya tenido Colombia. Al igual que el maestro Antonio María Valencia, dejó muy pocas obras, pero muy significativas. En el caso de Mejía, es preciso decirlo, su obra es muy dispareja. Al lado de sus obras reveladoras del gran talento, de una mente organizada y crítica, aparecen obras producto de su bohemia, casi triviales.

En cuanto a sus inquietudes intelectuales bien podría compararse con los maestros Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia.

Tomado de: ESCOBAR, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias.

- **Sobre la obra**

Esta pieza fue compuesta en 1967, Adolfo Mejía Navarro hablaba de su gusto especial por la guitarra y la composición de piezas folclóricas, esta obra es de un carácter marcado por la música popular colombiana (en este caso el bambuco). Aunque su introducción genera un contexto diferente no pierde la línea folclórica dentro de la cual fue compuesta

- **Análisis de Superficie**

Título: Bambuco en mi menor

Autor: Adolfo Mejía

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Mi menor

- **Análisis de estructura**

Forma: El Bambuco en mi menor se divide en 4 partes: la introducción, y las secciones A, B y C. La introducción parte desde el compás 1 y finaliza en el 18, la sección A va desde el compás 19 al 34, la parte B desde el compás 35 al 56 y la parte C comprende los compases 57 al 62.

Su estructura se evidencia de la siguiente manera: (A, A, B, B, C, C) (A, B, C).

Ritmo: La introducción está escrita en 3/4, y se evidencia en el transcurso de ésta el siguiente patrón rítmico: silencio de corchea, negra, negra y corchea (Fig. 23).

El desarrollo de los temas (A, B, C) se hallan regidos por un compás de 6/8, donde se demarca su ritmo por esquemas característicos propios del bambuco, un silencio de corchea y cinco corcheas que completan el compás (Figura 24), también se encuentran compases donde el silencio es remplazado por la corchea, de esta manera tenemos compases de seis corcheas sonando.

Figura 23. Patrón rítmico: silencio de corchea, negra, negra, corchea.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The first staff contains five measures with the following notes and dynamics: Measure 1: quarter rest, quarter, quarter, quarter (p, p); Measure 2: quarter, quarter, quarter, quarter (sfz, p); Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter (p, sfz); Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter (sfz, p); Measure 5: quarter, quarter, quarter, quarter (p, sfz). Above the first staff are chord markings: Em(omit 3) above measures 1-2, Em6(omit3) above measures 3-4, and Em above measure 5. The second staff contains five measures with the following notes and dynamics: Measure 1: quarter, quarter, quarter, quarter (sfz, p); Measure 2: quarter, quarter, quarter, quarter (p, Em); Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter (Em, p); Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter (Em, p); Measure 5: quarter, quarter, quarter, quarter (p, sfz). Above the second staff are chord markings: Em above measures 2-3, and Em above measure 4. There are also some circled numbers (1, 2, 3, 4) under some notes in the second staff.

Figura 24. Esquema característico. Silencio de corchea y 5 corcheas (compás 18).

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es Mi menor, su primera sección (sección A) mantiene la tonalidad sobre una progresión que juega sobre I, III y V grado. La sección B continúa manteniendo la tonalidad en Mi menor, en la tercera sección C, encontramos un modo paralelo, es decir encontramos la presencia de la tonalidad de Mi mayor. (Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 3).

Figura 25. La armonía juega sobre I, III y V grado.

Figura 26. Sección C. Modo paralelo (Mi mayor).

Melodía: La melodía se encuentra presente en diferentes voces de la pieza, no es siempre la voz de la soprano quien lleva la melodía. A pesar de ser una pieza escrita en 6/8 y tener acompañamiento de corcheas, su melodía se ve caracterizada en la sección A por figuras rítmicas como blancas y negras con puntillo, que se mueven por intervalos de segundas. Las partes B y C cuentan con figuras rítmicas similares en su melodía, pero estas ya se desarrollan un poco más (rítmicamente hablando) con figuras como corcheas y negras.

- **Sugerencias Interpretativas**

Se recomienda como primera medida, identificar la melodía y estudiarla individualmente y posterior a ello agregar el resto de las voces.

Para pasajes como en la sección C se recomienda arpeggiar el acorde de Mi mayor en el compás 57.

Se recomienda estudiar la pieza en 3/4 en caso de presentar inconveniente para estudiar en 6/8, el 3/4 se adapta perfectamente a la pieza. Ejecutar exclusivamente en 3/4 a manera de estudio.

Es muy importante lograr mantener la melodía sobre el acompañamiento y tratar de mantener un sonido dulce en la pieza.

Algunas secciones de la obra se repiten según la forma propuesta por el compositor, allí se recomienda dar una variación sonora, por ejemplo, un regulador de volumen.

- **Dificultades Técnicas**

Lograr mantener la melodía sin que el arpeggio del acompañamiento se pierda, o en caso contrario se sobreponga a la melodía.

Lograr un equilibrio métrico entre la sección de introducción y las partes A, B y C de la pieza, ya que se presenta un cambio de métrica.

Un sonido dulce es fundamental en esta pieza al igual que las anteriores para lograr ese aire cantado, folclórico que plantea el compositor en su obra.

4.4. SUITE COLOMBIANA N° 2 - MERCHÉ

- **Sobre el Autor**

Figura 27. Silvio Martínez



Fuente: UNAB

Silvio Martínez Rengifo, Compositor, Pedagogo y Guitarrista Colombiano nacido en la ciudad de Palmira-Valle (Colombia) el 11 de julio de 1946. Profundo conocedor de los géneros iberoamericanos y autóctonos de su país, excelente compositor y maestro de Guitarra, dada su vasta sensibilidad y experiencia musical. Cursó estudios de música y Guitarra Clásica en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali bajo la cátedra instrumental del maestro Hernán Moncada obteniendo durante cinco años consecutivos Matrícula de Honor. Se trasladó a España en 1974 para proseguir estudios y especializarse en el "Conservatorio superior de música de Madrid" con el maestro José Luís Rodrigo, simultáneamente con el guitarrista Jorge Cardoso estudiando música del Folclor Suramericano y Música del Renacimiento al Barroco con el maestro Gerardo Arriaga.

Como concertista ha ofrecido recitales en importantes escenarios de Europa y Colombia, ha sido invitado de Radio Nacional y televisión española y ha actuado en Francia y Suiza como guitarrista acompañante de prestigiosos artistas; también fue solista de la Orquesta de Cuerdas iberoamericana durante dos años e integrante de importantes grupos de cámara. Por otra parte ha participado en cursos internacionales de técnica e interpretación organizados por la Sociedad Española de Guitarra. En 1986 la obra cultural "Monte de Piedad de Madrid" (una de las más importantes en España), lo hizo merecedor de un homenaje en virtud de su colaboración artística allí realizada. En su labor pedagógica fue profesor en el Real Conservatorio de Madrid (Aulas de Alcalá de Henares), y a su regreso a Colombia director de la cátedra de Guitarra Clásica en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali (Colombia), donde realizó talleres de actualización teórica, metodológica y práctica de la enseñanza; además elaboró y orientó un proyecto pedagógico para la enseñanza temprana de la Guitarra dirigido a niños de siete años de edad, proyecto basado en la llamada "ESCUELA ACTIVA". Actualmente se desempeña como director y maestro de la cátedra de Guitarra clásica de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB, donde aplica parte de sus trabajos pedagógicos en el aula de clase.

