

**Recital de guitarra: interpretación de piezas del folclore latinoamericano para guitarra  
solista y grupo de cámara.**

**Oskar Maurizio Gonzalez Saavedra**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de:**

**Licenciado en Música**

**Directora:**

**Karen Arango Mg en interpretación de música latinoamericana del siglo XX**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de ciencias humanas**

**Escuela de artes**

**Bucaramanga**

**2019**

### **Dedicatoria**

Este trabajo va dedicado principalmente a mis padres, ya que fueron ellos quienes me acompañaron durante todo este proceso universitario, quienes me brindaron su ánimo, paciencia y cariño a lo largo de toda la carrera, a su vez dedico esta investigación a los compositores que fueron parte de esta investigación, por dedicar su vida a tan hermoso arte como la música y por dejarnos como legado estas hermosas piezas que se interpretan en este recital.

### **Agradecimientos**

En el presente trabajo quiero agradecer a mi familia, a mi padre Mauricio González y a mi madre María Inés Saavedra, quienes me acompañaron incondicionalmente hasta el momento del grado, animándome, alentándome, ¡mostrando su apoyo y paciencia... para mis padres muchas gracias!

También agradezco a mis amigos, estas personas que la vida ha puesto frente a mí y que considero tan importantes, gracias por estar ahí aconsejándome, escuchándome y siendo sinceros siempre con el fin de hacerme crecer y verme mejorar día a día.

A mis maestros en la Universidad, a cada uno de ellos que aportaron a mi formación, desde temas académicos, personales y humanos, a cada uno de ellos muchas gracias, pero en especial agradezco a mi maestra Karen Arango, quien me acompañó en mi formación como músico desde el inicio y a quien le debo la formación guitarrística que tengo hasta el momento, ¡muchas gracias!

## Contenido

<b>Introducción</b> .....	12
<b>Capítulo 1</b> .....	13
<b>1.1 Problema de investigación</b> .....	13
<b>1.2 Objetivo general</b> .....	14
<b>1.3 Objetivos específicos</b> .....	14
<b>1.4 Preguntas de investigación</b> .....	14
<b>1.5 Justificación</b> .....	14
<b>1.6 Limitaciones del estudio</b> .....	16
<b>Capítulo 2</b> .....	17
<b>2.1 Estado del arte</b> .....	17
<b>Capítulo 3</b> .....	22
<b>3.1 Metodología</b> .....	22
<b>Capítulo 4 - resultados</b> .....	24
<b>4.1 Vals Venezolano.</b> .....	24
<b>4.1.1 Acerca del compositor:</b> .....	24
<b>4.1.2 Análisis interpretativo:</b> .....	25
<b>4.2 A San Cristóbal (Bambuco Tachirenses).</b> .....	27
<b>4.2.1 Acerca del compositor Gregory Pino:</b> .....	27
<b>4.2.2 Análisis interpretativo:</b> .....	45
<b>4.3 Canción de amor ausente.</b> .....	47
<b>4.3.1 Acerca de los compositores Baden Powell y Vinicius de Moraes:</b> .....	47
<b>4.3.2 Analisis interpretativo</b> .....	50
<b>4.4 Bambuco en Em</b> .....	53

<b>4.4.1 Acerca del compositor Adolfo Mejía Navarro:</b> .....	53
<b>4.4.2 Análisis interpretativo:</b> .....	54
<b>4.5 Cachaquiando (pasillo)</b> .....	57
<b>4.5.1 Acerca del compositor Andrés Villamil:</b> .....	57
<b>4.5.2 Análisis interpretativo:</b> .....	69
<b>4.6 Café 1930.</b> .....	72
<b>4.6.1 Acerca del compositor Astor Piazzolla:</b> .....	72
<b>4.6.2 Análisis interpretativo:</b> .....	75
<b>Capítulo 5 - conclusiones</b> .....	82
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	84

### Tabla de Figuras

Fig. 1 Vals Venezolano, Compases 9 – 12. ....	26
Fig. 2 Vals Venezolano, Compases 33 - 37. ....	26
Fig. 3 San Cristóbal, Compases 8 – 14. ....	46
Fig. 4 San Cristóbal, Compases 15 - 21.....	46
Fig. 5 San Cristóbal, Compases 42 - 26.....	47
Fig. 6 Canción de Amor ausente, Compases 44 - 48. ....	51
Fig. 7 Canción de Amor ausente, Compases 65 - 68. ....	51
Fig. 8 Canción de Amor Ausente, Compases 77 - 80.....	52
Fig. 9 Bambuco Em, Compases 11 - 15.....	55
Fig. 10 Bambuco Em, Compases 37 - 41.....	56
Fig. 11 Bambuco Em, Compases 68 - 72.....	56
Fig. 12 Cachaquiando, Compases 1 - 5.....	69
Fig. 13 Cachaquiando, Compases 23 - 27.....	70
Fig. 14 Cachaquiando, Compases 33 - 37.....	71
Fig. 15 Cachaquiando, Compases 53 - 57.....	71
Fig. 16 Cachaquiando, Compases 61 - 63.....	72
Fig. 17 Café 1930, Compases 5 - 9.....	75
Fig. 18 Café 1930, Compases 22- 25.....	76
Fig. 19 Café 1930, Compases 30 - 33.....	77
Fig. 20 Café 1930, Compás 42.....	77

Fig. 21 Café 1930, Compases 50 - 51.....	78
Fig. 22 Café 1930, Compases 55 - 57.....	79
Fig. 23 Café 1930, Compases 67 - 71.....	79
Fig. 24 Café 1930, Compases 72 - 75.....	80
Fig. 25 Café 1930, Compases 107 - 113.....	81

## Resumen

**Título:**

Recital de guitarra: interpretación de piezas del folclore latinoamericano para guitarra solista y grupo de cámara \*

**Autor:**

Oskar Maurizio Gonzalez Saavedra \*\*

**Palabras clave:** Recital, música, guitarra, folclore.

Este proyecto está enfocado en la interpretación de 6 obras compuestas por autores latinoamericanos del siglo XX, se incluyeron los países: Colombia, Venezuela, Brasil y Argentina. Se menciona una reseña biográfica para cada autor y en dos casos, se incluyen entrevistas realizadas a los compositores con el fin de conocer un poco más acerca de su carrera artística y en especial, de las obras a ejecutar en el recital final. La investigación aborda, además, sugerencias interpretativas y técnicas para los puntos de mayor dificultad en cada obra. Lo anterior, con el fin de proponer soluciones técnicas puntuales que permitan una mejor ejecución y posterior interpretación de las obras elegidas y dejar un material bibliográfico de consulta que sirva a futuros intérpretes que quieran abordar estas obras, u otras de los mismos compositores, y este pueda ser un recurso para la solución de problemas.

La presentación de este trabajo se hará a manera de recital público con el fin de dar a conocer este repertorio a la comunidad en general y resaltar la importancia de la presentación de recitales de música académica en el área metropolitana, en el trabajo se mencionan algunas de las limitantes con las que se encuentra comúnmente un intérprete en la ciudad para realizar su concierto.

Finalmente, se presentan las conclusiones que se encontraron al finalizar con la investigación, que se espera, ayudarán a futuros intérpretes a realizar sus recitales con éxito.

### **Abstrac**

**Title:**

Guitar recital: interpretation of parts of the latin american folclore for soloist guitar and chamber group

**Author:**

Oskar Maurizio Gonzalez Saavedra

**Keywords:** Recital, music, guitar, folclore.

This project is focused on the interpretation of 6 pieces composed by Latin American authors of the XX century, Countries were included: Colombia, Venezuela, Brazil and Argentina. A biographical review is mentioned for each author and in two cases, interviews with composers are included in order to know a little more about his artistic career and especially the works to be performed in the final recital. The research also addresses interpretative and technical suggestions for the most difficult points in each piece. The above, in order to propose specific technical solutions that allow a better execution and subsequent interpretation of the chosen pieces and leave a bibliographic reference material that serves future interpreters who want to address these pieces or others of the same composers, and this may be a resource for troubleshooting.

The presentation of this work will be done as a public recital in order to publicize this repertoire to the community in general and highlight the importance of the presentation of academic music recitals in the metropolitan area, in the work some of the limitations with which an interpreter in the city is commonly found to perform his concert are mentioned, a short record is also made of the recitals or similar projects that have been carried out in the city as a state of the art.

Finally, the conclusions that were found at the end of the investigation, which are expected, will help future performers perform their recitals successfully.

## Introducción

Los recitales de música son espacios culturales que no sólo aportan arte y entretenimiento, sino que también permiten tener un desarrollo educativo a las personas que asisten, sin importar su edad, raza, condición, ideología política, religión, etc, de esta manera los eventos culturales, y en este caso los recitales de música, son parte importante dentro de nuestra sociedad. Asimismo, resultan en una escapatoria bastante efectiva de los afanes y problemas que se presentan en el día a día de la comunidad en general, de esta manera, contribuye con la buena salud mental de la población.

Esta actividad tiene una acogida global bastante aceptada, en todas partes del mundo se hacen presentaciones musicales bien sea en formato de orquesta sinfónica, banda sinfónica o músico marcial, grupos de música popular, y como en este caso, música para formato de cámara y de interpretación solista. Estos son una huella intachable de la variedad cultural que existe en el mundo y, definitivamente, es un método eficaz para hacerla crecer día a día, darla a conocer en otros lugares y permitir que perdure el legado de las comunidades a través del tiempo.

Existen diversas investigaciones acerca de cómo llevar a cabo efectivamente un recital pues este resulta siendo un reto bastante grande que deben abordar los músicos en algún momento de su formación; de hecho, resulta significativo para la correcta formación del músico, sea como compositor, director, arreglista o intérprete. La presentación pública es el objetivo final al que llegan todos estos músicos en sus diferentes campos.

En el caso del presente proyecto, se presentará un recital que basa su contenido en repertorio latinoamericano que contiene elementos de folclore de cada país al que corresponde, se incluye los países de Colombia, Venezuela, Argentina, Brasil y Cuba, en donde se destacan compositores

como Andres Villamil (Colombia), Gregory Pino (Venezuela) y Astor Piazzolla (Argentina), entre otros.

Para llevar a cabo este recital se abordaron las obras siguiendo un método de estudio expuesto en el libro “The musician’s way” que propone diversas maneras para lograr una correcta interpretación como: hacer un cronograma de estudio, métodos de lectura, técnica, organización de los espacios y el tiempo, etc; temáticas que responden a todas las necesidades y problemáticas a las cuales se enfrenta un músico a la hora de llevar a cabo un recital. Para la solución de dificultades técnicas de ejecución del repertorio, se tuvo en cuenta en gran parte los 4 libros de la Serie didáctica de la guitarra de Abel Carlevaro. Finalmente, se contó también con la participación de docentes que aportaron para la correcta guía de este proceso, lo cual enriqueció de manera muy positiva el estudio y montaje de las obras a presentar.

## **Capítulo 1**

### **1.1 Problema de investigación**

Dentro del área metropolitana de Bucaramanga, los recitales de guitarra solista cuentan, generalmente, con una participación reducida por parte de la ciudadanía, esto debido a que se muchas veces se desconoce el repertorio y esto hace que no sea tan atractivo para la comunidad en general. A su vez, se ha generalizado una creencia de que la guitarra clásica es netamente solista, aislándola de las conformaciones de cámara, lo que conlleva a los estudiantes de este instrumento, en muchas ocasiones, a limitarse de las diversas posibilidades que la música de cámara ofrece.

También es posible observar que hay un repertorio limitado dentro de los estudiantes de guitarra de la ciudad, enfocado principalmente a la época clásica y romántica, con alguna participación de repertorio barroco y aún menor participación de la música contemporánea y folclor latinoamericano.

## **1.2 Objetivo general**

Realizar un recital para guitarra solista y en grupo de cámara en donde se interpreten diferentes piezas del folclore latinoamericano.

## **1.3 Objetivos específicos**

- Ampliar el repertorio establecido en el programa académico de la cátedra de guitarra de la Universidad Industrial de Santander.

- Evidenciar el proceso de un estudiante de guitarra a lo largo de la carrera de licenciatura en Música.

- Incentivar a los estudiantes de Licenciatura en Música de la UIS, a la conformación de diferentes grupos de cámara en donde se involucre la guitarra.

- Resaltar la riqueza musical que se encuentra plasmada en las obras folclóricas latinoamericanas.

## **1.4 Preguntas de investigación**

De acuerdo al problema planteado, se presenta a continuación la interrogante de la investigación:

¿Es posible que un recital de música folclórica latinoamericana motive la participación de la ciudadanía en los recitales de guitarra y sirva a su vez de agente promotor para que los estudiantes de guitarra incursionen en nuevos repertorios para su estudio y montaje?, ¿La participación en un grupo de cámara ayuda al estudiante a desarrollar habilidades que mejoren su desempeño en la interpretación musical?

## **1.5 Justificación**

Existe gran cantidad de registros relacionados con la interpretación musical tanto para solista como para formato de cámara, esto evidencia el valor cultural y artístico que los compositores, a lo largo

de la historia, han permeado en la práctica musical que se conoce como “recital”. Sin embargo, es posible observar que en la ciudad de Bucaramanga los recitales de guitarra no tienen tanta acogida, se presentan casos en donde la participación del público es tan escasa que se hace innecesario establecer un margen de comparación entre un recital de guitarra académica y un concierto de música popular, donde por la cantidad del público, los conciertos populares superan notablemente a los académicos.

Lo anterior, señala una problemática existente dentro de la escena guitarrística de Bucaramanga y, a su vez, genera la necesidad de incursionar con nuevas estrategias dentro de los recitales para llamar la atención del público, tales como proponer un repertorio más cercano a la población que incorpore, por ejemplo, piezas del folclore latinoamericano, con el fin de despertar mayor interés en la población Bumanguesa por ser canciones, ritmos o melodías populares más arraigadas en su cultura, esto permite el aumento de la asistencia a los recitales y mayor aprecio por estos espacios artísticos.

A partir de la situación descrita anteriormente, surgió la iniciativa de realizar un recital de guitarra con repertorio netamente latinoamericano, que abarcará obras del folclore de Colombia, Brasil, Argentina y Venezuela. No obstante, este recital cuenta con algunas obras que, aunque no están basadas en un ritmo popular latinoamericano de manera explícita, sí tienen inmerso en su lenguaje un aire folclórico, estas son obras con características más académicas que permiten acercar al espectador a nuevas tendencias que alimentan su conocimiento musical, su curiosidad por la música con un lenguaje más académico y les abre las puertas a nuevos repertorios.

Otra estrategia que se empleó en el desarrollo del presente proyecto, fue la conformación de un grupo de cámara que involucrara a la guitarra en esta práctica, con esto se busca romper con el paradigma del guitarrista clásico que es netamente solista y de sus recitales (a veces monótonos),

y proponer diferentes posibilidades dentro de un recital, donde se exploren nuevos timbres, formatos, repertorios y de esta manera, tener una mejor acogida por parte del público Bumangués.

También se buscó enfatizar en la importancia de la música de cámara dentro del desarrollo profesional que tiene un instrumentista. Esta le permite al intérprete enfrentarse a experiencias innovadoras como el entenderse musicalmente con una o varias personas al momento de interpretar una pieza, lo que le permite desarrollar una musicalidad y habilidades específicas en el intérprete que no son posibles de conseguir tocando como solista. Esto le abre las puertas a nuevos conocimientos y competencias disciplinares que contribuyen al desarrollo integral del Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.

### **1.6 Limitaciones del estudio**

En el presente proyecto se exponen diversos métodos e investigaciones para que los estudiantes e incluso músicos profesionales, adquieran una buena forma de abordar sus obras y logren una interpretación correcta o, al menos, deseada. Sin embargo, la mayoría de estos métodos, o por lo menos los más efectivos, requieren de un tutor para obtener los mejores resultados. A su vez, la ejecución del repertorio elegido para este recital puede verse limitado por el costo de adquisición del material.

Por otra parte, si se quiere hacer un análisis interpretativo profundo de las obras seleccionadas, se debe tener en cuenta que hay un trasfondo cultural y/o social del compositor en una época determinada de su carrera compositiva y que muchas veces no reposa en material bibliográfico o documental, esto implica que si se quiere tener un verdadero conocimiento de la obra desde el punto de vista del compositor, se requieren entrevistas directas a los compositores que aún viven, esto genera la dificultad de comunicación con los que viven en otra ciudad o país, como el caso de Gregory Pino y Andrés Villamil.