Su obra para guitarra está compuesta por: dos Suites Colombianas, "Poema Campesino" concierto para guitarra y orquesta de cuerdas, dedicado al maestro Héctor Manuel González, "Alma Campesina" concierto para Guitarra y Orquesta sinfónica dedicado al maestro Jorge Cardoso, 12 Estudios elementales para guitarra, dos pasillos para Contrabajo y trío de guitarras, seis tríos elementales para guitarra, un buen número de danzas colombianas y del folclor suramericano y el método didáctico para guitarra "Método y sistematización (Panel I y II) para iniciación del aprendizaje temprano de la guitarra".

- **Sobre la obra**

Esta pieza hace parte de la Suite Colombiana N° 2. Dicha obra fue dedicada al maestro bogotano Juan Mario Cuéllar, guitarrista y pedagogo reconocido por dirigir el departamento de guitarra en la escuela Virtelia de Barcelona

- **Análisis de Superficie**

Título: Suite Colombiana N° 2 Merche

Autor: Silvio Martínez

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Mi mayor

- **Análisis de estructura**

Forma: La obra colombiana Merche, es un pasillo escrito en una de las formas tradicionales, A – B – B – A, donde tanto A como B, presentan variaciones. En el caso del grupo A, se diferencian en los compases 1 al 8 la sección A, entre el 9 y el 16 A', y A'' del 25 al 32.

Respecto a la sección B, su exposición se da entre los compases 33 y 40, y su respectiva variación B' desde el compás 41 al 48.

El orden de ejecución es: A (A, A', A, A''), B (B, B'), B (B, B') A (A, A'')

Ritmo: Toda la pieza está escrita es $\frac{3}{4}$, es característica la síncopa en su bajo, marcada por la progresión rítmica: corchea – negra – corchea.

Figura 28: Sección A. Se puede apreciar la secuencia de corchea y negra en el bajo.

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es Mi mayor, su primera sección A se mueve sobre I y V grado, la sección B se desarrolla sobre La mayor, y se observa la progresión I-V, con uso del II y Vi en ocasiones. (Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 4)

Figura 29. Inicio de la sección A. Tonalidad: Mi Mayor.

Figura 30. Final de la sección A e inicio de la sección B (compás 33), Tonalidad: La mayor.

Melodía: La melodía se encuentra presente en su mayoría en la soprano, usando como recurso eventual el contrapunto. Se puede identificar también un constante acompañamiento de terceras y cuartas dentro de la melodía

- **Sugerencias Interpretativas**

Se recomienda como primera medida, identificar el ritmo característico del pasillo (3/4 y sincopa presente en el grupo corchea – negra – corchea). Se sugiere también ejecutarla a un tempo de 80 bpm. Al repetir cada una de las secciones, se aconseja buscar el sonido metálico que se logra ejecutando lo más cerca posible al puente de la guitarra. Respecto a los acordes cadenciales, es prudente ejecutarlos de manera arpegiada, ejemplos: compases 32, 43, 48, 53 y 54.

Figura 31. Compases con acordes cadenciales. (Compases 48, 53 y 54)

The image displays a musical score for guitar in the key of D major (two sharps). It features two staves of music. The first staff, starting at measure 46, includes chords B7, A, F#m, and E. It contains a first ending (1.) and a second ending (2.) that leads to measure 51. The second staff, starting at measure 51, includes chords B7, E, B7, and E. The score is written in a style that emphasizes the rhythmic and harmonic structure of the piece, with specific chords and melodic lines highlighted for interpretation.

Es muy importante lograr mantener la melodía dulce, puesto que esta pieza transmite tranquilidad.

- **Dificultades Técnicas**

Conseguir mantener la melodía sin que el bajo del acompañamiento se pierda, o en caso contrario se sobreponga a la melodía.

Un sonido dulce es fundamental en esta pieza al igual que las anteriores para lograr ese aire cantado y folclórico que plantea el compositor en su obra.

Lograr mantener el “groove” del bajo.

4.5. DULCE SIRENITA

- **Sobre la obra**

Dedicada a Gustavo Adolfo Niño. Es una pieza musical bastante particular (vallenato en guitarra clásica) compuesta en la primera década del siglo XXI, en esta pieza se puede apreciar la influencia de las técnicas europeas sobre la guitarra dentro de un ritmo popular.

- **Análisis de Superficie**

Título: Dulce Sirenita

Autor: Silvio Martínez

Periodo: Siglo XXI

Tonalidad: La mayor

- **Análisis de Estructura**

Forma: En la obra se pueden identificar claramente tres partes A, B y C distribuidas de la siguiente manera: A, B, A, C. Al final de la sección C, se ejecuta una repetición da Capo donde se ejecuta nuevamente cada una de sus partes para finalizar en una variación de C.

Ritmo: La pieza está escrita en 2/4 a un tempo de 56 bpm con un bajo fuertemente sincopado. La característica principal de la soprano en la sección A es la ligadura existente entre los dos tiempos del compás (Figura 32). En la sección B se puede apreciar la presencia de la sincopa en la melodía, y la característica principal de la sección C es la presencia de unas fusas.

Figura 32. Sección A. Frecuente ligadura entre los dos tiempos de cada compás.

The musical score for Section A consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by frequent ties between the two beats of each measure. Chord symbols are placed above the staff: A, E7/B, E7, G#dism., E, G#m7b5, and A. The second staff starts at measure 6 and continues the melodic line with similar ties. Chord symbols above this staff include A, E/G#, E7/G#, and A.

Figura 33. Sección C. Fusas.

The musical score for Section C consists of two staves. The first staff starts at measure 43 and features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It contains two measures of sixteenth-note runs (fusas) followed by a measure with a chord symbol E9. The second staff starts at measure 45 and continues with two more measures of sixteenth-note runs, followed by a measure with a chord symbol A.

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es La mayor, la sección A transcurre entre los grados I-V con la notable presencia del VII (Figura 34). Al igual que en A, la sección B continúa en La mayor sobre I y V. La sección C se mueve principalmente en el V, III y I (Figura 34) y la obra finaliza en tónica de la tonalidad, valga la redundancia. (Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 5).

Figura 34. Sección A: Armonía. Presencia del VII grado (Compás 4).

The musical score for Figure 34 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords: A, E7/B, E7, G#dim., E, G#m7b5, and A. The bottom staff starts with a bass clef and contains chords: A, E/G#, E7/G#, and A. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Figura 35. La armonía se mueve principalmente sobre V, II y I grado.