Otra limitante dentro de la investigación, son los espacios públicos para llevar a cabo recitales previos a la sustentación, existen en la ciudad de Bucaramanga espacios como los auditorios de la Universidad Industrial de Santander, la casa de cultura, la casa del libro total, Teatro Santander, entre otros, pero algunos de estos lugares exigen una participación mínima del público y otros incluso tienen una tarifa para poder ser usados.

## Capítulo 2

### 2.1 Estado del arte

Los recitales para un instrumento solista o en conformación de cámara, han sido parte importante de la historia de la música, ellos han pasado por diferentes contextos socioculturales que le han dado el significado que tiene en la actualidad.

En la época medieval, la música era principalmente de carácter religioso y coral, no obstante, dentro de la población en general existían trovadores y juglares que amenizaban sus cantos con música, dando unos primeros indicios de lo que podría ser hoy día un recital solista o de cámara (Herrero, 1999).

Más tarde, en la época barroca, apareció la ópera como una nueva opción musical, cultural y de entretenimiento, uno de sus grandes exponentes fue Claudio Monteverdi (1567-1643) (Alier, 2002).

En la ópera, el intérprete podía hacer una muestra pública de su virtuosismo y talento, específicamente en las Arias donde el compositor así alarde de su creatividad y creaba líneas melódicas muy elaboradas, usualmente eran *castrati* los intérpretes para quienes se escribían esas piezas musicales, ya que eran parte de los músicos con más habilidades técnicas e interpretativas y de mayor virtuosismo en la época.

Posteriormente, en el período clásico, las agrupaciones de cámara experimentan un cambio importante gracias a la conformación de los cuartetos de cuerda liderados por el compositor Joseph Haydn (1732-1809) (Valeva. s.f).

Estos cuartetos fueron también del agrado de otros compositores importantes como Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) y Ludwig Van Beethoven (1770-1827) lo que le dio al cuarteto de cuerda y a la música de cámara, un apogeo especial durante ese período.

En el romanticismo también surgieron grandes compositores que fueron fundamentales en el desarrollo de la música de cámara; con sus cuartetos de cuerda, Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856) y Brahms (1833-1897) prosiguieron con el legado que les había dejado el precursor y padre de este formato, Joseph Haydn (Valeva. s.f).

Es importante resaltar que es en el período romántico cuando se presenta en escena un solo instrumentista haciendo lo que hoy en día se conoce como un recital solista, intérpretes como Niccolò Paganini (1782-1840), Franz Liszt (1810-1849) y Frédéric Chopin (1811-1886) son ejemplos claros del auge que estaba presentando el recital solista durante el periodo romántico (Salas, 1949).

En el caso concreto de la guitarra, es posible encontrar una gran producción de obras solistas, esto no quiere decir que las obras presentadas para este instrumento en un formato de cámara sean nulas o raras, por el contrario, las conformaciones tradicionales como el cuarteto de guitarras han sido parte importante de la historia y aún hoy día son presentadas con regularidad en las salas de concierto de Latinoamérica y el mundo.

Cuartetos como Los Romeros, cuyos integrantes son todos parte de la misma familia, se resalta a Celedonio Romero como su fundador y a sus hijos Celín, Pepe y Ángel Romero como miembros del cuarteto; el cuarteto de los Ángeles, conformado por grandes y renombrados guitarristas como

Scott Tennant, Mat Greif, John Dearman y Bill Kanengiser, tiene un recorrido musical bastante extenso y consiguó un premio Grammy en el año 2005 (Recuperado de <https://www.lagq.com/bio/>); y el cuarteto Europeo de guitarras, conformado por Zoran Dukic, Pavel Steidl, Thomas Fellow y Reentko (Recuperado de <http://www.europeanguitarquartet.com/el-cuarteto>), son unos pocos ejemplos de la gran acogida que ha tenido este formato de cámara en el campo guitarrístico en el mundo.

No obstante, el cuarteto de guitarras es sólo uno de los formatos más usados con el instrumento, cabe señalar la conformación de duetos, tríos y hasta orquestas de cámara sólo de guitarra, sin mencionar los formatos mixtos, en donde la combinación de la guitarra y la flauta es quizá uno de los formatos más populares en las últimas décadas. Es muy probable que esa evidente aceptación por las conformaciones de cámara con guitarra en el mundo, se deba a la gran cantidad de recursos que se pueden aprovechar en el instrumento, en todo su registro sonoro y tímbrico, además de la posibilidad de usar el instrumento no solo pulsado sino percutido, lo que permite reunir en la guitarra las cualidades generales de otros instrumentos, armónicos, melódicos y percutidos.

A continuación, se presentan algunos de los recitales que se han llevado a cabo a nivel institucional dentro de la Universidad Industrial de Santander:

**Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante, autor: Víctor Hugo Hernández:** El objetivo de este proyecto se basó en hacer un recital de guitarra donde se exploraron las diferentes facetas de la guitarra, como solista, como parte de un formato de cámara y como protagonista en un concierto para guitarra y orquesta. Esto dio a conocer las posibilidades que tiene la guitarra y sus recursos interpretativos.

Este proyecto también quiso resaltar la importancia que tiene la guitarra para el público de la ciudad, a su vez utilizó el recital como una herramienta de difusión del repertorio existente para la guitarra en las facetas nombradas anteriormente; por último, ofreció material de ayuda para todo guitarrista que desee interpretar las obras propuestas. Finalmente, el autor concluyó que un recital que abarque esta variedad de formatos (solista, cámara y concertante) es de suma importancia para la formación integral del intérprete, ya que enfrentarse a una obra solista representa la posibilidad de mostrar sus elementos técnicos, expresivos e interpretativos, sumado a esto, incursionar en el montaje de una obra para formato de cámara representa un estudio más detallado de esta, ya que la música está relacionada con varios instrumentistas y esto conlleva un análisis, estudio y ensamble más detallados para cumplir con el objetivo interpretativo; y en lo que concierne a los conciertos con orquesta acompañante representa la suma de los factores encontrados en un recital solista y un recital en formato de cámara, que da al músico una formación integral (Hernández, 2014).

**La guitarra clásica en un recorrido por Latinoamérica (Recital), autor: Edwin Amorocho:**

El objetivo de este proyecto estuvo enfocado en realizar un recital de guitarra solista con repertorio latinoamericano, en él se buscó interpretar dichos ritmos folclóricos y evidenciar con este la diversidad musical existente en Latinoamérica, asimismo, identificar las características rítmicas y armónicas de los aires folclóricos del continente y exponer elementos técnicos e interpretativos que enriquecen la ejecución del instrumento. El autor concluyó que la riqueza musical latinoamericana es incalculable y que los recitales son, por ahora, la opción más viable para difundir este tipo de repertorios, también enfatizó que, si se acompaña el estudio de la técnica guitarrística con el análisis armónico, este se verá completamente enriquecido (Amorocho, 2014).

**Recital, la flauta en piezas de música universal y como instrumento melódico en adaptaciones de músicas latinoamericanas para trio de Flauta, Viola y Guitarra, Autor: Jefferson Guerrero Carreño:** Este proyecto enfatizó su objetivo a la creación de un formato de cámara conformado por Flauta, Viola y Guitarra. Se realizaron adaptaciones de música Europea y Latinoamericana para ser presentadas en un recital, en el que se buscó evidenciar el proceso de un estudiante de la carrera universitaria en la Universidad Industrial de Santander al presentar un recital y ofrecer adaptaciones que conllevan el entendimiento de campos musicales como la armonía, el contrapunto y el solfeo. En conclusión, el autor enfatizó que el recital fue de completo éxito para evidenciar el proceso estudiantil, también se concluyó que el formato experimentado (flauta, viola y guitarra) es completamente recomendable y que debería crearse más música con dichos instrumentos (Guerrero, 2012).

**Recital de guitarra solista como herramienta de difusión cultural, a través de una selección de obras del siglo XX, autora: Iseth Ortega:** Este proyecto tuvo como objetivo principal difundir el repertorio de la música del siglo XX haciéndola llamativa y entretenida para la sociedad bumanguesa a través del recital y a su vez promover la guitarra clásica como una de las alternativas culturales y de entretenimiento para la ciudad, también buscaba proponer herramientas interpretativas para una mejor comprensión de las obras abordadas. Este proyecto concluyó que el recital es efectivamente una herramienta para promover la cultura y el repertorio seleccionado, a su vez, afirmó que las herramientas interpretativas expuestas son de gran importancia para el abordaje de las obras (Ortega, 2015).

## Capítulo 3

### 3.1 Metodología

Durante el presente capítulo se expondrán las etapas en que se dividió la investigación, se hará una breve explicación de cada una de estas con una descripción de las principales actividades que se requirieron para su cumplimiento.

En la primera etapa se hizo la búsqueda de un repertorio latinoamericano adecuado para la presentación del recital final que abordaría música folclórica, tanto popular como académica, como el caso de Cachaquiando, pasillo de Andrés Villamil y Café 1930 del compositor Astor Piazzolla, respectivamente. Para la selección del repertorio se decidió que se tendrían como base, compositores de los siguientes países: Colombia, Brasil, Argentina y Venezuela, teniendo en cuenta el fuerte legado que estos países han dejado en la historia guitarrística del continente. También se tuvieron en cuenta aspectos técnicos e interpretativos que generaran exigencia en el instrumentista y que cumplieran con los parámetros adecuados para la sustentación de este proyecto.

Posterior a la selección del repertorio se revisó qué compositores estaban aún vivos con el fin de realizar entrevistas basadas en la metodología de investigación cualitativa (Hernández, Fernández y Baptista, 2010), se utilizó como parte de la recolección de los datos entrevistas semiestructuradas y estructuradas a 2 de los compositores, esto se hizo con el fin de conocer con mayor profundidad las obras abordadas, la intención del compositor, su contexto socio-cultural y las dificultades técnicas específicas del instrumento. En el caso del compositor Gregory Pino se realizaron dos entrevistas, Una semiestructurada en la que se abordaron temas interpretativos de la obra y su contexto sociocultural y otra de tipo estructurada que permitió conocer parte de la vida y trayectoria del compositor. En el caso del compositor Andrés Villamil, se realizó una entrevista

semiestructurada que incluyó preguntas acerca de su carrera profesional y permitió conocer datos relevantes de la obra de su autoría seleccionada para el presente proyecto. De esta manera se contó con información de primera mano que sirvió para el posterior análisis de la pieza.

En la siguiente etapa se hizo una revisión general de las obras y un análisis general que incluyó una contextualización histórica, social y cultural tanto de las obras como de los compositores. Se incluyeron reseñas bibliográficas cortas donde se expusieron los datos más relevantes de cada compositor y se pasó a hacer el análisis de las obras, en donde se extrajeron características importantes expuestas en las piezas y se hizo una relación entre las obras y los ritmos latinoamericanos que están contenidos en ellas.

De manera simultánea al análisis contextual de las obras se trabajó el montaje de estas, durante esta etapa se trabajaron aspectos específicos técnicos tales como la digitación, identificación de complejidades técnicas y procedimientos para superarlas. También se trabajaron aspectos interpretativos tanto de manera individual como grupal en el caso de las obras de cámara. Para el trabajo de montaje de las obras de cámara se planteó un ensayo semanal, en el cual se trabajó en primera instancia las complejidades técnicas y en segunda instancia las complejidades de ensamble e interpretación, se grabaron partes de los ensayos y se hizo un análisis de estas grabaciones con el fin de tomar decisiones correctivas en pro de una mejor ejecución de las piezas.

Pasada la etapa de montaje de las obras se realizaron audiciones musicales en clases colectivas de guitarra y un recital previo a la sustentación pública del proyecto en un colegio del área metropolitana con el fin de divulgar el trabajo realizado y de prestar especial atención a dos aspectos importantes y controversiales para un músico, el miedo escénico y la consolidación del instrumentista con el público y con él mismo.

Finalmente, se procede a la sustentación del proyecto con los jurados asignados por el comité de proyectos de grado, en donde se lleva a cabo el recital con las obras trabajadas durante la investigación.

## **Capítulo 4 - resultados**

Este capítulo contiene información acerca de las dificultades técnicas de las obras y los métodos que se utilizaron para solucionarlos; a su vez, contiene información biográfica acerca de los compositores y, en el caso de los que aún están vivos, se encuentra información de primera mano recopilada a través de entrevistas.

### **4.1 Vals Venezolano.**

**4.1.1 Acerca del compositor:** Jorge Ruben Cardoso Krieger, conocido como Jorge Cardoso, nació en Posadas, Argentina en 1949. Es un concertista, compositor, médico y maestro de guitarra. Estudió danzas folklóricas desde temprana edad, a los diez años comenzó a estudiar guitarra con el maestro Lucas Braulio Areco y siete años más tarde inició sus estudios de solfeo ([https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html), s.f.).

En 1963, a la temprana edad de 14 años, ganó el primer Festival de la música Litoreña en Posadas Argentina, en 1967 ganó el séptimo Festival nacional de folklore en Cosquín Argentina, en 1971 ganó el Cuarto concurso nacional de guitarra y composición en Salta Argentina y años más tarde en 1973 ganó el segundo concurso Nacional de guitarra clásica en Morón, Buenos Aires ([https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html), s.f.).

Este mismo año estaba terminando sus estudios de “Licenciatura en Medicina y Cirugía” en la Universidad Nacional de Córdoba y en esta misma universidad empezó sus estudios de armonía

con el maestro Mario Perini e inició su carrera de composición, también fue becado por el Fondo Nacional de las Artes y así continuó sus estudios de la guitarra con la maestra Herminia Antola de Gómez Crespo ([https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html), s.f.).

Posterior a esto en el año 1975 viajó a Madrid, España. Donde fue profesor superior de guitarra por el Real conservatorio Superior de Música de Madrid en 1992, hasta el año 2000 que se trasladó a Francia y allí estudió música antigua, desde ese año vive allí ([https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html), s.f.).

Ha participado en 294 Festivales y encuentros Internacionales, ha publicado diez libros de teoría e historia musical, cuenta con 30 Discos, y variadas composiciones para guitarra solista, trio de guitarras, cuartetos y quintetos, también incursionó en composiciones para la guitarra en dúo con otros instrumentos como la flauta, el violín, la viola, el violoncello, el piano, etc. ([https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html), s.f.).

**4.1.2 Análisis interpretativo:** La primera dificultad presentada en la obra está en el compás 10, aquí se presenta un salto desde primera posición a sexta posición que se propone con el fin de tener una digitación mas cercana para ejecutar la nota Sí, que está ubicada en el segundo tiempo del compás 11 (figura 1).

Posterior a esto, el salto se vuelve a presentar en el compás 12, esta vez de forma inversa, desplazándose de quinta posición a primera nuevamente. Para esto es recomendable enfocar la atención en el diapasón y anticipar la vista al lugar en donde caerá la mano, se puede practicar este salto con metrónomo subiendo la velocidad periódicamente hasta alcanzar el tempo deseado.

Figura. 1. Vals Venezolano, Compases 9 – 12.

El último pasaje complicado que se encuentra en la obra abarca desde el compás 33 hasta el 35 (figura 2), la dificultad radica en mantener *legato* la línea melódica. Esta se ejecuta específicamente en la primera cuerda y se destaca sobre el colchón armónico que está acompañándola, para esto se recomienda tocar solo la línea melódica e imaginarse la armonía, consecuente a esto, invertir el procedimiento y tocar la línea melódica pero esta vez cantando la melodía con nombre de notas, por último, con el fin de desarrollar la técnica necesaria para destacar la melodía se recomienda abordar el libro número 2 de técnica de Abel Carlevaro, en primera instancia abordar desde la página 3 hasta la 6, donde Carlevaro expone 12 fórmulas para estudiar arpeggios en la mano derecha, consecuente a esto dirigirse a la página 20 y abordar la fórmula 103, 104 y 105, estas específicamente para lograr destacar la melodía de la armonía.

Fig. 2 Vals Venezolano, Compases 33 - 37.

## 4.2 A San Cristóbal (Bambuco Tachireense).

**4.2.1 Acerca del compositor Gregory Pino:** Nació el 30 de Abril del año 1974 en el estado de Táchira de Venezuela, es un cantante lírico, guitarrista clásico y compositor. Desde muy joven demostró interés por la música tocando la guitarra y cantando de una forma empírica influenciado por la música Rock. A los 16 años tuvo su primer profesor, un vecino de su localidad, un año más tarde se inscribió en la escuela Miguel Ángel Espinel para dar inicio a su educación musical formal. En su carrera como estudiante tuvo diversos profesores, entre ellos se destacan María Elena Vargas, su primera maestra de canto lírico; Liliana Fleites, su maestra de piano complementario y a su vez una gran influencia para él en la parte interpretativa de sus obras; Rafael Saavedra, su maestro de guitarra, le enseñó todo lo elemental de la guitarra y mantiene una estrecha amistad con él; y por último, Rubén Rivas, con quien estudió y trabajó la edición coral. En el ámbito internacional ha tenido clases de guitarra con los maestros Alirio Díaz, Arturo González, David Russell, Carlos Barboza Lima y Rodrigo Riera. Y ha tenido clases de canto lírico con los maestros William Alvarado, Isabel Palacios y Mirella Freni. (Pino, 2018)

En su vida profesional ha participado en varios talleres, recitales y concursos, en 2001 participó en el Festival de danza y música celebrado en Rusia con el dúo Ambrosía (guitarra y voz) junto con su amigo cercano Edwin García. En 2006 ofreció su primer recital en el Teatro Ateneo del Táchira en San Cristóbal. En 2009 participó en un taller con la maestra Mirella Freni en Italia, posteriormente participó dos veces en el Festival y concurso de canto lírico en la ciudad de Trujillo en Perú, y en otras dos oportunidades participó como invitado especial para dar recitales. En Colombia ha tenido una gran participación en diversos talleres, concursos y recitales en las

ciudades de Bogotá, Medellín, Cúcuta y Bucaramanga, en esta última ciudad ha sido invitado por la Universidad Industrial de Santander para dictar talleres de canto lírico, guitarra clásica y para ofrecer recitales (Pino, 2018).

Su primera participación en una ópera fue en San Cristóbal, interpretando La Flauta Mágica de Mozart y en el 2013 hubo un acontecimiento que marcaría su carrera como cantante, el estreno mundial de la ópera El Jamás Vencido del compositor Edwin García, única ópera Tachirense hasta el momento, interpretó el papel del personaje principal Cipriano Castro, quien fue un ex presidente Venezolano y líder de la revolución restauradora a principios del siglo XX (Pino, 2018).

En el año 2014 dio otro paso importante en su carrera al tomar la batuta de la cátedra regional de canto del sistema musical FUNDAMUSICAL y la cátedra de canto lírico de la escuela Miguel Ángel Espinel, ambos cargos los conserva actualmente, también ha dado clases de canto lírico en la Universidad Nacional Experimental del Táchira UNET. Ese mismo año dio lugar un acontecimiento que abrió las puertas del mundo compositivo ante él, después de que en varias ciudades de Venezuela, principalmente en San Cristóbal, se llevaran a cabo varias protestas ciudadanas en contra del gobierno que consistían en bloquear las calles con basura y escombros quemados, surgió la composición de su Bambuco Tachirense A San Cristóbal, que se convirtió en su primera composición formal, a partir de ahí empezó su carrera como compositor la cual cuenta con obras corales y un Réquiem en el cual está trabajando actualmente (Pino, 2018).

A lo largo de su vida ha recibido diferentes órdenes o menciones honoríficas, entre las que se destacan la orden Francisco Javier García de Hevia y la orden Marco Antonio Rivera Useche, que se dan a aquellos artistas que han hecho aportes culturales importantes de la región; y la orden INFRÓN DE PLATA que se da a diferentes personalidades destacadas en la sociedad del Táchira (Pino, 2018).

En sus proyectos actuales está la producción de la ópera La Traviata que se presentará en Marzo del Actual año 2019 y otra ópera para el mes de Octubre, a su vez se preparan unos talleres de canto para aficionados, esta será la primera vez que el maestro organiza un taller de esta categoría, también se ofrece su concierto Las Canciones del Mundo para ser interpretado en diferentes partes del mundo y por último, terminar las grabaciones de las canciones para guitarra y voz del compositor venezolano Antonio Lauro (Pino, 2018).

Se presenta a continuación la entrevista realizada a Gregory Pino el 24 de agosto del 2018.

### **Entrevista a Gregory Pino:**

Oskar – Maestro, la primera parte de esta entrevista va a ser muy general, acerca de conocimientos suyos sobre el folclor de su nación y la segunda parte va ser más específica a la obra que estoy trabajando, San Cristóbal, que es el bambuco.

La primera pregunta que yo quisiera hacerle a usted es: ¿Qué géneros folclóricos hay en Venezuela?

Gregory - Sí, entendiendo que los géneros folclóricos son aquellos que nacen del pueblo en sí, no tienen un autor conocido sino que simplemente están ahí y el pueblo o los artistas cultivaron a partir de esos ritmos o ideas estructuradas.

Que sean meramente venezolano es complejo definir, yo preferiría suponer algunos porque se sabe de la influencia sobre estos países, tanto Venezuela como Colombia, porque hemos sido como el frente, como el puerto de Sur América, por aquí han pasado todos, los barcos y los aviones pasan por acá y nos han dejado alguna cosa, por eso nuestro pueblo es tan rico. Por ejemplo, yo podría decir que el Vals en Venezuela es el más categórico y viene de Europa, pero yo podría nombrar el joropo, se sabe que el joropo se le llamó primero a la fiesta, a la reunión en los llanos colombo

venezolanos para ir a bailar, entonces la música que se comenzó a generar en estos bailes tenía ciertas características tomadas un poco del fandango español, tomadas un poco de la manera de rasgar las vihuelas que venían con los españoles, pero al incorporarlas al arpa y a los instrumentos autóctonos genera eso, yo creo que uno de los géneros folclóricos de excelencia de nuestros pueblos es el joropo, con sus diferentes vertientes, porque también de ahí se desprende lo que llamamos el pasaje llanero y la tonada llanera, en la zona andina de Venezuela se cultiva mucho el vals, pero no es de origen folclórico venezolano.

El bambuco, no sé si exista alguna tesis que defina de dónde sale el bambuco, que tiene ciertas similitudes pero no es del todo igual, seguramente alguna mezcla de influencias europeas.

Para la costa de Venezuela aparecen algunos ritmos que se alejan de lo europeo pero se acercan a lo africano, se sabe que en tiempo de conquista, los españoles, los conquistadores, trajeron muchos esclavos africanos para hacer el trabajo duro, a veces el trabajo feo.

O - La parte de la costa de Venezuela es la parte norte, ¿verdad? Tienen mar por el norte y el oriente del país, ¿no?...

G - Sí... le llamamos el oriente del país pero es el norte de Sur América, después ahí aparecen las Guayanas que son colonias francesas, para limitar con Brasil; entonces ahí aparecen ritmos asociados con lo africano, se puede decir que alguno de ellos, por sus características, son golpes nuestros, pudiésemos nombrar... (es el nombre del instrumento que le da nombre al ritmo, pero no logré recordarlo en el momento de la entrevista<sup>1</sup>) y así se le llama al ritmo, y... supongo yo, que como el instrumento es de un árbol que se da en las costas venezolanas, entonces tal vez sea más folclórico, mas autóctono... Te doy ese rasgo, de todos modos te digo para que lo tomes en cuenta y me ayudes a recordarlo, existe un trabajo de un... yo tengo como acceder a ese par de

---

<sup>1</sup> Nota del autor

libros, un trabajo de un etnomusicólogo tachireense!, venezolano pero tachireense! Llamado Luis Felipe Ramone Rivera, es muy importante para Venezuela y de cierta manera para sur américa también, él trabajó y se formó en Argentina, uno de sus trabajos se llama “la música folclórica de Venezuela”, si nos ponemos en contacto, por favor, tú me dices y yo reviso el librito, puedo escanear algunas cosas y todo lo demás, no te ofrezco conseguirlo, comprarlo y traerlo porque no se consigue, ni siquiera para tenerlo uno... pero en las bibliotecas está.

O - Sí, de hecho estaría excelente porque podría leer algunos segmentos, podría nutrirme del tema y también podría citar y de esa manera se respalda la información.

G - ¡Exactamente!... también tiene uno llamado la música popular venezolana, que es esa música que sí tiene un origen definido en otras músicas, tal vez, y también en algunos personajes específicos... Hay un ritmo venezolano que es el merengue, que es una cosa que sí, no se encuentra en ningún otro lado y es un merengue específico que se escribe a 5/8 (cinco octavos), y es bien particular, de hecho, uno crece escuchándolo y uno no se da cuenta que es una cosa bien curiosa y hasta compleja de interpretar hasta que comienza a hacerlo.

O – ¡Ah! ¡el ritmo que nos mostró en la clase! (se hace el ritmo vocalmente usando los números de los tempos 1-2-3 1-2) es una cuestión rítmica bastante complicada y curiosa.

G - ¡Sí! Lo que pasa es que como uno crece escuchándolo y de repente uno entra en los coros y canta (empieza a cantar y a llevar el ritmo con chasquidos) “al comienzo del día, temprano sale la negra mía, con su canasto na na na na, pa pa pa pa...” (Deja de cantar) entonces... para uno es normal, pero cuando uno después va y lo analiza y todo uno dice, ¡uy! ¡Ya va! ¡¿Esto porque es así?! Dios mío, ¡le falta algo a esto! No no... es porque es así, de hecho, hay una investigación que demuestra que a 5/8 (cinco octavos), osea, a cinco corcheas no es tan preciso, de hecho lo escribimos en los software de notación musical, en 5/8 y lo ponemos a sonar y no suena... es un

acercamiento a cómo debe sonar y solamente... es teniendo el feeling, es como tocar un buen blues, quien tiene ese feeling le va a sonar... también el Bambuco colombiano, yo lo puedo entender y todo lo demás, yo me he atrevido a tocar bambuco colombiano después de años de haberlo reconocido y saber cómo se acompañaba, no digamos que lo estudié como una tesis, pero lo comencé a hacer y cuando sentí que fluía me atreví a hacerlo delante de ustedes y bueno... hasta lo aplauden y todo... pero es una cosa, que tal vez para nosotros mismos es sencillo, pero no... ¡es sabrosamente complejo!

O - Exactamente, porque es una cuestión como de... se explica perfecto diciéndolo así, es un feeling, es una cuestión que se siente y se desarrolla... Bueno profe Gregory, ya que estamos hablando de los géneros folclóricos del lugar y ya que estaba comentando que algunos géneros se comparten más que todo con esta región colombiana... Entonces, hasta donde yo tengo entendido compartimos lo que es el joropo y el bambuco, este de diferente manera, esos dos géneros son los que yo tengo entendido que compartimos como nación.

G - El vals también, aunque de hecho el vals recorre toda américa... toda Suramérica y de ahí sus características... a veces es un asunto de terminología, porque en el Táchira también hacemos el pasillo, lo que pasa es que no se ha cultivado como acá y también pareciera que el pasillo de ustedes lo hacen más como nosotros hacemos el vals y nosotros hacemos el pasillo más cercano a alguno de sus bambucos, de hecho allá... el pasillo en el Táchira se solía escribir a 6/8 (seis octavos) no a tres como el vals y la diferencia está en que tenían momentos donde el bajo va... (Hace el ritmo con la voz) como a seis octavos.

O - Y sí, ese básicamente es el ritmo del pasillo (imito el sonido con la voz) y ahí va...

G - Lo que pasa es que nosotros nos fuimos a cultivar el vals al punto de tener joyas, al punto de tener un repertorio universal, por ejemplo los valeses de lauro, aun así lauro tiene dos bambucos

y creo que ningún pasillo... pero si buscamos los registros que quedaron de los compositores del siglo pasado, vamos a ver que todos ellos de alguna manera hicieron pasillos que sonaban a música colombiana y viceversa... Y déjame darte este dato, tal vez porque la universidad o la formación sería más cercana que teníamos en San Cristóbal, la capital del Táchira, era Pamplona, ni siquiera Mérida, era la Universidad de Pamplona y entonces muchos de esos músicos se formaban era aquí, en Pamplona... es que no es lejos, geográficamente Pamplona está ahí.

O - Sí, de hecho ustedes están más cerca de Pamplona que nosotros en Bucaramanga, por la cuestión de la montaña y las vías llenas de curvas que hay de aquí hacia allá.

G - Por supuesto, de hecho, para nosotros está más cerca Bogotá que Caracas desde San Cristóbal en cuestión de kilómetros... pero para llegar a Bogotá hay que atravesar como 20 montañas, entonces eso lo hace más largo...

O - Profe, entonces, ¿qué diferencias puede encontrar entre los géneros que compartimos?, entre el joropo, el vals, el bambuco y el pasillo...

G - Yo no veo diferencia entre los joropos, con sus diferentes tendencias hasta donde he escuchado se hacen igual, el seis por derecho es igualito, más bien en lo que se llaman géneros andinos, ahí sí encontramos unas diferencias más o menos notorias, tú tocaste un vals a lo venezolano hecho por un argentino, que lo logró... lo logró muy bien y que bueno reconocer esa música porque no la conocía... Jorge Cardoso. Una característica que tiene nuestro vals es que por momentos se vuelve 6/8, por ende su acompañamiento varía, a veces, si se hace más rápido pareciera que sonara a joropo el vals venezolano... otra característica es que cuando ese vals tiene tres partes, la parte del medio es mucho más rápida... hay una tendencia en la música colombiana, no tengo números... no soy investigador, de hecho alguien podrá ratificar o manejar esta información que te digo... alguien que contenga más conocimiento de causa... que es que los

géneros de ustedes tienen momentos donde el ritmo, el tempo se detiene... y hacen una cosa más como ad libitum, pasajes así... en los bambucos van como (hace ritmo vocal) y se detienen para hacer como una suerte de fantasía dentro de los ritmos y después vuelven al tempo... eso allá no se da, eso por un lado. Las variantes del bambuco en Colombia son más, en las maneras de tocarlo y acompañarlo que las del Táchira o Venezuela, el bambuco en Venezuela prácticamente se acompaña de una sola manera, porque se cultivó hace tiempo en el Táchira y hoy día no se hace mucho, pero estamos procurando que se haga más...

O - Bueno y ya que hablamos sobre los acompañamientos... no sé si sería mucho pedir escuchar algún tipo de acompañamiento de los géneros, por ejemplo: cómo se podría acompañar en la guitarra el bambuco... (Sacamos guitarras) porque tengo la intención de exponer el acompañamiento antes de tocar el bambuco, expongo el nombre del bambuco, su compositor, de dónde es y la intención es mostrar cómo se acompaña el género con un círculo armónico, antes de comenzar la interpretación de la obra y así con todas las obras, entonces la intención es aprender cómo se acompañan esos géneros folclóricos venezolanos que me parecen bastante interesantes de aprender.

G - ¿Por cuál arrancamos?

O - Bueno, usted nos enseñó el día de ayer una manera de acompañar el joropo, así que empecemos por ahí (empezamos a tocar guitarra).

G - La característica del joropo es que es rápido, de hecho muchos guitarristas populares prefieren rasgarlo, es más fácil adquirir la velocidad que es que con arpegio.

O - Lo que me gusta de la forma arpegiada es precisamente el color que le dan los bajos y también el acento que se da en los agudos con el dedo medio y anular.

G - Exacto, lo que estás diciendo es algo clave, cuando se rasguea no se logra ese 3/4 de los bajos, sino que se hace el 6/8 del cuatro (empieza a tocar rasgado), en cambio, cuando (empieza a tocar arpegiado) sí... entonces hay otra manera de hacer en el arpegio el 6/8, para que quede más notorio (empieza a tocar) 3/4 en el bajo y el otro es simplemente como un repique (sigue tocando).

O - ¡Ush!... ¡bacanísimo! Es una fiesta total!

G - Una fiesta! Porque recuerda esa cosa del arpa y todo lo demás, esto es tocar el arpegio en el bajo, por ejemplo, La menor: (empezamos a tocar el acorde de la menor) entonces hay 3 negras, en cada espacio que deja la negra vamos a meter anacrúticamente corcheas (toca el ritmo) pero la idea es mezclarlo (toca el ritmo mezclado) entonces el que te dije qué días y este, si los mezclas...

O - ¡Uff! ¡queda la súper fiesta! Buenísimo... entonces eso sería el acompañamiento del joropo. Yo recuerdo que usted dijo que ese mismo acompañamiento servía para otro género pero si se tocaba más lento, ¿qué género es?.

G - El Vals, incluso el mismo pasaje llanero se pudiese hacer así, la idea no es meterle el acento que se logra acá (toca y trata sobre los dedos medio y anular, hacer un acento que asemeja al arpa) eso ya no iría en el vals (toca) es que el vals es más sutil... no es la fiesta en pleno.