The musical score for Figure 35 consists of two staves. The top staff starts at measure 32 and contains chords: E7/G#, E7, A, A, C#7, and F#m7(b5). The bottom staff starts at measure 36 and contains chords: Bm7/A, E, A, C#, and C#. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Melodía: Bastante dinámica, caracterizada por intervalos de terceras y grados conjuntos y dominada por la soprano a lo largo de toda la obra.

Figura 36. La melodía se caracteriza por saltos de terceras y grados conjuntos.

The musical score for Figure 36 consists of two staves. The top staff starts at measure 18 and contains chords: E7, F#m, C#7, and F#m. The bottom staff starts at measure 22 and contains chords: E, D, C#7, Bm, A, E, A, and A. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

- **Sugerencias Interpretativas**

Puede llegar a ser de gran ayuda el estudiarla pensando en un 4/4 haciendo una aumentación rítmica en cada una de las figuras presentes en la pieza musical.

Antes de empezar, se debe identificar la melodía y estudiarla individualmente y posterior a ello agregar el resto de las voces.

Generar ambiente festivo, ya que se trata de un vallenato.

- **Dificultades Técnicas**

Lograr que la articulación sea clara y constante, se debe tener especial cuidado en las figuras musicales como las fusas presentes en los compases 41 al 47.

Lograr mantener un tempo constante en el cambio de la figuración que se denota en la transición del compás 40 al 42.

Figura 37. Compases 40 al 44. Transición y cambio de figuración.

The image displays a musical score for five measures, numbered 40 to 44. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 40 starts with a D6 chord and contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 41 features a Bm7/A chord and an E chord, with a melodic line of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 42 has an A chord and continues the melodic and bass patterns. Measure 43 shows a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 44 begins with an E9 chord and concludes the sequence. The score includes various musical notations such as stems, beams, and chord symbols.

4.6. CHICHA Y FARRA

- **Sobre la obra**

Guabina. Pieza musical compuesta por el maestro Silvio Martínez en Madrid, España en 1983, fue dedicada al doctor Jairo Ochoa y hace parte de un abanico de ritmos colombianos, que caracterizan al compositor. Tiene un aire de ascendencia europea y a pesar de ser un canto vocal con musicalización que evolucionó hacia la danza, esta pieza logra con generar todos y cada uno de estos aires a través de la guitarra.

- **Análisis de Superficie**

Título: Chicha y Farra

Autor: Silvio Martínez

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: La mayor

- **Análisis de Estructura**

Forma: “Chicha y Farra” es una guabina con forma, A – B – C – B, donde A, B, y C presentan variaciones. En el caso de A encontramos 3 partes o variaciones: en los compases 1 al 8 (A), 9 al 20 (A') y del 21 al 32 (A'').

La sección B, comprendida entre los compases 33 al 59, se puede subdividir en: del 33 al 40 (B), del 41 al 48 (B') y del 49 al 60 (B'').

En la sección C encontramos del compas 61 al 68 (C), del 69 al 80 (C') y del compas 81 al 92 (C'').

Ritmo: Toda la pieza está escrita es $\frac{3}{4}$, es característica fundamental su bajo escrito con figuras rítmicas de una blanca y una negra, la figuración presente en toda la pieza es de blancas, negras y corcheas, y dichas corcheas comúnmente se encuentran presentes en la melodía

Figura 38. Se aprecia en el bajo, las figuras de blanca y negra.



Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es LA mayor, su primera sección A se mueve sobre I y V grado (Figura 39), la sección B se desarrolla sobre un modo paralelo, es decir La menor sobre los grados I, IV y V (Figura 40). En la sección C retoma nuevamente a la tonalidad principal (La mayor), moviéndose sobre los mismos grados I y V, esta vez contando con una pequeña modulación transitoria al modo paralelo que resuelve nuevamente a la tonalidad principal.

(Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 6).

Figura 39. Sección A (Fragmento). Tonalidad: La mayor.



Figura 40. Sección B. Modo paralelo (compás 33).

The musical score for Figure 40 consists of two staves. The first staff starts at measure 31 and the second at measure 37. The key signature has two sharps (F# and C#). The chords and notes are as follows:

- Staff 1 (Measures 31-36): E, E/G#, A, Am(b5), G#6, E, Em(b5), G#m(b6), Bm, Bm/A, Am, A.
- Staff 2 (Measures 37-42): Amaj7, A7, Dm, Dm/B, G, Dm/B, G7, C, A(b5), G#m6, E, E/B.

Melodía: La melodía se encuentra presente en su mayoría en las voces tenor y soprano, como recurso eventual dichas voces están agrupadas por tercetas y los saltos melódicos son por grado conjunto en la mayoría de las veces. Se puede identificar también un constante acompañamiento de quintas y cuartas dentro de la melodía.

Figura 41. Saltos melódicos. Se aprecia acompañamiento de cuartas y quintas.

The musical score for Figure 41 consists of two staves. The first staff starts at measure 13 and the second at measure 19. The key signature has two sharps (F# and C#). The chords and notes are as follows:

- Staff 1 (Measures 13-18): D, E7/G#, Amaj7, Amaj7/G#, F#-7, E7, B, A, G(b5), D, D7, D7/C, C#-7, A.
- Staff 2 (Measures 19-24): Bmadd9, A(b5), G#m, A, A7(b5), A, D/F#, E, E7/G#, A.

- **Sugerencias Interpretativas**

Memorizar la pieza a medida que se va leyendo y estudiando. Se recomienda hacer ejercicio de repetición cada cuatro compases ya que se encuentran muchas secciones similares con diferencia de una o dos notas.

Pensar en que es una pieza vocal con musicalización que evoluciona a la danza, para dar ese sentido musical de baile y canto en la interpretación a través de la guitarra

En las secciones donde nos encontramos el modo paralelo (La menor) buscar un sonido dulce hacia el brazo de la guitarra es decir no tocar hacia el puente, más cerca de la boca de la guitarra.

- **Dificultades Técnicas**

La similitud entre cada una de las variaciones hace que su memorización sea compleja.

Es importante durante toda la pieza cuidar la duración de cada uno de los cantos puesto en ocasiones hay que interpretar en la melodía notas picadas con la mano derecha.

Lograr mantener la melodía sin que el bajo del acompañamiento se pierda, o en caso contrario se sobreponga a la melodía.

Un sonido dulce es fundamental en esta pieza al igual que las anteriores para lograr ese aire cantado, folclórico que plantea el compositor en su obra.

4.7. DOIS DESTINOS

- **Sobre el autor**

Figura 42. Dilermando Dos Santos Reis.



Fuente: revistabula.com.