O - De todos modos yo me he dado cuenta que los vales venezolanos tienen que tener siempre su ligereza... su rapidez, porque si no también sería otra cosa.

G - Si, hace un tiempo se usaba un término que hoy en día no se usa tanto, que es el vals canción, es un vals que no se tiende a correr y yo siento que muchos vales están concebidos de esa manera, pero por aquella cosa del virtuosismo instrumental existe una tendencia a cortar un poco eso... Yo hace tiempo no toco esto pero... (toca vals venezolano de lauro) hay un video de lauro tocando su vals a esta velocidad (toca más lento) pero se toca (acelera) y es como una tendencia o una moda,

pero uno escucha de vez en cuando cómo grandes maestros tocan a la velocidad que es, mucho más reposadito los vales.

O - En cierto modo suena hasta bonito y a la gente le gusta, cuando yo estuve estudiando el vals venezolano de Jorge Cardozo que interpreté ahora, estudiantes de la universidad y externos a la carrera que me escuchaban mientras pasaban por ahí se detenían y me preguntaban “¡uy! ¿eso qué es? ¡Suena muy bonito!” y yo les explicaba que era un vals venezolano pero que lo estaba recién montando, que estaba lento y que debía tocarse más rápido, aun así les gustaba, yo lo tocaba lento y les encantaba.

G - Es que fíjate, ¿de dónde viene el vals venezolano? Uno busca en la colonia, en los compositores de entonces, Lamas, Olivares, y ellos cultivaron el vals pero en el piano, una herencia muy vienesa, y se tocaba lento, de una forma más señorial, entonces se concibe así y si uno se pone a ver hay una riqueza armónica, como en el caso de Lauro, que si uno hace muy rápido puede perderse en el oído del espectador, entonces escucha mucho el ritmo y qué sabroso, qué rápido, qué destreza, pero está ese otro lado de una armonía progresiva, que está haciendo cierto cromatismo y todo... se podría perder.... Y ¡ojo! Te lo digo no como alguien que, ¡oh que sabio!, ¡como sabe! No... porque yo también tiendo a correr en los vales, es como un ansia de demostrar alguna cosa, yo hice hace tiempo, el año pasado, cuando cumplió 100 años Antonio lauro, compuse un vals titulado Lía, como una sobrinita mía, que quise que sonara a Antonio Lauro y yo lo concebía lento y me di cuenta en todas las grabaciones que cuando lo tocaba lo hacía era rápido (empieza a tocar) tiene que ser una cosa como señorial...(sigue la música) bueno, por ahí va... y solo haciéndolo fue que me di cuenta, ¡uy verdad! Es como contagioso eso de coger un vals y correrlo... pareciera que es una crítica, pero no, Quien lo quiera correr o llevarlo así... ¡buenísimo!

También es una manera de mostrar su destreza, pero a veces los vales merecen una velocidad justa para que ellos luzcan su plenitud.

O - Y si hablamos del bambuco, ¿cómo podemos acompañar el bambuco tachireense?.

G - Creo que ya como te había dicho, él se concibe 6/8 (seis octavos) y 3/4 (tres cuartos) (lo explica con la voz) y el ejemplo clásico de nosotros es “Brisas del Torbe”, un bambuco himno del Táchira (empieza a cantar y tocar) y a veces se puede como variar, pareciera que el compás de 6/8 se alarga un poquito, como que se repite y vuelve todo lo demás, depende de las inflexiones que tenga la melodía y eso se va sintiendo.

O - Entonces la característica de ese bambuco es hacer... (Imito el sonido de 6/8 y 3/4 y tocamos).

G - Si tú me acuerdas puedo pasarte una versión que hizo Lauro sobre el bambuco Brisas del Torbe, la volvió como si fuese una pieza de él, original, es impresionante el arreglo, tanto que no hay otro... ¡el que se atreva a hacer eso es porque no sabe que ese existe!

O - ¡Es que Lauro es increíble!... Gregory ya que hablamos de Lauro, ya para terminar la primera parte de la entrevista, ¿qué otros compositores han hecho un aporte bastante considerable a lo que es la música venezolana como tal?.

G - ¡Uy! ¿Para la guitarra?.

O - Podemos hablar de música en general, para cualquier instrumento, pero sería chévere centrarse en lo que es la guitarra.

G - Bueno, en general yo podría... me viene a la cabeza Inocente Carreño, él se destacó en su obra sinfónica, su obra coral, tiene algunas cosas para guitarra e hizo muchas canciones para piano y voz, pero muchas, muchas, muchas, con diferentes lenguajes, murió de 98 años, hace poco, un año tal vez, la música de Inocente Carreño es una música maravillosa, fue condiscípulo de Antonio

Lauro, ambos tuvieron como maestro de composición y otras materias a Vicente Emilio Soho, que también es prócer de eso, él fue el padre de una camada de lo que se puede llamar el “nacionalismo venezolano”. También debo nombrar, para guitarra exclusivamente, a Rodrigo Riera, un gran guitarrista, de él es el preludio criollo (empieza a tocar varias obras de él). Préstale atención también a José Cisneros que también compuso muchísimo para guitarra, de hecho fue un gran guitarrista, préstale atención también a Juan Bautista Plaza, no se dedicó a la guitarra pero también compuso mucho para ella, también su música coral es maravillosa.

O - Sí, Venezuela tiene una historia bastante rica en composición musical, también intérpretes venezolanos, yo sinceramente los admiro muchísimo en ese sentido, yo pienso en los músicos venezolanos y pienso en una calidad muy, muy buena, tienen esa fama dentro de mí. Bueno profe Gregory, daré terminada la primera parte.

Bueno, damos inicio a la segunda parte de la entrevista, la primera pregunta es: ¿Cuál fue la inspiración para componer esa obra?, me refiero al Bambuco a San Cristóbal.

G - Bueno, San Cristóbal es la capital del Táchira, yo nací en un pueblito al lado de San Cristóbal llamado Táriba, pero me crié toda la vida en San Cristóbal, ¡adoro mi ciudad!. Hace aproximadamente 5 años sucedió una cosa social, que yo la considero terrible, y que afectó mucho a varias ciudades del país, pero a San Cristóbal sobre todo; era una manera de manifestación que nunca había pasado en nuestro país que se le puso el término, un poco folclórico o muy popular, de Güarimba, eso fue una manifestación que se trataba de trancar las calles con escombros, basuras, cauchos quemándose... las calles se detenían... era como el ciudadano haciendo que el otro ciudadano no se pudiera mover, todo como una manifestación en contra del gobierno, pero realmente nos deteníamos a nosotros mismos, una señora tenía una cita con el médico y no podía ir, otro tenía una emergencia y no, usted no puede salir de aquí, y se volvió algo realmente feo,

porque muchos de estos “ciudadanos” por llamarlos así, que detenían el tráfico, que estaban ahí... muchos estaban armados, no eran conocidos, no era gente que uno dijera “es el vecino”, y a veces cobraban para que tú pudieses pasar, entonces se desvirtuó la idea de manifestación en contra del gobierno, ya era como cosa de malandros, discúlpame el termino pero es así... Yo me deprimí, me sentí muy mal... y era una cosa que... bueno, yo estaba bien, mi familia estaba bien, al principio uno se sentía amenazado pero yo quedándome en mi casa no pasaba nada, no se van a meter conmigo, ni con mi familia... pero al enterarme de lo que pasaba en la ciudad me sentía triste, de hecho le puse un subtítulo ahí...

O – Sí, el subtítulo es “Secuestro y libertad”.

G - Después creo que se lo quité porque me pareció un poco emocional y personal, pero era eso, yo sentí que la ciudad la secuestraron y después la liberaron, los mismos secuestradores, en pro de una libertad, decían “queremos que el gobierno se vaya y nos deje libre” y ¡sí! Estamos hasta de acuerdo, pero la manera... y tan lejos de que haya realmente hecho impacto... pero bueno, lo importante acá no fue solamente el nacimiento de la obra, fue un momento importante en mi vida porque siempre coqueteé con la idea de componer, e hice cosas de adolescente, más tarde hice algunas cosas por encargo... pero nunca me consideré compositor, no tenía esas ansias de andar componiendo siempre, esa fue la primera, cuando en mi ciudad sucede esto yo también tenía unas cosas personales, hubo como un revuelo en mí y nació sin buscarlo, agarré la guitarra porque no tenía ganas de cantar y mi voz no funcionaba... (Empieza a tocar) y por eso es un bambuco, es un género propio de mi tierra... tiene esa nostalgia, algo triste.

O - A mí en lo personal, cuando leí ese subtítulo me gustó mucho, eso me atrapó, a mí me gustó y me llamó mucho la atención... porque son dos cosas, secuestro como un proceso y después de dicho proceso la luz con esperanzas de libertad, así lo imaginé, pero ahora está más concreto...

G - Yo quisiera que te des un tiempo de revisar los comentarios del video de la obra en YouTube, hay una amiga poetisa de San Cristóbal, que sin saber este cuento escribió algo muy bonito, algo así como “¡ah! me imagino recorriendo tal parte de la ciudad, caminando por aquí...” léelo, es muy evocador, yo me sentí muy identificado y dije “¡es eso!” yo quiero tener la libertad de caminar por la plaza de los mangos de mi ciudad y no puedo, ¡no puedo!...

O - Increíble... de verdad ese subtítulo me parece increíble, saber ese pequeño detalle, en mi opinión, permite interpretar la obra como debe ser interpretada, porque sin saber ese detalle uno puede dejarse llevar por la armonía, por la melodía, por la música, por el bambuco... se puede dejar llevar sólo por eso y puede que sea cercano, pero ese pequeño detalle hace que uno entienda para qué es, que uno le meta esa sensación, que llore con ese pueblo.

G - Tal vez se pueda identificar cada quien, como cada vez que voy a cantar Pueblito viejo de José A. Morales, este hermoso vals nació para un pueblo específico, el pueblo de Socorro, pero realmente nos pertenece a todos, todos tenemos un pueblito viejo al que añoramos. Resulta que un amigo mío, llamado Pedro Castro, tuvo la suerte de ir al seminario de verano en Alicante y vio clase con David Russell, Manuel Barrueco, Pepe Romero... y estando allá en Alicante uno de los maestros, no recuerdo quién, le pidió que tocara música venezolana, tanta música venezolana que hay y el escogió “a San Cristóbal”, el maestro le sugirió que el día del concierto la pieza venezolana fuera esa, y sabes que a él no le conté esto... él no sabe esto porque nunca me lo preguntó... pero a él siempre le había gustado y fue curioso.

O - Eso es muy bacano, creo que usted se debió sentir increíble, porque de verdad está trascendiendo, está viajando a otros lugares su música.

G - Igual ustedes tocando los dúos, eso también me emocionó mucho, ¡yo no me lo esperaba!. Es como si el universo confabula cuando uno hace algo por encontrar las cosas, esa música estaba

guardada y la saqué... la maestra Karen me preguntó “¿Gregory no tienes música sencilla?” y yo compuse Andinita (empieza a tocar) la compuse porque ella me preguntó si tenía algo sencillo y me puse a buscar porque la mayoría de mi música tiene cierta complejidad, sin pretenderlo... y me acordé de los dúos que los estuve tocando con mi hijo, se los envié y listo, se están tocando.

O - Y fue perfecto, para mi forma de verla fue perfecto porque, como usted mencionaba, el dúo de dancemos o el reloj triste, la segunda voz, que me imagino que es la que usted tocaba, tiene unas posiciones complicaditas... a mí cuando me dieron la partitura del reloj triste para suplantar a mi compañero me tocó montarla súper rápido y no pude tocarla bien al momento de presentarla, yo me sentí apenado porque dije “este acorde no me salió bien, en la repetición tampoco... ¡eh! tiene su camello”.

G - Claro, porque está pensada para un guitarrista profesional y para un estudiante.

O - Y precisamente me pareció perfecto porque cuando estuvimos viendo las clases con el maestro Nicholas Ciraldo teníamos diferentes niveles, así que la profe me dijo “tu ponte las pilas y acompaña a tus compañeros” y yo dije “de una, de una” y perfecto, son muy bonitos, trabajables y a todos nos gustó mucho, inclusive después que tuvimos esa experiencia con el maestro Nicholas fuimos a una fundación y tocamos esos duetos para los niños... súper bonito, de una vez ellos empezaron a escuchar música diferente y esa era la intención, hacer que la música viaje por todo el mundo y por todas las personas... Bueno, ya me respondió dos preguntas por pura naturalidad, así que prosigo. ¿La obra después de ser publicada ha tenido correcciones, revisiones o diferentes versiones?

G - Creo que no, se ha dado una dinámica con respecto a la música y es que se compone, se escribe, se graba y la olvido, porque mi repertorio se perfila a la guitarra y voz, doy conciertos completos con ese tipo de repertorio y de vez en cuando toco algo solo, así que suele pasar eso,

grabó la pieza y la dejó de tocar, de hecho Andinita no la volví a tocar desde que la grabe hace dos semanas, A San Cristóbal no la podría tocar completa... entonces está intacta, como quedó, tendría que comenzar a tocarlas... de hecho cuando las estudio voy a la partitura como si no fuera una obra mía, porque si no, puede haber una maña, es la única manera de darme cuenta que lo que está escrito es lo que realmente quiero tocar, porque si la leo reconociendo que la hice yo, entonces puedo no leer bien y hacerle variaciones... sí tengo un vals llamado María Santa, el cual lo he seguido tocando y sí tiene una variación que no está en la partitura, lo que sí podemos destacar es que no tiene muchos detalles de agógica, sugiero algunas cosas pero quisiera ser sorprendido... como lo que ustedes hicieron con el Dancemos, que le metieron un ritardando y un crescendo... eso no está escrito y no porque no tenga una versión, pero no quiero atar a los intérpretes... admiro a los grandes compositores como Richard Strauss o Gustav Mahler que ponían todos los detalles, pero yo prefiero ver qué pasa con los intérpretes, si lo toca más rápido, más lento, más brillante, se detiene, hacen calderones, no sé...

O - Sí, nosotros precisamente hicimos eso, teníamos las pepas y nos pusimos a hablar, “esto está como un ejercicio, ¿qué vamos a hacer?” entonces empezamos a tocar y a escucharnos, y al ser repetitiva por los signos de repetición se presta para hacerle variaciones, entonces vamos a hacerle metálicos y arreglos... y de verdad muchas gracias, me siento bien por generar esa sensación en usted.

G - Busquen las otras, tienen su gracia todas y sería genial que se les diera por grabarlas para YouTube, para que haya versiones.

O - Gregory, otra pregunta, ¿esta obra tiene citas? A qué me refiero, el otro dúo “Canción de cuna” tiene una cita a “los pollitos” quisiera saber si tiene alguna cita melódica en la cual usted diga “yo me quiero inspirar en esta melodía” o si tomó algo de algún lugar.

G - No, no llega a ser una cita, al principio yo te nombré un clásico ... copié y eso lo hice adrede, yo toqué la melodía (empieza a tocar) sin ningún ritmo ni nada, así que dije “vamos a hacer un bambuco” así que simplemente agarré... hace rato te nombré un clásico, el bambuco Brisas del Torbe y su esquema rítmico es este (canta) entonces yo agarré ese esquema para la melodía, pero no llega a ser una cita porque la interválica y todo lo demás es diferente, fue solo para meterle el viaje... así que en esta no hay, al menos no de manera consciente.

O - Claro, eso es verdad, hoy día hay mucha música y el plagio, entre comillas, está en todas partes.

G - ¡Sí, claro! Es la influencia.

O - Bueno perfecto, y ya para finalizar hago dos preguntas, la primera es: ¿qué tipo de transformaciones armónicas, melódicas o rítmicas se hacen sobre el ritmo original? Por ejemplo, usted ahorita me mostró el ritmo (canto) ¿se hace alguna transformación o se mantiene así todo el tiempo?

G - Explícame mejor esa pregunta.

O - Normalmente el bambuco o la cumbia se reconoce porque suena como tiene que sonar de principio a fin, pero en las obras, por ejemplo Lauro u otros compositores pueden hacer variaciones más académicas, más al estilo guitarrístico, mas como para hacer otro tipo de cosas y después volver, no mantenerse como si fuera un acompañamiento de principio a fin.

G - No está concebido que eso pase... yo como interprete no lo haría, pero no tendría problema como compositor con que de repente tú quisieras hacerle algo, de hecho hay un trabajo de un señor en Venezuela llamado Mack Browne, es extranjero pero vive en Venezuela hace mucho tiempo y él se encargó de generar un libro como el Real Book del Jazz pero para música venezolana, entonces a él le dieron mi nombre y le dijeron “él compone” y yo le envié mis piezas y él le gustó

esta y él me dijo “maestro, ¿usted podría enviarme solo la melodía y la armonía?, como un cifrado, para que pueda ser tocada por un flautista y un baterista” y yo dije “qué interesante”, entonces yo le hice un cifrado cercano a la armonía que tiene la obra y se la mandé y va a aparecer en ese Real Book venezolano, espero, no lo he visto todavía, ese y otros, pero ese le gusto, entonces es posible que si alguien le gusta la pieza la toque y no la haga como está concebida aquí, sino sufra una metamorfosis que pasa cuando la música venezolana es interpretada por músicos de formación popular, tal vez la hagan más rápida o tal vez le quiten esto... pero yo no tengo rollo.

O - Entonces originalmente está tal cual, como un bambuco folclórico total.

G - ¡Ojo! Repito, como intérprete yo la dejaría tal cual, pero como compositor no tengo problema.

O - La última pregunta sería, ¿cuál es la dificultad técnica de esta obra?

G - Yo creo que es de dificultad media, la comparo con “Natalia”, la obra de Lauro, yo esta la pondría en tercer año, tal vez en segundo dependiendo del guitarrista, osea nivel medio, considero yo, ahora eso lo sé porque tuve que digitarla después de que la compuse, cuando yo compongo no pienso en eso salve en excepción, como cuando hice las historias, la primera guitarra pensé en alguien que esté comenzando, que solo pueda hacer la escala o las cuerdas al aire y cuando hice Andinita, que es una obra sencilla, más que esta pero tampoco para un estudiante de los primeros meses... lo que quiero decir, yo toco buscando un sonido que generalmente lo asocio con un estado emocional mío y después me doy cuenta si quedó difícil o no.

O - ¡Listo profe! Entonces eso sería todo, ¡muchísimas gracias!

G - ¡Gracias a ti! Por tomar en cuenta mi música, ¡espero que mantengamos el contacto y escuchártela!.

O – Definitivamente, es algo que a mí me encantaría, aunque yo creo que es poco probable que usted esté aquí para el momento de mi sustentación.

G- ¡Ay! Oskar no sabes lo que dice, cada vez Bucaramanga me llama más, no quito la posibilidad de que termine mudándome para Bucaramanga, no es una posibilidad alta hoy día pero cada vez que vengo se abren más puertas y hay como seriedad en las propuestas.

O - Eso para mí sería bastante chévere, aunque me darían nervios, pero sería muy chévere. Bueno, listo profe, no le quito más tiempo, muchísimas gracias de verdad.

**4.2.2 Análisis interpretativo:** La primera dificultad con la que el ejecutante se puede enfrentar aparece en el compás 13 (figura 3). En el segundo y tercer tiempo del compás se encuentran unas ligaduras que se ejecutan con el dedo 4 mientras el dedo uno está haciendo una cejilla en el primer traste, para esta sección se requiere de un entrenamiento técnico específico, por tal motivo, se recomienda practicar ligados ascendentes con el dedo 4 en segunda cuerda y pasando a la primera mientras se ejecuta una cejilla, este ejercicio puede ser repetido en diferentes partes del diapasón. También se recomienda trabajar el libro de técnica número 4 de Abel Carlevaro, a partir de la página 3, donde empieza a abarcar el tema de los ligados con sus diferentes variaciones.

Para pasar al compás siguiente (compás 14) hay un salto de primera a sexta posición y no presenta cuerdas al aire para dar tiempo a la preparación del salto, se recomienda preparar la posición con un movimiento del brazo hacia adentro (hacia la caja de resonancia), y con la vista, ubicar el traste al que debe llegar el dedo 1 con la cejilla. Esto se debe estudiar con metrónomo a tempo muy lento, podría ser desde negra 40 y ir subiendo la velocidad periódicamente hasta lograr hacer el traslado sin detener el tempo, esto es importante debido a que el carácter de la obra en este punto es rítmico y no es posible detener el tempo con un *rubato* o un calderón.

Prepara cejilla con movimiento del  
brazo hacia la guitarra y con la vista

Fig. 3 San Cristóbal, Compases 8 – 14.

El siguiente inconveniente técnico se presenta en el compás 18 (figura 4), ya que previamente, en el compás 17, se está tocando en séptima posición y se debe hacer un salto a primera posición, para esto se recomienda usar la nota *Mi* al aire como recurso para dar tiempo para el salto, también se recomienda llegar al *Re#* con el dedo 4, ubicado en el segundo pulso del primer tiempo en el compás 18, así volver a utilizar el recurso de la cuerda al aire con el *Sí* que viene después y proseguir a tocar la nota *Do* con el dedo 2, esto para dejar el dedo 1 disponible para que pueda ejecutar la nota *Sol#* y así llevar a cabo cómodamente el cromatismo consecuente que finaliza en el compás 20, el cual da inicio a una re-exposición del tema inicial.

Fig. 4 San Cristóbal, Compases 15 - 21.

La última dificultad se encuentra en el compás 44 y 45 (figura 5), en donde se pueden evidenciar varios saltos técnicamente complicados, el primero de ellos está en el segundo pulso del segundo tiempo del compás 44, donde se salta de séptima a décima posición, consecuente a esto se retorna

del *Mí*, ubicado en la primera cuerda en el traste doce, al *Do#*, ubicado en la primera cuerda en el traste nueve, es recomendable ejecutar estas dos notas con el dedo 4.

Posterior a esto se encuentra el último salto en el primer tiempo del compás 45 que se dirige a la segunda posición de la guitarra, este en particular es complicado ya que no cuenta con ninguna nota al aire que permita realizar el salto con comodidad, lo que hace que la línea melódica pueda cortarse, se recomienda utilizar el dedo 4 nuevamente como ancla en la primera cuerda y que este ejecute el *Sol#*, así se podrá conseguir un mejor efecto en la interpretación de la melodía.

También es recomendable realizar un estudio con metrónomo, comenzar muy lento y subir la velocidad progresivamente hasta llegar a la velocidad deseada; a su vez, es importante anticipar la mirada a la segunda posición para que a la hora de realizar el salto la mano izquierda sepa con exactitud a donde llegar, cabe resaltar que este mismo problema se repite en los compases 49 y 50.

The image shows a musical score for guitar, specifically for the piece 'San Cristóbal' by San Cristóbal, measures 42 to 26. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the first position, with some shifts to the seventh and tenth positions. Annotations in red boxes point to specific measures: 'Septima posición' (measure 42), 'Décima posición' (measure 43), 'Usar dedo 4' (measure 44), and 'Segunda posición' (measure 45). Red circles highlight notes in measures 43 and 44, and a blue arrow points to a note in measure 44.

Fig. 5 San Cristóbal, Compases 42 - 26.

### 4.3 Canción de amor ausente.

**4.3.1 Acerca de los compositores Baden Powell y Vinicius de Moraes:** Baden Powell de Aquino (1937 – 2000): es considerado como uno de los máximos exponentes de la guitarra clásica en Brasil y Latinoamérica, nacido el 6 de agosto de 1937 en Varre-e-sai, estado de Rio de Janeiro, reconocido por su capacidad de fusionar aires afrobrasileros y jazz por medio de la técnica de la

guitarra clásica, se cuenta que a los cinco años robó a una tía la que vendría siendo su primera guitarra (Moreno, Ramírez, de la Oliva, & Moreno, 2019), estudió guitarra con Meira (el jefe del grupo de músicos acompañantes de Pixinguinha), este último sería el mayor influyente respecto de su estilo (Agm, s.f.) se cuenta que desde los diez años mostraba agilidad y exponía su talento ya sea para la interpretación de la música académica como para la interpretación de la música tradicional brasilera (Galilea, 2000), tendría contactos y acercamientos musicales con Tom Jobim y Sylvia Telles, esto serviría para darse a conocer en el ámbito de la interpretación (Agm, s.f.).

En lo que a sus trabajos de composición respecta, en 1959, a sus veintidós años, compone “Samba Triste” con Billy Blanco, compositor de piezas como “Samba da benção”, “Consolação”, “Apelo”, “Debe ser amor”, “Deixa” y “Un homme et une Femme” entre otras. En 1962 empieza a trabajar en conjunto con Vinicius de Moraes, el dueto compondría más de cincuenta piezas y serían responsables del surgimiento de la denominada “Afrosamba”, en 1966 lanzan Os Afro-sambas, un álbum recopilatorio (McGowan & Pessanha, 1998).

Baden Powell residió en Francia desde los años sesenta, concretamente desde su triunfo en Cannes en 1966). Baden era un bebedor empedernido, amaba el licor y bebió casi hasta sus últimos días, cabe destacar que esto era por episodios, tuvo épocas en las cuales la bebida era su refugio y escape. Murió en Río de Janeiro el 26 de agosto de 2000 tras haber ingresado a la clínica Sorocaba en el barrio de Botafogo el día 23 del mismo mes en un estado crítico y una sentencia casi dictada, falleció de neumonía provocada por la diabetes (Galilea, 2000).

Vinicius de Moraes: (1913 - 1980), fue un compositor, poeta, dramaturgo y diplomático brasileño, está catalogado como uno de los compositores más famosos de la música popular brasileña y junto a Baden Powell uno de los fundadores del Bossa Nova en la década de los 50. (Wikipedia, 2018)

Su nombre real es Marcus Vinicius Melo Moraes, más conocido como Vinicius de Moraes, nació en Río de Janeiro el 19 de octubre de 1913. (Coelho, s.f.)

Compuso sus primeras canciones junto con sus amigos de infancia, los hermanos Paulo, Haroldo y Oswaldo Tapajós, posteriormente, en el año 1924, ingresó en la escuela jesuita de Santo Ignacio, donde realizó la secundaria y junto a algunos de los hermanos Tapajós y otros compañeros de la escuela conformaron su primer grupo musical, Ingresó en el coro de la iglesia donde desarrolló sus habilidades musicales y en 1928 comienza a realizar las primeras composiciones musicales. (Coelho, s.f.)

En el año 1929 se gradúa de la escuela como bachiller en letras y en el año siguiente se matricula en la escuela de derecho de la calle Do Catete en Rio de Janeiro para graduarse tres años después, en el año 1933, allí también escribió su primer libro de poemas titulado “O caminho para a distância”. Estuvo involucrado en el mundo de la poesía hasta el año 1945, año en el que ya había publicado cinco libros de gran prestigio, algunos condecorados, en este mismo año muere su amigo Mário de Andrade quien marcó profundamente su vida, lo cual aprovechó para hacer su famoso poema “A manha do morto” (la mañana del muerto). (Coelho, s.f.)

En 1946 ejerció su primer cargo diplomático como vicecónsul en Los Ángeles, Estados Unidos, en donde vivió 5 años antes de regresar a Brasil en 1951. En 1947 se dedicó completamente al cine y al jazz norteamericano, ya que vivía muy cerca de Hollywood y tenía contacto con críticos cinematográficos como Carmem Miranda y Alex Vianny. (Coelho, s.f.)

En 1956, publicó la obra "Orfeu da Conceição", en el escenario del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Aquella obra contaba con canciones de Vinicius y Tom Jobim. Este mismo año la película Orpheus Black obtuvo una gran acogida y posteriormente recibió la Palma de Oro en Cannes y el

Oscar a la Mejor Película Extranjera en Hollywood en el año 1959. Este mismo año lanza su primer disco con la colaboración de Tom Jobim y Joao Gilberto, el cual titula como “Chega de saudade”, el cual les da el título a estos tres artistas de “Los padres del Bossa Nova”. (Coelho, s.f.)

En 1962 conoció al compositor Baden Powell con el cual empiezan a componer, después de 3 años viviendo y bebiendo juntos en el parque Guinle, de ese encuentro nacen todas las Afrosambas del dúo las cuales grabaron 4 años después. (Coelho, s.f.)

En 1965 ganó el Primer Festival Nacional de Música Popular Brasileña, con la canción "Arrastão" con la colaboración del aquel entonces joven Edu Lobo.

En el año de 1980, a pesar de su estado de salud, graba junto con Toquinho su último disco “Um pouco de ilusao” y fallese ese mismo año a causa de un edema pulmonar a la edad de 66 años. (Coelho, s.f.)

**4.3.2 Analisis interpretativo:** La primera dificultad técnica que se puede encontrar en esta obra está en el compás 45 y 46 (figura 6), donde se debe realizar un salto desde segunda posición a quinta posición y tener especial cuidado de mantener el *legato* en la melodía, para solucionar este problema se recomienda tener en cuenta dos herramientas, la primera es el uso de las cuerdas al aire, en el tercer tiempo del segundo compás se encuentran las notas *Mí* y *Si*, en este caso, el *Sí* puede ser ejecutado con cuerda al aire y esto le da al intérprete el espacio necesario para hacer el traslado a la cejilla en quinto traste; la segunda herramienta es la agógica, en el compás 44 está escrito *molto rubato*, este se puede utilizar para bajar un poco la velocidad y lograr el salto con mayor naturalidad.

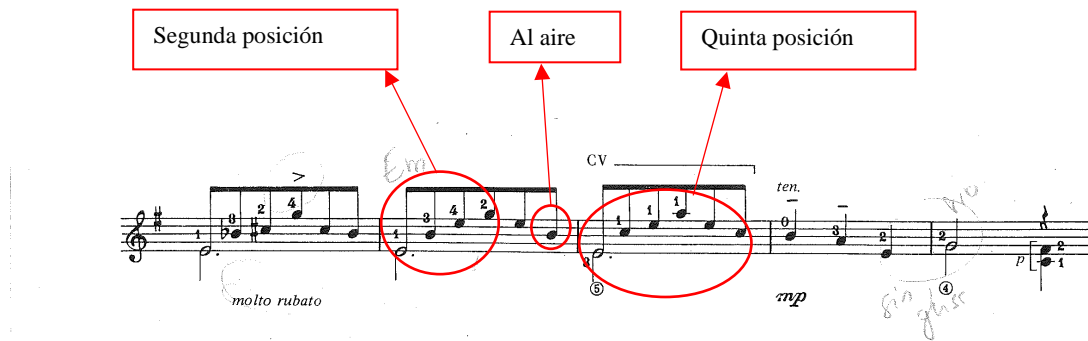


Fig. 6 Canción de Amor ausente, Compases 44 - 48.

El siguiente inconveniente con el que se puede encontrar el intérprete está en los compases 65 y 66 (figura 7), aquí se presenta un salto de primera a quinta posición, en este caso no es posible usar la herramienta de la cuerda al aire y la melodía se encuentra en las notas agudas (*Fa*, *Sol*, *Si* y *La*), es por esta razón que se recomienda hacer un pequeño *glissando* con el dedo 4 que está sugerido por el compositor para saltar del *Sol* al *Sí*, a la vez de adelantar el movimiento llevando el brazo hacia adentro mientras se anticipa la nueva posición con la vista, teniendo en mente el dedo 2 que debe llegar al *Re#* de la quinta cuerda en quinta posición.



Fig. 7 Canción de Amor ausente, Compases 65 - 68.

La última dificultad técnica de la obra está en el compás 79 y 80 (figura 8), aquí la línea melódica es propensa a cortarse, en primer lugar la nota Sol se repite con cinco corcheas en el compás 79 y repite la misma nota en el compás 80, esta vez con una blanca, para evitar que estas notas se corten se recomienda estudiar el libro de técnica número 3 de Abel Carlevaro, desde la página 7 donde se enfoca en los traslados por substitución.

Posteriormente y para culminar, en el segundo y tercer tiempo del compás 80 hay un salto de primera a cuarta posición que no tiene cuerdas al aire y no permite que el intérprete ejecute el salto con facilidad, hay dos opciones para solucionar este pasaje, por un lado se recomienda hacer ejercicios donde se deje el dedo uno en su nota correspondiente, en este caso el Do y progresivamente se entrene el salto traste por traste, empezando por la segunda posición y avanzando cromáticamente hasta la cuarta posición, de ser posible seguir avanzando hasta llegar a quinta o séptima posición, esto con especial atención a que suene lo más legato posible. La segunda opción es ejecutar el Do que está antes del salto con dedo 2 en la tercera cuerda y de esta manera se anticipa el cambio de posición al IV traste, el único inconveniente con esta opción es que se cortaría la melodía en un tiempo de corchea, sin embargo, esto no es muy notorio pues siguen sonando los armónicos.