Gran guitarrista y compositor Brasileiro nacido el 22 de septiembre de 1916 en Guaratinguetá, Dilermando Dos Santos Reis comenzó sus estudios de guitarra desde la infancia con su padre Francisco Reis, en 1931. A los 15 años de edad, Dilermando era conocido como uno de los mejores guitarristas de su región, este mismo año acompañó en una presentación a Levino da Conceição quien se convirtió en su maestro y a quien acompañó en una gira por el país. En 1933 conoció a João Pernambuco quien fue de gran influencia en la carrera de Dilermando, a la edad de 18 años llega a Rio de Janeiro en compañía de Levino, pero por algunos inconvenientes Dilermando debe quedarse en la ciudad de Rio y es allí donde su carrera musical empieza a tomar fuerza. A los 30 años contrae matrimonio con la ex esposa de su profesor Levino y es catalogado como uno de los mejores instrumentistas del país, su extensa obra lo calificaba no solo como instrumentista, si no como compositor y arreglista, se hizo popular haciendo presentaciones en diferentes estaciones radio su música y sus arreglos le estaban dando la vuelta al país, fue un gran momento para Dilermando. Su primer disco

fue grabado en 1941 donde se aprecian obras reconocidas como su Vals "Noite de lua" y el choro "Magoado" en esta década logro grabar 9 discos más, por lo que su carrera se convirtió en exitosa, no solo el éxito de 9 discos bastó, si no que logro grabar un total de 35 lp's en su carrera como solista y 7 con el cantor Francisco Petronio. Falleció en Rio de Janeiro el 2 de enero de 1977 y se encuentra sepultado en su ciudad natal Guaratinguetá.

Tomado de Lago Bernardino

- **Sobre la obra**

Es una *vals* o *vals*, pieza musical compuesta por el maestro Dilermando Reis en Rio de Janeiro, escrita hacia el año de 1945. Es una pieza con un aire bastante dulce, debido a su carácter de baile musical y ritmo lento escrito comúnmente a $\frac{3}{4}$, su musicalidad habla por sí sola, hace parte de las piezas más populares de este gran compositor Brasileiro.

- **Análisis de Superficie**

Título: Dois Destinos

Autor: Dilermando Reis

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: La mayor

- **Análisis de Estructura**

Forma: Dois destinos es un vals con forma: Intro – A – A – B –A– B (Fin) A y B tienen pequeñas variaciones que hacen que su forma sea dinámica y no se torne monótona.

La parte de la introducción se encuentra en los 4 primeros compases, la parte A se encuentra en los compases 5 al 36 y la parte B del 37 al 72.

Ritmo: Toda la pieza está escrita es $\frac{3}{4}$, característica fundamental del vals. Su bajo es marcado por una negra en el primer tiempo la cual se acentúa.

Figura 43. Negra acentuada marcando en el bajo.

Normalmente la interpretación en un Vals escrito en $\frac{3}{4}$ es F, D, D (*Fuerte, Débil, Débil*) la figuración presente en toda la pieza es de blancas, negras y corcheas, con la presencia de semicorcheas y fusas en el compás 70.

Figura 44. Compás 70. Semicorcheas y Fusas.

Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es La mayor, su primera sección (Intro) se mueve sobre VI y V grado, la sección A se desarrolla sobre I, V, III, VI y II su progresión armónica es dinámica. En la sección B encontramos un cambio en su armadura a Re mayor que juega con su relativo (Si menor), sin perder nunca la sensación de la tonalidad original ya que su progresión armónica esta sobre V, I, VI, I, II.

(Ver cifrado pautado C.C por el intérprete, en anexo 7)

Figura 45. Inicio de la sección B, cambio de tonalidad a Re mayor.

The musical score for Figure 45 shows a melodic line in the treble clef and a bass line. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to one sharp (F#). Chords indicated above the staff include C7, E7, A, C5, Em, A7/G, and A7. A 'FIM' (Fin) marking is located below the bass line towards the end of the section.

Melodía: La melodía se encuentra presente en su soprano acompañada de terceras que hacen contrapunto al acompañamiento en el bajo como recurso eventual.

Figura 46. Voz en la soprano y contrapunto de terceras.

The musical score for Figure 46 consists of two staves. The top staff shows a melodic line in the treble clef with a soprano voice line. The bottom staff shows a bass line with guitar chords. Chords indicated above the staff include E, C5, C4, C#m, Bm, Bm/F#, C7, E7(add13), C4, E7, C1, D#7, A/E, C5, A, and A(add9). A 'harm. 12' marking is present above the first measure of the top staff.

Los saltos melódicos son por terceras, quintas, y grados conjuntos en la mayoría de las veces. Se puede identificar también un constante acompañamiento por la misma distancia interválica en los bajos.

- **Sugerencias Interpretativas**

Buscar sin duda alguna el sonido dulce para toda la pieza, su carácter de vals y ritmo lento hacen que se genere dicha necesidad para una mejor proyección sonora.

Para lograr el sonido dulce se recomienda tocar lo más alejado del puente posible, y tratar que el ataque se dé con las yemas de los dedos y no con las uñas.

Pensar en que es una pieza de musicalización lenta, para dar ese sentido vals en la interpretación.

En las secciones donde se encuentran las semicorcheas y fusas (compás 70) se recomienda hacer una interpretación *ad libitum* ya que lo propuesto en la partitura genera un corte radical en la sensación que genera la interpretación de la pieza.

- **Dificultades Técnicas**

Resaltar siempre la melodía sin dejar apagar o perder el contrapunto que se hace entre las voces del medio formadas por terceras contra el bajo.

Hay algunas secciones donde el bajo canta (por ejemplo el compás 70), estas figuras son de sumo cuidado y no para sentir miedo, como se sugirió es de interpretar *ad libitum* cuidando el color de la frase.

Sentir el tiempo de vals sobre todo en los tiempos 2 y 3 donde no se presentan negras comúnmente sino corcheas.

4.8. IMITACIÓN DEL VUELO DEL PICAFLOR

- Sobre el autor

Figura 47. Julio Salvador Sagreras



Fuente: blogspot.com/2013/04/julio-sagreras

Concertista de guitarra, pianista y compositor nacido en Buenos Aires Argentina el 22 de noviembre de 1879. Falleció el 20 de julio de 1942. Fue una de las figuras fundamentales en la implantación del estudio de la guitarra en dicho país, Fue uno de los primeros en enseñar guitarra en la academia oficial. En su juventud, escribió sus primeras tres obras para teatro; La isla verde, El cura suplente, y Afilar en bicicleta.

A principios del siglo XX publicó una prestigiosa obra para el instrumento de carácter didáctico titulada Lecciones de guitarra.

Fue quien promovió la creación de la Asociación Guitarrística de Argentina.