The image shows a musical score for guitar, measures 77-80. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Measure 77 starts with a 7th fret barre. Measure 78 has a 4th fret barre. Measure 79 has a 4th fret barre. Measure 80 has a 4th fret barre. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a 'dim.' marking. Three red boxes with arrows point to specific parts of the score: 'Traslado por substitución' points to the transition between measures 79 and 80; 'Opciones:' points to the fingering in measure 80; and 'Cuarta posición' points to the 4th fret barre in measure 80.

Opciones:

1. I posición y practicar el cambio
2. IV posición con dedo 2 en cuerda 3

Traslado por substitución

Cuarta posición

Fig. 8 Canción de Amor Ausente, Compases 77 - 80.

#### 4.4 Bambuco en Em

**4.4.1 Acerca del compositor Adolfo Mejía Navarro:** Nacido en Sincé, Sucre el 5 de febrero de 1905, murió en Cartagena, Bolívar el 6 de julio de 1973. Fue un músico y compositor colombiano. Desde muy temprana edad Adolfo Mejía mostró interés por la música inculcada por su padre que tocaba el tiple, en 1916, a la edad de 11 años se trasladó a la ciudad de Cartagena de Indias, llegado a la ciudad ingresó en el coro San Pedro Claver, dirigido por el maestro italiano Juan de Sanctis, siendo este su primer maestro formal y quien le ayudaría en su proceso como músico. (Mejía, s.f.)

En el año 1918, a la edad de 13 años, fue aceptado en la escuela de la Universidad de Cartagena, fue allí donde empezó a desarrollar su interés con la música nacional, como los bambucos y los pasillos. En los años 1922 y 1923 formó parte de la Estudiantina Rebollo y más adelante incursionó en un género musical que era nuevo en el país, el Jazz, con la orquesta Jazz Band Lorduy, donde era pianista y arreglista. (Mejía, s.f.)

Junto con su gran amigo Daniel Lemaitre escribieron composiciones con música de Adolfo Mejía, entre estas composiciones están el Himno a la Armada Nacional y el Himno a Cartagena y junto a Leónidas Otálora componen la canción “Cartagena” y el Himno a la Universidad de Cartagena. (Mejía, s.f.)

En 1930 Adolfo Mejía emprende un viaje a la ciudad de New York en compañía del violinista Ladislao Orozco, con quien hace grabaciones de carácter popular para el sello disquero Brunswick, en esta ciudad forma parte del Trio Albènz tocando la guitarra, allí tocó junto a Terig Rucci (argentino) y Antonio Francés (español). En 1933 regresa a Cartagena y posteriormente viaja a la ciudad de Bogotá invitado por el director de la Orquesta Sinfónica Nacional, el maestro Guillermo Espinosa Grau, para ejercer como bibliotecario, copista y arreglista, en Bogotá también

trabajó como pianista en la emisora Ecos del Tequendama, fue aquí donde nació su canción Cartagena. (Mejía, s.f.)

En 1936 ingresa en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Bogotá, bajo la dirección del maestro Antonio María Valencia, donde estudió armonía, contrapunto e historia de la música. Dos años después en el año 1938 ganó el premio Ezequiel Bernal con su obra Pequeña Suite, esta obra de un carácter más académico que contenía aires nacionales de Colombia, lo cual cautivó a los jurados. (Mejía, s.f.)

El siguiente año viaja a Europa a realizar sus estudios superiores en la Escuela Normal de Música de París, en donde estudió con la célebre pedagoga Nadia Boulanger y Charles Koechlin. Este mismo año Adolfo Mejía se ve forzado a abandonar Francia, ya que la Segunda Guerra Mundial había empezado, lo cual lo lleva a Italia donde logra abordar un barco con rumbo a Brasil, atravesando un Mar Mediterráneo lleno de minas. (Mejía, s.f.)

En el año 1945 regresa a Cartagena, donde forma parte de la sociedad Pro Arte Musical, encargada de realizar conciertos en los Festivales de Música en Cartagena, a lo largo de estos festivales participaron solistas como Andrés Segovia, Jesús Sanromá y Antonio María Valencia, hasta el año 1963. En el año de 1973 fallece en Cartagena, por una trombosis cerebral y un infarto. (Mejía, s.f.)

**4.4.2 Análisis interpretativo:** La primera dificultad se encuentra en el compás 12, 13 y 14 (figura 9), donde se presenta un salto desde segunda posición hasta octava (compases 12 y 13), para este salto se recomienda utilizar el golpe en las cuerdas, tan característico del bambuco, de la misma forma en la que se utilizaría una cuerda al aire, así habrá tiempo para dar el salto y caer con precisión, consecuente a esto hay otro salto a séptima posición y por último a cuarta posición (compases 13 y 14), en este caso es importante destacar la melodía por encima de la nota *Si* que

ejerce como acompañamiento, para esto es recomendable abordar el libro número 2 de Abel Carlevaro, desde la página 3 hasta la 6, donde se proponen 12 fórmulas para estudiar arpeggios en la mano derecha, consecuente a esto dirigirse a la página 20 y abordar la fórmula 103, 104 y 105, estas específicamente para lograr destacar la melodía de la armonía.

Cabe resaltar que el golpe en las cuerdas, característico del bambuco, se repite en diversas partes de la obra, si al intérprete se le dificulta ejecutarlo con naturalidad se recomienda trabajar el ritmo tradicional con un círculo armónico de preferencia.

Fig. 9 Bambuco Em, Compases 11 - 15.

La siguiente dificultad se presenta en los compases 39 hasta el 41 (figura 10) donde se puede evidenciar una línea melódica pero que debe sonar de manera armónica, es decir, las notas de la melodía deben quedar sonando a manera de *campanella*, por esta razón el autor especifica la digitación que debe ser usada y es necesario mantenerla: la nota *Fa#* ejecutada con el dedo 1 en cuarta cuerda, el *Sol* al aire, el *La* con dedo 4 en cuarta cuerda (a partir de aquí se dejan los dedos presionados para que mantengan el sonido hasta la nota *Mi*), la nota *Si* al aire, la nota *Do* con dedo 2 en tercera cuerda, la nota *Re#* con dedo 1 en segunda cuerda, el *Mi* al aire (aquí se levanta la posición), la nota *Fa#* con dedo 1 en segunda cuerda y las notas *Si*, *Sol*, *Si* y *Mi* al aire.

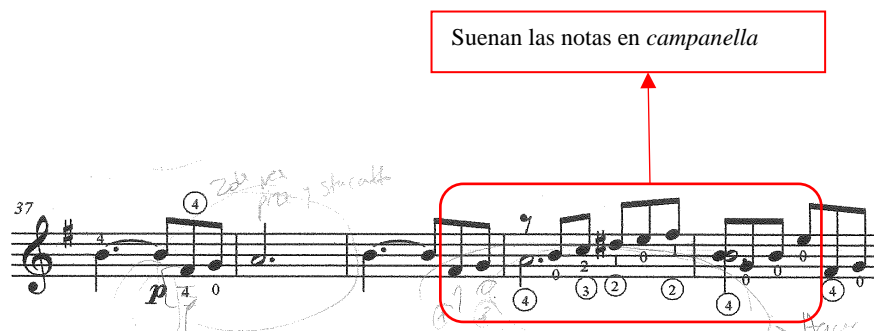


Fig. 10 Bambuco Em, Compases 37 - 41.

Finalmente, es importante cuidar los compases 69 y 70 (figura 11), al igual que el anterior inconveniente técnico (figura 10) la línea melódica busca crear un efecto de *campanella*, para esto es necesario seguir la digitación que sugiere el autor: la nota *Fa#* con dedo 3 en cuarta cuerda, el *Si* al aire, el *La* con dedo 4 en cuarta cuerda (aquí los dedos mantienen su posición hasta la nota *Mi*), el *Si* al aire, el *Do#* con dedo 3 en tercera cuerda, el *Re#* con dedo 1 en segunda cuerda, el *Mi* al aire (aquí se levanta la posición) y por último el *Fa#* con dedo 4 en la segunda cuerda, a partir de aquí la melodía se devuelve con la misma digitación hasta que se presenta la variación de la melodía en el compás 70.

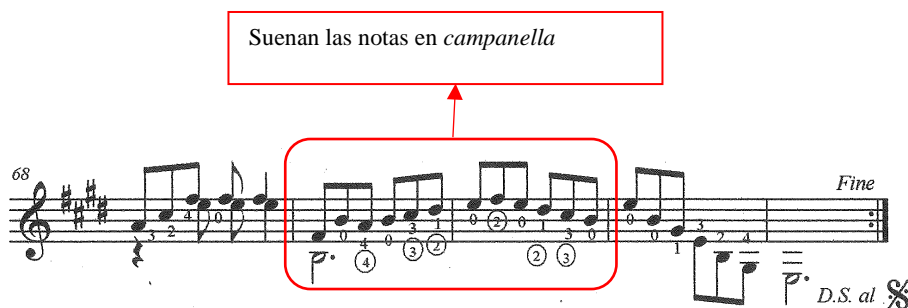


Fig. 11 Bambuco Em, Compases 68 - 72.

#### 4.5 Cachaquiando (pasillo)

**4.5.1 Acerca del compositor Andrés Villamil:** Nació el 21 de septiembre del año 1976 en el municipio de Zipaquirá del departamento de Cundinamarca Colombia, es guitarrista, compositor y profesor. Demostró interés por la música desde temprana edad y a los 11 años ingresó a la academia Luis A. Calvo en donde tendría su primer acercamiento al estudio musical de la guitarra, su primer maestro allí fue el reconocido guitarrista y compositor colombiano Gentil Montaña, a quien conoció gracias a su padre que, al ser profesor en la misma academia, llevaba a Andrés a conocer el lugar donde escuchó por primera vez a Gentil Montaña, fue de esa manera como encontró su afinidad por el instrumento y sus ganas de incursionarse en la guitarra solista.

Tiempo después, en el año 1995 entró en el conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá en donde realizó sus estudios profesionales bajo la tutoría de la guitarrista cubana Sonia Díaz y posteriormente fue a Alemania donde realizó su maestría con el guitarrista argentino Roberto Aussel, la cual finalizó en 2004 en la Universidad de Hochschule für Musik Köln. (Villamil, 2019)

Andrés Villamil ha interpretado conciertos de solista en diferentes lugares del mundo como Colombia, Perú, Chile, Argentina, Venezuela, Alemania, Suiza, Austria, Grecia, Israel, Macedonia, Italia, Francia y España. De estos recitales hay uno que el compositor recuerda con especial cariño, terminando sus estudios de maestría tenía la presentación de su recital final, que fue en la ciudad de Köln, Alemania, en el importante auditorio Funkhaus, este gran lugar y la asistencia de su familia colombiana, a quienes no veía desde hacía mucho tiempo, y la presencia de sus amigos alemanes, hicieron de este recital en particular un momento memorable para el compositor. (Villamil, 2019)

Ganador de dos concursos como intérprete, uno de ellos en Bogotá en el concurso de cultura y turismo del año 1997 y otro en el que se presentó con un dúo de guitarra y voz, en Alemania en 2004. También ha participado en concursos de composición en Colombia, donde ha tenido una destacada participación. Aun así, el compositor aclara “*no me gustan mucho los concursos la verdad, no soy partidario de que se compita con el arte*” (Villamil, 2019) aunque lo considera importante y hasta cierta parte, necesario en el desarrollo profesional de un músico.

Como profesor trabajó en la Universidad Pedagógica durante 7 años, en la Universidad Sergio Arboleda 6 años y en la Universidad del Bosque en la maestría de música colombiana durante 1 año. Actualmente radica en Inglaterra y se dedica a dar clases particulares, conciertos y a vender sus composiciones en su página web. (Villamil, 2019)

Se presenta a continuación la entrevista realizada a Andrés Villamil el 7 de Julio del 2019.

### **Entrevista Andrés Villamil:**

Oskar - Buenas tardes maestro Andrés, la entrevista como le había comentado la dividí en dos partes, una parte para hablar de la obra como tal y la otra parte de su vida profesional, así que empecemos por donde su merced quiera, no tengo ningún problema.

*Andrés* - No, desde la obra, como quieras, me da igual.

O – Listo, empecemos por la obra. Entonces yo tengo acá una lista de preguntas pero mi intención es que sea algo más charlado, si su merced tiene algo que agregar, si su merced quiere compartir algo, cualquier historia, lo que sea, lo que se le venga a la mente eso está perfecto. Entonces empecemos; voy a empezar primero con esta pregunta; ¿qué significa el título de la obra Cachaquiando?

A - ¿Qué significa?

O - Sí.

A - Bueno, el nombre tiene que ver con el término “cachaco”, un término bogotano de comienzos del siglo XX, finales del siglo XIX donde la música de la zona de Bogotá, de la zona de la sabana de Bogotá tenía una forma muy tradicional también, entonces este es un pasillo que tiene un poco esa forma tradicional en tres partes y que comprende siempre una parte contrastante, en este caso la última parte, que es una parte rápida, otra parte lenta, entonces cachaqueando... pues está recordando un poquito esa atmosfera, ese ambiente de los cachacos de la Bogotá, ¿no? Es como meterse en esa honda, cuando uno está tocando, sí, como volverse cachaco temporalmente.

O - ¿y volverse un cachaco tradicional?

A - Sí, sí... porque el pasillo de todas maneras está escrito en una forma bien tradicional como estructura, parte A, parte B, parte C, en rondó y tiene el trío que es la última parte, y tiene una parte lenta y pues también como armónicamente no tiene nada raro, ¿no?

O - ¡Si!

A - Muy tonal.

O - Exactamente.

A - A mí me gustan los pasillos, muchísimo, entonces también fue la oportunidad de llevar este pasillo a concursar al festival de Aguadas.

O - ¿Cuál festival?

A - El festival de Aguadas, Caldas.

O - Ah sí, sí, sí, ¡uy, perfecto!

A - Eso fue hace muchos años, pero no ganó... pero gustó mucho, y bueno, de allí me empezaron a pedir la obra por ahí varios.

O – ¡Claro! es que la obra es muy bonita, es bueno saber eso, es chévere saber ese contexto porque yo no me lo imaginaba así... como que... ¡uy! tengo que pensar que soy como cachaco y todo, bueno en cierto modo para un costeño lo soy entonces bien (risas) sí, porque para un costeño, cachaco somos todos los que no somos costeños (risas).

A - Exacto.

O - Ah bueno, eso está muy chévere. Bueno, la otra pregunta era precisamente eso ¿por qué escogió un pasillo?.

A - Eso sí fue por el gusto que tengo a los pasillos y los bambucos. Pero también fue aprovechando esa ida a Aguadas para presentar la obra, para mostrarla.

O – Ah, ¡bien!

A - Un poco obra de concurso lo que llaman, que uno compone a veces para concursos, en esa época lo hacía mucho, ahorita ya no tanto... pero fue un poco así cuando se creó la obra.

O - ¡Ah! ¿Básicamente la inspiración de la obra fue enfocada hacia el concurso?.

A - Digamos que la necesidad no, osea, no pensé en el concurso para crear la obra, sino, más bien lo contrario, aproveché la obra para llevarla al concurso, la obra ya tenía una parte, ya estaba creada, entonces cuando vino lo del concurso la terminé, no fue como ¡ah! viene un concurso, venga sentémonos e inspirémonos en el concurso, ¡no!.

O – Entonces, si no fue el concurso ¿cuál fue la inspiración?, ¿cuál fue la base, lo que lo llevó a componer la obra?

A - Esa es muy buena pregunta. Yo creo que fue ese momento que estaba viviendo aquí, digamos... a nivel de todo, nivel musical, académico, en mi vida en ese momento estaba en el grupo Nogal, también tocando en el cuarteto colombiano con Fernando León, estaba en la

universidad estudiando mucho, entonces, digamos que llevaba poco tiempo en Bogotá, porque yo soy de Zipaquirá, entonces me acuerdo que en esa época tocamos un arreglo de la “Gata golosa”.

O - Hermoso ese tema.

A - El chino León hizo un arreglo muy, muy lindo, diferente porque le metió ahí unas pepas raras, le metió cambios armónicos... hizo una cosa espectacular que presentamos en la Luis Ángel y gustó mucho y a mí me quedo sonando esa nueva forma de hacer pasillos, pero sin salirse pues a los tres mil acordes por compás (risas), entre más armonía metas más moderno, creo que es un concepto totalmente erróneo de...