Fue autor de métodos de enseñanza para la guitarra, a partir del año 1925 tomó parte de numerosos conciertos radiofónicos. Como compositor, escribió música principalmente para guitarra³⁷

Como pedagogo publicó "Primeras Lecciones", "Segundas Lecciones" y obra instructiva aún vigente, como "Técnica Superior". Compuso tangos excelentes, entre los que se cuentan "Cancha", "Don Julio", "Cha-Ka-Cha", "El Chaná", "El Escandaloso" y "Muy de la quebrada", dados a la imprenta con el seudónimo anagramático S. Resgrasa. Otras obras suyas fueron el estilo criollo "El Zorzal", la zamba "Nelly y sus famosas "Variaciones de Vidalitas"³⁸

- **Sobre la obra**

La imitación del vuelo del colibrí es el comentario que escribió Sagreras sobre la partitura, junto a la dedicación para su hija Clelia, para quien lo escribió. Se toca la pieza bastante rápida... de hecho, la mayoría de los ejecutantes contemporáneos la tocan demasiado rápida. Cuanto más rápida se supone ser una pieza, más lenta debe practicarse hasta que todos los movimientos hayan sido incorporados a nivel subconsciente. Sagreras usa el legato (glissando) y una serie veloz de semicorcheas que se repiten, para lograr el efecto de las etéreas alas de este pájaro sudamericano.

- **Análisis de Superficie**

Titulo: Imitación del vuelo del picaflor

Autor: Julio S. Sagreras

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Em

³⁷ La Guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada [En línea] Disponible en <http://www.laguitarra-blog.com/2011/09/05/julio-sagreras-1879-1942/>

³⁸ <http://pervive.com/memorial/julio-salvador-sagreras/biografia/>

- **Análisis de Estructura**

Forma: Imitación del vuelo del Colibrí es una composición que cuenta con 5 secciones o partes A – A' – B – A – C – (Coda)

La sección A esta comprendida de los compases 1 al 15, la sección A' de los compases 17 al 32, la sección B de los compases 33 al 48. La sección A se reitera en los compases 49 al 64, la sección C del 65 al 76 y para finalizar la coda que la comprenden los compases 76 al 85.

Ritmo: La pieza se encuentra escrita en 2/4, el patrón rítmico fundamental son las semicorcheas que se encuentran presentes en cada una de las secciones, esto genera un carácter activo y dinámico durante toda la obra.

En los compases 72 y 76 se encuentra presente un pequeño cambio en la figuración rítmica a blancas lo que genera un pequeño respiro, al igual que en el final de la coda; compás 85 donde finaliza con dos negras.

Figura 48. Compases 68 al 76, se puede apreciar la abundante presencia de semicorcheas y los descansos de blancas.

The image shows a musical score for measures 68 to 76. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests, with dynamics markings like *p* and *f*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes. Chords A7 and A#7 are indicated above the staves. The score is in 2/4 time and features a mix of eighth notes and rests.

Armonía: La obra se encuentra compuesta sobre la tonalidad de Mi menor, todas las secciones se mueven sobre la progresión I – V, esta progresión presenta

Pensar en el título de la obra y a lo que se refiere para llevar a cabo la sensación del movimiento de las alas de un colibrí.

Lograr mantener los dedos de la mano derecha lo más cercanos a la cuerda, se pueden realizar ejercicios sobre escalas donde se intercalen los dedos índice y medio.

Buscar sin duda alguna el sonido dulce para toda la pieza.

- **Dificultades Técnicas**

Mantener estables las semicorcheas en el tiempo de la obra, por ello la recomendación de estudiar esta pieza siempre con metrónomo.

Lograr unir la melodía en los saltos de octavas y quintas a través de la figuración de semicorcheas sin cortar el canto al igual que los arpeggios presentes en la coda.

4.9. SEIS POR DERECHO

- Sobre el autor

Figura 50. Antonio Lauro



Fuente: revistabula.com

Antonio Lauro, considerado como uno de los principales maestros latinoamericanos de la guitarra clásica en el siglo XX, nació en Ciudad Bolívar, Venezuela hacia 1917.

Sus estudios en guitarra los inicia a los 9 años, en 1940 obtiene el título de compositor y siete años después inspirado en la obra “Cantaclaro” de Rómulo Gallegos, crea un poema homónimo con solistas y coro que se convierte en una de las primeras y más importantes piezas en su carrea como músico.

Alcanza gran popularidad universal con buena parte de sus obras que son valeses, los cuales llevan el nombre de mujeres, entre los que se destaca Armida, inspirado en la italiana Armida Cutroneo, su madre.

Actualmente existe un concurso bienal nacional de guitarra que lleva el nombre de “Antonio Lauro” en conmemoración de su fallecimiento en abril de 1986.

- **Sobre la obra**

Es una pieza denominada joropo al estilo del arpa llanera, su nombre, “Seis por derecho”, viene de la deformación del ritmo de vals a 3 tiempos haciéndolo más rápido y llevándolo también al compás de 6/8. En algunas piezas se encuentran hemiolias como en la obra del maestro Antonio Lauro.

Anteriormente, estos ritmos se interpretaban en las fiestas de campesinos, y las personas adineradas consideraron este tipo de música como popular y de la clase media baja.

- **Análisis de Superficie**

Titulo: Seis por derecho

Autor: Antonio Lauro

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Sol mayor

- **Análisis de Estructura**

Forma: El seis por derecho es una estructura libre y particular del joropo venezolano, sus formas son particulares y algunas con variaciones. En este caso, el seis por derecho del maestro Antonio Lauro consta de seis partes y una coda
A – B – C – D – A – E – F – A – Coda.

Secciones como D, E, y F presentan las siguientes variaciones.

(D' – D'' – D''') (E') (F' – F'')

La sección A la demarcan los compases del 1 al 28, la sección B del compás 29 al 49, la sección C del compás 50 al 70, la sección D del compás 71 al 113, la sección E del compás 143 al 160 y para finalizar la sección F del compás 161 al compás 197. La coda está comprendida por los compases 207 al 227.

Ritmo: La pieza se encuentra escrita en lo que se conoce como hemiola $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$, donde la intención es causar la sensación del arpa y el cuatro sonando en las voces superiores a un ritmo de seis mientras tanto el bajo juega sobre el $\frac{3}{4}$.

La figuración rítmica de esta pieza está compuesta por corcheas y negras, las corcheas que van con el $\frac{6}{8}$ y negras que marcan el $\frac{3}{4}$ con el bajo- Se encuentran también tresillos de semicorcheas exclusivamente para los compases 1 y 3.

Figura 51. Agrupación de corcheas tipo $\frac{6}{8}$ y negras a $\frac{3}{4}$.



Armonía: La tonalidad sobre la cual se encuentra escrita la pieza es SOL mayor, la progresión armónica sobre la cual se mueve la obra es II V IV I, la obra no presenta modulaciones en la tonalidad y finaliza en un acorde dominante generando la sensación de quedar inconclusa. (Ver cifrado pautaado C.C por el intérprete, en anexo 9)

Melodía: La melodía es de carácter dinámico se encuentra presente en las voces superiores y en algunos pasajes en el bajo, generando una sensación de contrapunto, pero realmente es el bajo quien toma la melodía como por ejemplo en los compases 24 al 29.

Figura 53. Compases 22 al 29. Se puede apreciar desde el compás 24 que el bajo es quien toma la melodía.