O - De la modernidad de la música, sí...

A - Sí claro, ese arreglo me impactó mucho porque me di cuenta que no había... en esa época estaba muy de moda primero tocar muy rápido, segundo tocar tres mil acordes por compás y yo no estaba muy de acuerdo con eso, entonces cuando vi ese arreglo encontré las formas de como presentar un pasillo, una obra, con una idea un poco más actual, no digamos moderna... pero de momento otra idea distinta sin necesidad de recurrir a todos esos elementos jazzísticos.

O – Sí, claro, una forma actual pero que conserve los rasgos tradicionales de lo que es el pasillo.

A – Sí, por supuesto, entonces llegó esa idea, yo recuerdo que empecé por la parte lenta (canta la melodía), esta está influenciada por un pasillo llamado reflejos, en esa misma época me encargaron un arreglo de reflejos, pasillo de Pedro Morales Pino y de ahí salió esa idea, de esa melodía, luego compuse la primera parte y luego la tercera, osea lo hice en desorden.

O - Básicamente la inspiración salió del momento en el que usted estaba tocando, ver ese arreglo de la gata golosa y decir “esto me gustó, me pareció chévere, voy a aplicarlo a uno de mis pasillos” y salió la composición.

A - Exacto, exacto... eso fue más o menos como pasó.

O - Ahora esta pregunta: ¿existe alguna historia relacionada con la obra? ¿Algo que recuerde al componer la obra aparte del arreglo de la Gata golosa?.

A - Pues no fue una situación específica en algún momento o alguna hora, no, pero si fue ese cambio de enamorarme de Bogotá, empezar a conocer los sitios tradicionales de acá, los cafés, lógicamente todo lo que me había pasado y en ese momento empezar a sentirme un poco más Bogotano, mas conectado con la capital, conocer acá a fondo lo que se estaba haciendo, la música de acá, los compositores de acá, llámese el mismo Chuncu Roza, en esa época conocí la música de él que es preciosa, que es muy de acá, aunque él no sea nacido aquí pero componía muy al estilo colombiano, al estilo bogotano, el estilo cachaco... De hecho, sí tiene unas obras que emanan esa nostalgia de la bohemia bogotana y tiene unos nombres que son muy específicos de lo que es la vida musical bogotana, yo creo que eso me llevó a componer la canción con ese nombre, evocar un poquito un pasillo, transportarme un poquito a los años 50, tal vez vestido de cachaco por qué no, por ejemplo el concierto donde tocamos ese arreglo, que nos disfrazamos de cachacos, nos pusimos el sacoleva, los gorros, sí... entonces fue muy bonito, entonces todo eso sumó y sumó y bueno... ahí nació la obra y luego vino lo de Aguadas y bueno... todo se dio, no fue un momento así específico, nunca me ha pasado en la vida que llegue una varita mágica y ¡pum! Escribí la obra... nunca me ha pasado, ¡ojalá! (risas). Pero sí es más como un compendio de varias ideas, cojo una idea primero y la voy desarrollando, pero no en una hora ni en el mismo día, a veces sí, pero la mayoría de veces es cuestión de tiempo, una semana, un mes, incluso un año, depende.

O – Sí, claro, tomarse su tiempo y elaborarla hasta que ya se sienta satisfecho de la obra y diga “ya, listo, ¡este es el resultado!”.

A - Exacto, eso es lo bueno de los concursos, tú tienes una fecha y tú dices “¡juemadre tengo un mes para esto!” entonces uno se auto presiona para hacerlo más rápido, es la única diferencia entre componer así porque sí y componer para una obra de concurso.

O - Sí, es que la pregunta la enfoqué basado en la entrevista que hice de otro compositor, llamado Gregory Pino, que es de Venezuela. Porque la obra de él tiene un subtítulo llamado “Secuestro y libertad” y él me contó una historia que me dejó impactado, que trataba de cuando él estaba en su ciudad natal, San Cristóbal, estaban pasando una serie de protestas populares que eran muy pesadas, a tal punto que gente se encapuchaba, cerraban las calles, no se podía salir de la casa, había que pagar, o te podían matar por pasar por ciertos lugares y todos estaban asustados, encerrados... entonces él me contó eso, su historia de cómo sufrió una depresión súper grande, que incluso no podía ni cantar, ya que él es más cantante que guitarrista, pero también compone para guitarra. Bueno, el caso es que después hablé con otro muchacho que también es de allá y vio la obra y me dijo “¡uy! esto es de donde yo vengo” entonces le conté la historia y él me la confirmó, me dijo “uy si, yo también estaba vivo, era carajito cuando eso pasó” y bueno, fue por eso que agregué la pregunta. Entonces ahora paso a esta pregunta: ¿Por qué decidió componer para música de cámara y por qué se inclinó por el uso de la flauta?

A - Ah bueno, lo de flauta fue después, esta obra fue original para tiple y guitarra, porque íbamos al concurso de Aguadas con el tiplista, él iba como solista y casualmente yo iba también para Aguadas y decidimos montar la obra juntos, pero yo no la pensé para tiple, sino para instrumento melódico y guitarra, entonces en ese momento también tocaba con una flautista en la Universidad Nacional, teníamos un dúo, el dueto Marcatto, entonces la idea era incluir esa obra con el dúo, entonces lo pensé más como instrumento melódico cualquiera, que se pueda adaptar a

cualquier instrumento melódico de la orquesta, y guitarra, no fue al principio flauta, fue tiple solista y guitarra.

O - ¿Y por qué incursionar en la música de cámara?, ¿qué lo llevó a la música de cámara?, ¿qué le interesó para componer en ese formato?

A - Pues es que la música de cámara es... yo creo que es lo más importante para la formación de un músico y es algo que siempre me ha gustado y hacía mucho en ese momento de mi vida, como te digo estaba en tres grupos, en Nogal, el cuarteto Colombiano, tenía el dueto con flauta, un dueto con cantante, teníamos el cuarteto de guitarras de la universidad, la orquesta de guitarras de la universidad, entonces me la pasaba tocando con todo el mundo todo el tiempo y eso es una cosa que da mucha formación, oído... yo pienso que es fundamental para cualquier músico, que se haga mucha música de cámara.

O - Yo estoy completamente de acuerdo, aparte de que también da lenguaje, entenderse con otra persona, saber tocar. Digamos, el hecho de ensamblar cosas, cuando uno está tocando con alguien, que se haga un rittardando y que ambos lo hagan bien, ese tipo de cosas solo las da la música de cámara, yo estoy completamente de acuerdo, de hecho por eso es que quise incluir la música de cámara dentro del proyecto, lo normal es hacer un recital solista, toque las obras y hágale, dele derecho y yo dije “¡uy, no! A mí la verdad me gusta la música de cámara y quisiera agregarla, así sea un poquito”, entonces de las seis obras que voy a tocar, dos son de cámara, una es Cachaquiando, que es un pasillo muy bonito y la otra es Café 1930 de Astor Piazzolla, entonces yo dije “quiero meter música de cámara” por lo mismo que usted dice, me parece que es algo fundamental para el músico, que le da una formación que no va a encontrar nunca como solista.

A – Sí, cierto, es vital.

O - Bueno, ¿la obra tiene citas a alguna melodía o alguna obra? Digamos, que usted tomara alguna melodía que escuchó de alguna obra de Bach, por ejemplo, o algo por el estilo... ¿o todo salió de su imaginación?

A - Si, salió así... no sé... después me dijeron algún día que se parecía a esta canción “My Way” de Frank Sinatra, que tenía un aire ahí, pero no... es difícil eso, hoy día ya agotaron con todo.

O - Sí, eso es verdad, es más, yo diría, de una forma tal vez ignorante, pero diría que ya es imposible crear algo nuevo que no sea muy extraño, ¿sí me hago entender? Por ejemplo, recuerdo una vez en clase que vimos a una Rusa que se decía a sí misma que la música de ella no tenía comparación, y es que era una locura súper extraña que a mí, en lo personal, no me llama la atención... y si vamos a hablar de pasillos y de música tonal sí me parece que ya es imposible hacer algo que no se parezca a otra cosa porque ya han agotado los recursos, la historia de la música ha sido muy amplia como para que alguien se invente una melodía que jamás se haya tocado por ahí.

A - Ese es el gran reto de los compositores, ¡pero de todo! No sólo de pasillos y bambucos, también de música brasilera, música clásica, claro... ese es el gran reto, hacer algo que no se haya escrito. Entonces bueno, uno está siempre tratando de... a ver, la manera de componer de cada quien es distinta, porque la mía es algo inesperada, porque de pronto estoy por ahí y me llega una idea, no toda la obra pero si una idea y empiezo a trabajar en esa idea que me llega, de donde llega no sé... no sé si eso sea inspiración o suerte, o de pronto lo escuché por ahí y no me di cuenta, algo subliminal, no sé...

O - Sí, ese tipo de cosas pasan, a veces uno va caminando por ahí cuando de la nada... pues a mí me gusta mucho silbar, es algo que hago todos los días y estoy silbando una canción y yo digo

“ve, porque estoy silbando esa canción”, entonces hecho memoria y creo que la escuché por allá atrás en una emisora o algo así y digo “ve, se me quedó la canción pegada” y ese tipo de cosas pasan.

A - Así es, eso es lo bonito también, es el reto, poder crear... si no fuera difícil sería muy aburrido.

O - Eso sí es verdad, sería algo monótono, como ¿por qué hago esto?, Sí claro, tiene toda la razón. Maestro, usted ya me había comentado antes que había empezado con la parte lenta, luego que hizo la tercera parte y finalmente la primera parte, y le pregunto esto porque es una de las preguntas que tenía preparadas: ¿Cuál fue el orden que siguió para la composición, o como fue la evolución de la obra, cómo la compuso básicamente?.

A - Fue B, A, C.

O - B, A, C, osea la parte lenta, la introducción y luego la parte rápida.

A - Exacto, eso sí me acuerdo porque cuando llegué a la parte rápida... eso vino mucho después entonces dije “¿ahora qué hago?” (Risas) en un principio pensé hacer otro tema, incluso lo escribí, un tema igual a la parte A, un tema así, en Do mayor y todo... pero no me gustó... entonces decidí, dije ¡ah!, voy a hacer algo para poner a estudiar al tiplista y para que se gane el concurso también, incluso cuando lo tocamos allá había una grabación por ahí de la transmisión en radio y eso lo tocamos a toda mecha, ¡pero a toda mecha! Eso era (canta la melodía con el tiempo) ¡a toda!, y el si se ganó el concurso como tiplista solista, pero la obra no, no ganó el primer premio de obra inédita, quedó de segundas.

O - No, pero le fue muy bien de todos modos, excelente, es que la obra es muy bonita, yo la escuché y dije “¡ush!, esta obra es muy linda” y a mí, en lo particular, me gusta mucho la música tradicional colombiana, los Pasillos, los Bambucos, las Guabinas, los Torbellinos, el Joropo me

encanta... sí, para mí la música colombiana es muy bacana... de por sí la música latinoamericana, yo escucho Choro brasileño, los tangos también me encantan, y bueno, hay mucha música, los valeses venezolanos también me parecen increíbles, por eso fue que yo dije “durante mi carrera estuve enfocándome en la música clásica, Fernando Sor, Gulliani, Carcassi, que esto, que aquello... pero yo quiero enfocarme en la música latinoamericana porque yo soy de aquí, yo qué hago tocando cosas de Europa, ¡no, no, no!” entonces empecé a incursionarme y decidí abordarlo en el proyecto... Por ejemplo de Colombia voy a tocar un Bambuco y este pasillo, a mí esta música me gusta muchísimo. En fin, entonces, básicamente el orden de la composición fue la parte B, la parte A, y la parte C tiempo después... ahora mi pregunta es: ¿Cómo fue el proceso? Osea, ¿usted como hace para componer específicamente esta obra?, ¿pensó primero la melodía?, ¿o primero la armonía?, ¿o fue de la mano? ¿cómo fue el proceso de composición?

A - Pues fue en todas las partes primero la melodía y luego la parte armónica, aunque en algunas partes fui pensando simultáneamente, cuando iba haciendo la melodía iba imaginando el acorde, pero sí recuerdo bien que lo primero que se vino fue la parte melódica, esto es casi siempre así, en mi caso claro, hay compositores que lo hacen al revés, otros son muy metódicos, digamos estructuralmente, pero en mi caso fue primero la parte melódica, la frase completa y luego sí la parte armónica.

O - Perfecto maestro, ¿la obra después de ser compuesta tuvo alguna corrección? ¿O alguna versión diferente o una revisión? ¿O desde el momento de haberla escrito se dejó así como salió?

A – Sí, esa está tal cual, las notas de la melodía no han cambiado, ni una sola nota desde que salió... lo que sí ha cambiado son las versiones, la han tocado amigos con oboe y guitarra, flauta y guitarra, tiple y guitarra, clarinete y guitarra... y eso es lo bonito, para eso estaba pensada, para que fuera interpretada con diferentes instrumentos melódicos, el que quiera la pueda tocar.

O - De hecho, ya que lo menciona, yo voy a tocarla con un oboísta, el que me va a acompañar en las dos obras... ambas obras están escritas para flauta y guitarra, tanto Café 1930 como Cachaquiando, pero entonces yo me llevo bien con un oboísta, que para mí el pelado toca sabroso, le suena chévere el oboe y le dije “parce, ¿usted podría colaborar aquí con el proyecto, para tocar dos obritas y de paso hacemos música, recochamos, la pasamos bacano?” y dijo “listo de una!” entonces estamos ahí, en ese proceso de montaje.

A - ¡Claro!, el oboe es un instrumento muy bonito, me da un poco de tristeza con ellos porque de todos los músicos que tocan música colombiana los que menos tienen repertorio son los oboístas, entonces siempre están por ahí mendigando, rogándole a los compositores que hagan algo... me da pesar, no hay mucho, me da un poco de tristeza que los compositores no se pongan las pilas y hagan cosas para oboe.

O - Aguanta entonces que se haga una composición para el oboe llamada “La esperanza del oboe” (risas).

O - Bueno maestro, esta es la última pregunta: ¿existe algún segmento, parte, melodía o frase que sea su favorita? Que usted diga: ¡uff! esta es la que más me gustó.

A - Sí, claro, toda me gusta mucho pero definitivamente es la parte B, la que hice de primera, esa es mi favorita, esa parte me la puedo imaginar de muchas formas...

O - Claro, es muy bonita, usted tiene razón, esa parte genera sentimiento, nostalgia, la verdad me parece muy bonita, es como si estuviera recordando cosas, añorándolas y expresándolas en música, eso es lo que yo puedo percibir de esa parte, a mí también me parece muy, muy bonita.

A - Sí, y siempre me parece que depende del músico que esté tocando, siempre será distinta, siempre sonará distinta, siempre será más o menos expresiva, más rápida o menos rápida, como es tan rubato, es tan libre... entonces es chévere, no será nunca igual.

O - Sí, es verdad, el intérprete le da su toque, deja su huella.

A - Sí, entonces por eso siempre me parece chévere tocarla.

O - Bueno maestro, con esto damos terminada la entrevista, ¡muchísimas gracias por todo y muchos éxitos!

A - Gracias a ti, te felicito por tu labor y gracias por tocar mi música, ¡muchos éxitos como profesional y que te vaya muy bien! Saludos a tu profesora Karen, ¡hasta luego!

**4.5.2 Análisis interpretativo:** La primera dificultad técnica con la que el intérprete se puede encontrar está entre el compás 3 y 4 (figura 12), donde se debe realizar un salto desde segunda posición, en donde se presenta un acorde con una posición complicada, hasta la quinta posición, la cual debe llegar con media cejilla, se recomienda realizar el acorde en primera instancia con el ritmo tradicional del pasillo, antes de realizarlo con el arpeggio indicado en la partitura a su vez que se realice el salto desde la posición original, y también en diferentes posiciones a lo largo del diapasón de la guitarra.

The image shows a musical score for the piece 'Cachaquiando'. It consists of two staves: 'Querriôte' (top) and 'Gitarre' (bottom). The tempo is marked 'Allegro'. The guitar part includes handwritten annotations: 'Cinaja', 'Dmaja (9)', 'Eing', 'A', 'Dm7', and 'Dm7'. A red circle highlights a specific chord in the guitar staff, and a red box labeled 'Media cejilla' has an arrow pointing to it. The score is in 3/4 time and shows the first five measures.