The image displays a musical score for measures 22 through 29. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily carried by the bass line, which features eighth-note patterns. The upper voice part provides harmonic support with chords and occasional melodic fragments. The chord progression is as follows:

- Measure 22: D7
- Measure 23: G
- Measure 24: Am
- Measure 25: D7
- Measure 26: C
- Measure 27: Bm
- Measure 28: Am
- Measure 29: G

The bass line in measures 24-29 clearly takes the role of the melody, moving in a stepwise fashion through the notes of the chords.

La melodía de la pieza se mueve por grados conjuntos, en algunas secciones se pueden apreciar terceras y quintas simultáneas como en los compases 50 al 60 (figura 54).

Figura 54. Compases 50 al 61. Quintas paralelas.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. Each system contains four measures. The first system (measures 50-53) has chords D7, G/D, G/D, and D7. The second system (measures 54-57) has chords D7, G/D, G/D, and D7. The third system (measures 58-61) has chords D7, G/D, Am, and D. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The melody features parallel fifths in several places, which is the focus of the caption.

- **Sugerencias Interpretativas**

Para el estudio y comprensión rítmica de esta pieza, se recomienda pensarla en $\frac{3}{4}$ exclusivamente para el estudio y memorización, luego la misma obra llevara al intérprete a la proyección de la hemiola rítmica, a través de la maduración de la pieza.

Buscar sin duda alguna el sonido del arpa criolla, este se puede lograr tocando hacia el puente de la guitarra que genera un sonido brillante y con más fuerza.

El carácter de joropo y ritmo rápido hace que se genere dicha necesidad para una mejor proyección e intención en el sonido sobre este tipo de música.

En los pasajes del 71 al 110 es preferible estudiar el canto primero para tenerlo presente y poderlo resaltar luego con el contrapunto inmerso en cada compás.

- **Dificultades Técnicas**

La presencia de la hemiola no es común en el estudio del material para la guitarra clásica, requiere de estudio para lograr comprenderla correctamente.

Lograr mantener el tempo es algo fundamental en todas las piezas. En particular el seis por derecho hace parte del material latinoamericano que requiere un estudio con el metrónomo sin lugar a duda. Buscar el sonido del arpa en la guitarra ya que la posición de la mano derecha debe cerrar un poco más el ángulo para poder interpretar cerca al puente de la guitarra.

En la maduración de la pieza, lograr proyectar el 6/8 en las voces superiores y el 3/4 en el bajo.

5. CONCLUSIONES

La guitarra, como objeto de estudio ha despertado una indescriptible pasión que se adereza con todos los misterios sobre sus orígenes y la imposibilidad de dar una explicación única. La guitarra que se empuña en el siglo XXI es sin lugar a dudas, un verdadero milagro teniendo en cuenta todo el proceso que la llevó a perfeccionarse como hoy se conoce.

La llegada de los colonizadores a América fue un hecho que no sólo trajo consigo las desgracias que inundan los anales del tiempo, ya que la mixtura cultural que se produjo como consecuencia de esta invasión permitió al nuevo mundo tener acceso a instrumentos musicales, técnicas y métodos europeos que servirían para expresar el sentir de una región a partir del siglo XIX.

Indiscutiblemente, la riqueza musical de América latina es incalculable; cada rincón de este territorio alberga posibilidades infinitas de recursos sonoros, influenciados principalmente por su historia y geografía y que gracias a la difusión posible en esta era de la comunicación con suerte no perecerán, sino que reclamarán su gloria como patrimonio cultural de la humanidad.

La realización de recitales es quizás por el momento, una de las opciones más viables para llevar al público la obra de folcloristas Latinoamericanos que lograron plasmar para siempre entre los dulces sonidos de las cuerdas, el sentir de su tradición popular.

Es responsabilidad de los claustros académicos el brindar al estudiante una amplia gama de obras que le permitan apropiarse de su folclor. Mediante este recurso, el guitarrista principiante puede explorar, vivenciar y complementar su desarrollo basado en la escuela clásica europea. Cabe aclarar que gracias a las

nuevas tecnologías de comunicación, el acceso a este material que hace unos años se hubiera visto truncado, hoy sólo tiene como limitante la voluntad para buscarlo.

Por otra parte, la cátedra de la guitarra clásica en Bucaramanga, podría verse ampliamente enriquecida si el estudio de la técnica se ve acompañado en mayor proporción por el análisis armónico de la pieza a interpretar, en aras del crecimiento como músico integral. Hoy el interés por la guitarra crece exponencialmente y esto aumenta las posibilidades de que la ciudad se convierta en cuna de nuevos exponentes del sentir popular colombiano si las academias no dejan perder este legado.

BIBLIOGRAFÍA

ALCARAZ, Mario. DÍAZ, Roberto. La Guitarra: Historia, organología y repertorio. Editorial Club Universitario. Alicante. 2009.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Maria del Rosario, Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos, 3 tomos, Tesis Doctoral, Edit. Universidad Complutense de Madrid, 1982.

APPLEBY, David. La música de Brasil. Primera edición en español. México, FCE, 1983

ARETZ, Isabel. América Latina en su música. Serie: América latina en su cultura. UNESCO, Siglo XXI, 1980.

CALVO OVIEDO, Marlen. MAURO, Carmen y ARAÚJO, Patricia. Palabra y Cultura: Reflexión y Creación en América Latina. Editorial Universidad de Costa Rica. 2004.

CORTÉS Polanía, Jaime, La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.

GRIFFITHS, John. Las Vihuelas en la Época de Isabel la católica. Universidad de Melbourne. Cuadernos de Música Iberoamericana. 2010.

La guitarra en Colombia. Arca de música, Revista de música tradicional y cultura [En línea] disponible en <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a5511c6552.html>

La guitarra en el Perú – Guitarra Andina. [En línea] Disponible en guitraperuana.wordpress.com

MAÍLLO S, Felipe. Los arabismos del castellano en la baja edad media. 3 ed. Salamanca. 1998. Ediciones Universidad de Salamanca.

PLESCH, Melani, 'Guitarra II. Argentina. 2'. Diccionario de la música española e hispanoamericana, vol. VI. Ed. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

PUERTA, David. Los Caminos del Tiple. 1° ed. 1988. Bogotá. Ediciones AMP.

RAMOS, Ignacio. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Alicante. Editorial Club Universitario.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México. 1984.

RUÍZ, Juan. El Libro del Buen Amor (1330). Linkgua Digital. 2011.

Señal Memoria. Ausencia de la Guitarra Clásica en Colombia entre los siglos XIX y XX. [En Línea] Disponible en <http://www.senalmemoria.gov.co/>

SUMMERFIELD, Maurice. The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities since 1800. 3 ed. 1992. Ashley Mark Publishing Company.

WOODFIELD, Ian. The Early History of the Viol, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ANEXOS

Anexo A. Un día de Noviembre

Score

UN DIA DE NOVIEMBRE

[Subtitle]

Leo Brouwer
[Arranger]

Expresivo □□□□

Am Am/G Am/F G^{sus} C/E C C/B₇

Classical Guitar

Am Am/G F⁶ Em Am Am Am/G F

Cl. Gtr.

G^{sus} C/E C C/B₇ Am Am/G F Em Am

Cl. Gtr.

C^{maj7}/G B₇ B₇ B₇^{m7b5}/F C^{maj7}

Cl. Gtr.

F B₇^{sus} E Am Am/G F G^{sus} aad13 C/E

Cl. Gtr.

UN DIA DE NOVIEMBRE

2

C C/B \flat Am Am/G F Am 12.oct.am

Cl. Gtr. 31

E A Aadd9 E13sus4 B \flat /E

Cl. Gtr. 37

A \flat 7 Am \flat 7omit3 B \flat 7add11 E7 A

Cl. Gtr. 42

Aadd9 E13sus4 B \flat /E A \flat 7 Am \flat 7omit3

Cl. Gtr. 47

Am Am F \flat 7 F B \flat 7sus4 1vez

Cl. Gtr. 52

12.am. 2vez D capo al $\text{\textcircled{S}}$ FINE

Cl. Gtr. 58

Anexo B. Milonga

Score

Milonga

De "24 Piezas Sudamericanas"

Jorge Cardoso

Classical Guitar

Dm(add9) A Dm(add9) E⁷/B⁹ E⁷/B⁹

C1. Gtr.

5 C9 C7(-9) Fmaj7(9) Fmaj7

C1. Gtr.

9 Dm(add9) Dm(add9) B-6(#11) B-(add11,13)

C1. Gtr.

13 A7(-13) A7(-13) Dm/F B-maj7 Dm/F B-maj7

C1. Gtr.

17 A7/E B-7(omit5) A7 A9/B- Dm/F B-maj7 D7(-9)

©

Milonga

Chord progression for Milonga:

Gm Dm9 A7 B^bmaj7 Dm(add11,b13)

21 Cl. Gtr.

B^bm11/A Dm/A A(omit3) A7(omit3) C⁺ Dm A7(omit3) Dm C7 B^b7

25 Cl. Gtr.

A7(omit3) A E B^bmaj7-A Dm F B^b

29 Cl. Gtr.

Gm Cmaj7/E Am B^b-6/D

33 Cl. Gtr.

E^b9 A7(6-13) Dm11 Dm

37 Cl. Gtr.

C⁺sus2 B^b-6 C C/E B^b(add2) F/A Dm


41 Cl. Gtr.

Milonga

3

A7 Fm6(omit5) Em6(omit5) D(m) B♭maj7 Dm/F B♭maj7(omit5)

45 Cl. Gtr.



A7/E B♭7(omit5) A7/G Dm/F B♭maj7(omit5) D♭9/a

49 Cl. Gtr.



Gm Dm A7 F6(omit3)

53 Cl. Gtr.



A7 Dm

57 Cl. Gtr.



Anexo C. Bambuco

Bambuco

Adolfo Mejia Navarro
1905 1973
Cartagena Agosto 30 de 1967

Introd. Allegretto (M.M. ♩ = c. 100)

Em(omit 3) Em8(omit3) Em8(omit3) Em

p *sfz* *p* *sfz* *p*

6 *sfz* Em Em Em *sfz*

11 Em Em8(omit5) Em8(omit5) *golpe en la caja*

16 *mf* **Bambuco** ♩ = 130

F#11 CII B7add11 G Em

B7add11 CII Em G C

Bambuco

2

Dadd9(omit3) G G C/G C

28

Am6 F#6 B 1. 2. Em

32

Em A° Em

37

A° Em C D C

42

G A° Em A°

47

Bambuco

51 Em Am6 Em/B B7 3

56 E

60 C#

64 B/A CII F#m Bmaj7/A

68 F# B/A B7 Badd11 Fine

D.S. al

Detailed description: This is a guitar score for a piece titled 'Bambuco'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems of music. The first system (measures 51-55) includes chords Em, Am6, Em/B, and B7. The second system (measures 56-59) features an E chord. The third system (measures 60-63) has a C# chord. The fourth system (measures 64-67) contains chords B/A, CII, F#m, and Bmaj7/A. The fifth system (measures 68-71) includes chords F#, B/A, B7, and Badd11. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'D.S. al' instruction with a Da Capo symbol. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles, and dynamics like 'f' are used.

Anexo D. Suite Colombiana N° 2 Merché

Suite Colombiana N° 2
Merché

Silvio Martínez

COILLO

Eadd2 A6 Dm E6 E

6 B7 B7/F# B7 B7/F# E A6

11 B7 E6 A E6 F#m B7

16 E E E/G# A6 B7 E6

21 E E/G# B7 B7 F#b9 E E E/G#

26 A6 G C#m A A#7 B E F#m

31 A/B B7 E A A A E/G#

36 B B/E B/F# B6 B/E A F#m

41 A6 A6 A6 Emaj7 B6 E F#6 Em6/G

46 B7 A F#m E A A#7

51 B7 E B7 E

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in the key of G major (one sharp). It consists of four staves of music. The first staff (measures 36-40) features chords B, B/E, B/F#, B6, B/E, A, and F#m. The second staff (measures 41-45) features chords A6, A6, A6, Emaj7, B6, E, F#6, and Em6/G. The third staff (measures 46-50) features chords B7, A, F#m, E, A, and A#7. The fourth staff (measures 51-55) features chords B7, E, B7, and E. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings indicated in the third staff.

Anexo E. Dulce Sirenita

Dulce Sirenita

Silvio Martínez

Chord symbols: A, E7/B, E7, G#dim., E, G#m7b5, A, A, E/G#, E7/G#, A, E7/B, E, Am7, Am7, E7/B, E7, A6, E7, F#m, C#7, F#m, E, D, C#7, Bm, A, E, A, A, E7/B, E7, E7/G#, E7, A, A, E7.

E7/G# E7 A A C#7 Fm7(b5)

32

Bm7/A E A C#7

36

D6 Bm7/A E A

40

E9

43

A

45

E9 A E/G# E7 E/G#

47

A6 Fadd2/G# A/F A6 Fadd2/G#

51

A G#dim. A E/B

55

A G#dim. A E/B A

58

Anexo F. Chicha y Farra

Chicha y Farra

49 Am(b5) G#6 E Em(b5) G#m(b6) Bm/A Am Am(b5) G#6 E

55 E A A A A G#m6 A

61 D D7 A E7/G# A A7 D E7 A

67 E A A(b5) B A D/F# E7/G# Amaj7 C#-7

73 D7 G#-7 A E7 A D Bm/D A Bomit3

79 E7 A A#5 B# Bm E7 (G#m/A) A

85 A(b5) A/C# D E7 D/C# Am/B A F#m Fmaj7 E E7

91 E/B B A Amaj7 E6/D (G#m Amitt3) B6 F#m Em/B

97 A G#-7 E E7 Bm/A A A#4 E

103 E E7/G# A/C#

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a measure number and a set of chords. The chords are written above the staff, and the melody is written on the staff itself. The chords are: Am(b5), G#6, E, Em(b5), G#m(b6), Bm/A, Am, Am(b5), G#6, E, E, A, A, A, A, G#m6, A, D, D7, A, E7/G#, A, A7, D, E7, A, E, A, A(b5), B, A, D/F#, E7/G#, Amaj7, C#-7, D7, G#-7, A, E7, A, D, Bm/D, A, Bomit3, E7, A, A#5, B#, Bm, E7, (G#m/A), A, A(b5), A/C#, D, E7, D/C#, Am/B, A, F#m, Fmaj7, E, E7, E/B, B, A, Amaj7, E6/D, (G#m Amitt3), B6, F#m, Em/B, A, G#-7, E, E7, Bm/A, A, A#4, E, E, E7/G#, A/C#.

Anexo G. Dois Destinos

DOIS DESTINOS
(VALSA)

DILERMANDO REIS

VIOLÃO

The musical score is written for guitar (VIOLÃO) and consists of eight staves of music. The piece is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various guitar techniques such as harmonics (harm. 12), bends, and slurs. Chord diagrams are provided above the notes for each measure. The chords include: C1, F, C4, E, E, C5, A, C4, C#m, C2, Bm, Bm/F#, C7, E7(add13), C4, E7, C1, D#7, A/E, C5, A, A(add9), C5, C#m/G#, F#m/A, C2, F#9, Bsus4, Bm, Bm7, E, C5, A6, C4, C#m, C2, Bm, Bm/F#, C7, E7(add13), C4, E7, C1, D#7, A/E, C5, A9, A, C7, C1, D6, (omit5) G7/F#, C9, A6.

C7
 E7
 A
 A
 C5
 Em
 A7/G
 A7
 11
 FIM

C2
 F#m7
 D
 D(add9)/F#
 D
 Em7
 A7/G
 A7(sus4)
 A7
 C#
 E#°

C5
 D
 A9
 C2
 A#°
 Bm
 D/A
 D/F#

C5
 E9
 C7
 E7
 E13
 E7
 C9
 Em6
 C#m7
 A7
 C5
 A9

A7
 F#m7
 D
 D(add9)/F#
 Em7
 C
 C2
 A7(sus4)
 A7

C1
 C7(omit3)
 B7(omit3)
 Em(add9)
 C3
 Gm
 (add9)
 C2
 Dsus4
 B

B
 C5
 A7
 C2
 D
 C#
 Dbsus4
 C4
 E

C9
 C1
 12
 C1Emaj7
 E
 harm
 12

109

Anexo H. El Colibri

EL COLIBRI, *imitacion al vuelo del picaflor.*

Accord standard :

Julio Salvador Sagreras (1879-1942)

Em
Allegro (♩ ≈ 138)

Guitare

4 Em/D# Em/D Em/C# Em/C Em/B Em/A#

7 Em/A# Em/B F#7/A# BIX

11 BIX

15

19 Em/D# Em/D Em/C# Cmaj7

22 Em/B Em/A# Em/A# Em/B F#7/A#

2

25 **BIX**

29 **BV** **BIII** **BII** **C/E**

33 $\frac{7}{8}$ **BVII** **Am** **G** $\frac{7}{8}$ **BIV** **D#°** **(omit3)** **B7/F#**

37 **Em(omit5)** **D(omit5)** **C(omit5)** **B**

41

45

49 **Em** **Em/D#** **Em/D**

53 **Em/C#** **Em/C** **Em/B** **Em/A#** **Em/A#** **Em/B**

56 **F#7/A#** **BIX** **BVII** **BIX**

60

64 $\frac{3}{4}$ **BVII** $\frac{3}{4}$ **BV** $\frac{3}{4}$ **BIV** $\frac{3}{4}$ **BII**

68 **A7**

73 **A#7** **A#⁵**

77

82 **Em** **Em** $\frac{3}{4}$ **BXII** **B** **HVII** **8^{va} alta** **HV** **Em**

Anexo I. Seie Por Derecho

SEIS POR DERECHO

ANTONIO LAURO

♩ = 180

Alegro brillante

Chords: C, G, D, D7, G, Am, Bm, C, D7, C, Bm, Am, G, G, Am, D7, D, G, Am, D.

Measures: 1-5, 6-9, 10-13, 14-17, 18-21.

2
22

D7 G Am D7

26

C Bm Am G Am D7

30

D7 G Am D7

34

C G Am D7

38

C G Am D7

42

C G Am D7

46 C Bm Am G Am D

50 D7 G/D G/D D7

54 D7 G/D G/D D7

58 D7 G/D Am D

62 Bm G Am D

66 Bm G Em Am

Am Am Asus D/A G/A Asus

Musical staff 70-74: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 70: Am, F#4, A4, C5. Measure 71: Am, F#4, A4, C5. Measure 72: D/A, F#4, A4, C5. Measure 73: G/A, F#4, A4, C5. Measure 74: Asus, F#4, A4, C5. A dashed line labeled 'Asus' spans from measure 72 to 74.

Am D/A G/A Asus

Musical staff 75-78: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 75: Am, F#4, A4, C5. Measure 76: D/A, F#4, A4, C5. Measure 77: G/A, F#4, A4, C5. Measure 78: Asus, F#4, A4, C5.

Musical staff 79-82: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 79: F#4, A4, C5. Measure 80: F#4, A4, C5. Measure 81: F#4, A4, C5. Measure 82: F#4, A4, C5.

A/D G/A D/A

Musical staff 83-86: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 83: A/D, F#4, A4, C5. Measure 84: G/A, F#4, A4, C5. Measure 85: D/A, F#4, A4, C5. Measure 86: D/A, F#4, A4, C5.

Musical staff 87-90: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 87: F#4, A4, C5. Measure 88: F#4, A4, C5. Measure 89: F#4, A4, C5. Measure 90: F#4, A4, C5.

Musical staff 91-94: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 91: F#4, A4, C5. Measure 92: F#4, A4, C5. Measure 93: F#4, A4, C5. Measure 94: F#4, A4, C5.

95 D/A D/A A7 D

99 D G D

103 G Am Bm C D7

107 C Bm Am G Am Bm C D7

111 D7 G Am Am/B Am/C D7

115 D G Am Am/B Am/C D D7

119

D G Am Bm C D7

123

D7(9) G/D G/D D7 G/D

128

G/D G D7 C/D G/D

133

G/D D7 D7 G/D

137

Am Am/B Am/C D7omit3 D7 G

141

Am Am/B Am/C D7 G

Am Am/B Am/C D7 D7 G 7

Am Am/B Am/C D7

G C/A C/B C D7 D7

G Am Am/B Am/C D7 D7

G Am Am/B Am/C D7 Bm/D omit3 D7omit3 G

8

Am Bm C D7 C Bm Am G

169

Am Bm C D7 C/D G

173

177

181

185

189