Fig. 12 Cachaquiando, Compases 1 - 5.

La segunda dificultad de esta obra se encuentra en el compás 25 (figura 13), en el segundo pulso del segundo tiempo, donde se encuentra un salto que viene de una media cejilla en quinta posición a una cejilla completa en tercera posición, para lograr este salto se recomienda tocar la nota *Si* y *La* de la melodía con el dedo 4 evitado que suene un *glissando*, para así dejar la mano libre y preparada para caer oportunamente a la cejilla en tercera posición, esto le da solución al problema y se logra una correcta ejecución de la melodía.

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 23 through 27. The score is written on two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Three red boxes with arrows point to specific technical instructions: 'Media cejilla' (Half capo) points to measure 25, 'Usar dedo 4' (Use finger 4) points to the notes in measure 25, and 'Cejilla completa' (Full capo) points to measure 26. The score also includes some handwritten annotations like 'CII', 'CIII', and 'CIV' above the staff, and 'CII' below the staff.

Fig. 13 Cachaquiando, Compases 23 - 27.

La siguiente dificultad técnica se presenta en el compás 35, 36 y 37 (figura 14), en el segundo pulso del segundo tiempo del compás 35, se presenta una media cejilla en séptima posición y hay que realizar un salto hasta tercera posición con el fin de ejecutar el arpeggio de la primera casilla de repetición (compás 36), se recomienda prestar atención a la mano izquierda y anticipar la vista a la posición donde caerá la mano para ejecutar el arpeggio, en este caso la tercera, de esa forma el salto podrá ser ejecutado y así lograr una correcta interpretación del pasaje; pasa lo mismo en el compás 37, donde se repite el salto de séptima a tercera posición pero esta vez se hace una cejilla completa, se recomienda utilizar el mismo método para solucionar este inconveniente técnico.

Fig. 14 Cachaquiendo, Compases 33 - 37.

La próxima dificultad técnica abarca los compases 53 y 54 (figura 15), donde se puede encontrar una media cejilla en séptima posición, que prosigue con una línea melódica y culmina en un acorde en el compás 54, para llegar al acorde sin cortar la melodía se recomienda tocar la última nota del compás 53 con el dedo 4, y hacer el acorde del compás 54 con los dedos 1, 2 y 3 y el *Re* al aire, se recomienda hacer un estudio con metrónomo, e ir aumentando la velocidad poco a poco.

Fig. 15 Cachaquiendo, Compases 53 - 57.

La última dificultad técnica se encuentra en el compás 62 (figura 16), en donde se presentan dos posiciones técnicamente complicadas a velocidad rápida, la cual requiere trabajar técnica de elongación en la mano izquierda, para esto se recomienda practicar el libro de técnica número 4 de Abel Carlevaro, el cual, a partir de la página 34, empieza a abarcar ejercicios que trabajan la elongación entre los dedos de la mano izquierda, esto permitirá al intérprete ejecutar este pasaje

de manera adecuada , a su vez, con la ayuda del metrónomo se debe subir la velocidad hasta lograr la deseada.

The image shows a musical score for guitar and flute. The top staff is for flute (fl) and the bottom staff is for guitar (gtr). The score covers measures 61, 62, and 63. Two red boxes labeled 'Elongación 1' and 'Elongación 2' are positioned above the flute staff, with red arrows pointing to specific notes. Below the guitar staff, two red circles highlight chords corresponding to the elongated notes. Handwritten annotations in blue ink include 'Eb', 'F major', 'G major', and 'Enjeto'.

Fig. 16 Cachaquiando, Compases 61 - 63.

## 4.6 Café 1930.

**4.6.1 Acerca del compositor Astor Piazzolla:** Nació en Mar del Plata, Argentina (1921) y murió en Buenos Aires (1992). Reconocido en el mundo como un importante compositor de tango y bandoneonista, sus obras lo catalogan como uno de los compositores más importantes del siglo XX. ([https://es.wikipedia.org/wiki/Astor\\_Piazzolla](https://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla), 2019)

Se mudó en 1924 a New York, donde pasó su infancia y en donde recibió su primer Bandoneón a la edad de 8 años, siendo este su primer acercamiento al mundo musical el cual fue influenciado profundamente por la música clásica y el jazz.

En el año de 1933 conoce a su primer maestro, fue un pianista Húngaro llamado Bela Wilda el cual lo educó en la música clásica haciéndolo interpretar obras de Bach escritas para piano pero interpretadas para el bandoneón bajo su tutela.

Durante su paso en la ciudad de New York se conoce con Carlos Gardel, donde lo involucró en una película llamada “El día que me quieras” en la cual le dio un papel secundario de un canillita. (Jorge Pessinis, 2002)

Años más tarde, en 1936 regresa a la Argentina, fue en este momento en el que un joven Astor Piazzolla descubrió al sexteto de Elvino Vardano, quién años más tarde sería su violinista. Esa forma distinta de interpretar el tango lo impactó profundamente, la inclinación de Astor por ese tipo de tango lo llevó a radicarse en Buenos Aires en 1938. Este mismo año se incorporó a la orquesta del bandoneonista Aníbal Troilo. (Jorge Pessinis, 2002)

En el año de 1941 inició estudios musicales con el maestro Alberto Ginastera y en 1943 estudió piano con el maestro Raúl Spivak. Ya en el año de 1944 abandonó la orquesta de Aníbal Troilo, en el cual comenzó un nuevo proyecto en donde dirigía la orquesta que acompañaba al cantante Francisco Fiorentino y dos años más tarde, en 1946 Astor se incursionó con su propia orquesta (Jorge Pessinis, 2002).

En 1951 compuso una obra sinfónica llamada “Buenos Aires” conformada por tres movimientos y en el año de 1953 la presentó en el concurso Fabien Sevitzyk, donde obtuvo el primer lugar, posterior a esto la obra fue interpretada en la facultad de derecho de Buenos Aires, por la orquesta sinfónica de Radio del estado, al formato de la obra se le agregaron dos bandoneones y fue dirigida por el propio Sevitzyk, en esta oportunidad la obra ocasionó polémica, ya que para algunas personas la inclusión de bandoneones en una orquesta era inculto y de mal gusto, esto desencadenó una serie de conflictos y peleas al finalizar el concierto. No obstante, Piazzolla ganó una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar en París, donde se radicaría en el año de 1954 y en donde conocería a su maestra Nadia Boulanger, quien era considerada como la mejor pedagoga del mundo musical y quien sería trascendental para el futuro de Piazzolla. En

un principio, Piazzolla trataba de esconder su habilidad para el bandoneón y el tango, creyendo que su futuro estaba enfocado al piano y la música clásica, hasta que Piazzolla interpretó para ella su tango Triunfal y fue aquí donde ella dijo algo que cambiaría la vida de Piazzolla para siempre, Boulanger (1954) dice: “Astor, tus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandones nunca”. Es aquí donde Piazzolla vuelve a sus raíces, no sin añadir un estilo nuevo inculcado por su formación académica y formal. (Jorge Pessinis, 2002)

Un año después, en 1955, Piazzolla regresó a la Argentina y conformó el Octeto Buenos Aires, su formato se conformaba por dos bandoneones, dos violines, un contrabajo, un celo, un piano y una guitarra eléctrica, creando sonoridades y estilos nuevos que empezarían a fracturar el tango tradicional. Tiempo después, en 1958, el Octeto se disolvió y Piazzolla viajó a Estados Unidos, y un año después, en 1959, muere su padre, dando nacimiento a su icónica composición “Adiós Nonino”. Durante su estadía en Estados Unidos conformó el quinteto “Nuevo Tango” conformado por un Bandoneón, un violín, un bajo, un piano y una guitarra eléctrica, este quinteto fue el grupo que tuvo más duración en la vida de Piazzolla y por ende con el que más generó vínculos. Los próximos años en Estados Unidos fueron muy provechosos y en el año de 1970 viajó de nuevo a París en donde conformó el “Conjunto 9” haciendo presentaciones en Buenos Aires y en Italia. (Jorge Pessinis, 2002)

En el año de 1973 la salud de Piazzolla empieza a notarse inestable, presentando un infarto que lo obligó a mantener reposo y reducir su actividad artística. Ese mismo año viaja a Italia y durante sus 5 años allí compuso más obras, entre estas la más famosa, “Libertango”. (Jorge Pessinis, 2002)

En 1990, el 4 de agosto en París sufre una trombosis cerebral, lo cual lo hace querer regresar a su tierra natal Argentina, y dos años después, el 4 de julio de 1992 muere en Buenos Aires. (Jorge Pessinis, 2002)

**4.6.2 Análisis interpretativo:** Al inicio del compás 6 (figura 17) se encuentra una línea melódica bastante destacada, que termina en un acorde en el primer tiempo del compás 7, este acorde exige una elongación entre el dedo anular y meñique que afecta la correcta ejecución de la melodía, se aconseja abordar el libro número 4 de Abel Carlevaro, a partir de la página 34, ejercicio 65, donde enfatiza en ejercicios para estudiar la elongación vertical y horizontal de la mano izquierda, esto para dar correcta ejecución del acorde.

Más adelante, en el tercer tiempo del compás 9, se presenta una ligadura entre las notas Re y Do, que complica la llegada oportuna al acorde del cuarto tiempo, para solucionar este problema se recomienda hacer la ligadura deslizando el dedo 4 desde la nota *Re* a la nota *Do*.

The image shows a musical score for Café 1930, measures 5-9. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Two red boxes with arrows point to specific technical challenges: 'Elongación' points to a chord in measure 6, and 'Notas ligadas con el dedo 4' points to a slurred pair of notes (Re and Do) in measure 9.

Fig. 17 *Café 1930*, Compases 5 - 9.

La siguiente dificultad técnica está en el compás 22 (figura 18), ya que el salto para cambio de posición puede dificultar que la melodía se mantenga *legato*, la primera corchea del segundo

tiempo se recomienda digitarla con el dedo 1 y la segunda corchea del segundo tiempo se recomienda digitarla con el dedo 4, esto permite que se pueda llegar al acorde con los dedos 1, 2 y 3 y de este modo pueda ser ejecutado de una manera limpia.

Fig. 18 *Café 1930*, Compases 22- 25.

Más adelante, entre los compases 31 y 33 (figura 19), aparece otra dificultad técnica, se trata del primer tiempo del compás 31 y 32 y el primer y tercer tiempo del compás 33 donde se encuentran unos quintillos con algunas de sus notas ligadas, este pasaje es particularmente complicado ya que contiene dos dificultades técnicas del instrumento, la velocidad y los ligados, en este caso ascendentes. Se recomienda trabajar el libro de técnica número 4 de Abel Carlevaro, a partir de la página 18, ejercicio 39, para mejorar esta técnica y acompañarlo con el metrónomo para mejorar la velocidad, también es de gran ayuda añadir una palabra de 5 sílabas al quintillo de manera que se ejecute lo más exacto posible y no haya problema a la hora de ensamblarlo con el instrumento melódico.

Fig. 19 Café 1930, Compases 30 - 33.

En el tercer y cuarto tiempo del compás 42 (figura 20) se presentan dos armónicos que representan un reto técnico para el instrumentista, el primero es un armónico artificial, el intérprete debe ejecutar la nota *Sol*, ubicada en el tercer traste de la primera cuerda y posterior a eso debe ejecutar el armónico artificial con la mano derecha, para esto se debe contar 3 trastes más a partir de la doceava posición y el segundo armónico es natural, se encuentra en el traste 19 de la primera cuerda, se recomienda observar la mano derecha para preparar la posición correcta del ataque y de esta manera, conseguir un sonido limpio del armónico.

Fig. 20 Café 1930, Compás 42.

La siguiente dificultad técnica se presenta en el compás 51 (figura 21), donde se puede evidenciar una secuencia de arpeggios que aceleran y desaceleran para finalizar en 4 armónicos naturales, con esto se finaliza la primera parte de la obra y se da paso a la parte mayor. Para abordar esta sección se recomienda estudiar por segmentos, el primer y segundo segmento es de cuatro notas, el tercero de seis notas y el último bloque de 7 notas, posteriormente se juntan los fragmentos uno a uno hasta conseguir ejecutar la frase sin inconvenientes, para agregar se puede hablar de las digitaciones, en el primer bloque se recomienda utilizar el *Si* y el *Mi* al aire, a su vez la nota *Sol* con dedo 3, en el segundo bloque ejecutar el *La* con dedo 2 y en los últimos dos bloques seguir la digitación sugerida, sin olvidar utilizar el recurso de la cuerda al aire.



Fig. 21 *Café 1930*, Compases 50 - 51.

En el compás 56 y 57 (figura 22) se encuentra una cejilla que técnicamente es complicada, ya que el cuarto dedo requiere una elongación extensa, esto dificulta el sonido limpio de todas las notas, el acorde del compás 56 se encuentra en segunda posición y el acorde del compás 57 se encuentra en cuarta posición, se recomienda ejecutar el acorde en diferentes posiciones de la guitarra para hacer un buen estudio de la mano izquierda, también es aconsejable acercarse al libro número 4 de Abel Carlevaro, a partir de la página 34 hasta la 39. También es recomendable prestar atención a la posición del brazo, en este caso se recomienda sacar el codo, esto facilita la ejecución del pasaje.

Fig. 22 *Café 1930*, Compases 55 - 57.

En el compás 70 (figura 23), donde empieza el solo de la guitarra en la parte mayor, se puede evidenciar un acorde en el segundo tiempo del compás que requiere una elongación complicada ya que por obligación el intérprete debe ejecutar el *Sí* del segundo traste en la quinta cuerda, se recomienda preparar el acorde antes de tocar la primera nota del compás con el fin de que la mano no tenga que sobre esforzarse para conseguir esa longitud y, a su vez, permita un buen sonido, ligado y limpio, también es aconsejable abordar el libro número 4 de técnica de Abel Carlevaro de la página 34 hasta la 39.

Fig. 23 *Café 1930*, Compases 67 - 71.

Más adelante, en el compás 72 (figura 24), se presentan otros acordes técnicamente problemáticos, a partir del segundo tiempo del compás hay una secuencia de acordes en ritmo de corchea que presentan una dificultad para la correcta ejecución de la línea melódica, cabe mencionar que el primer acorde que se presenta, en el primer pulso del segundo tiempo del compás, consta de una elongación complicada, similar a la del compás 70, se recomienda preparar la posición antes de ejecutarla y estudiarla lentamente con metrónomo y subir periódicamente, al igual que en el compás 70 se aconseja hacer los estudios recomendados por Abel Carlevaro en su libro número 4, a partir de la página 34 hasta la 39.

Fig. 24 Café 1930, Compases 72 - 75

El último problema técnico se puede evidenciar en un salto complicado ubicado entre el compás 107 y el 108 (figura 25), que abarca desde la primera posición hasta séptima posición, en esta ocasión se recomienda usar como recurso la nota al aire *Si* para poder llegar adecuadamente al *Mib* ubicado en el cuarto tiempo del compás 107 y de este modo, pasar de séptima a octava posición sin problema, también se recomienda utilizar el metrónomo desde un tempo lento para poder afianzar el salto y así subir la velocidad progresivamente hasta llegar a la exigida por la obra; a su vez, se recomienda preparar el salto con la vista antes de ejecutarlo para que la mano tenga completa seguridad del lugar al que debe llegar. A partir de aquí hay una secuencia de cejillas que

abarcan desde el compás 108 hasta el 110 (figura 25), las cuales recorren desde la octava a la cuarta posición, cumpliendo un patrón específico que es rítmico y de posición, se recomienda estudiar sin tocar las notas para memorizar mecánicamente el patrón, posteriormente tocar las notas para un reconocimiento sonoro y por último estudiar con metrónomo a velocidad de negra 40 y subir periódicamente hasta conseguir la interpretación deseada.

## Capítulo 5 - conclusiones

En el presente capítulo se presenta una recopilación de las conclusiones que se encontraron a lo largo de la elaboración de este trabajo, los aportes que pueden resultar de ayuda para la interpretación y que fueron surgiendo a partir de la investigación realizada sobre los compositores, las constantes que se presentaron a la hora de preparar el recital y la consulta de material bibliográfico que ayudó a encontrar la manera más efectiva de estudiar las partes críticas de las obras.

A partir de comparar la información obtenida sobre cada una de las obras, se evidencia que al haber realizado entrevistas a los compositores que viven aún fue posible conocer un contexto más específico de las obras, el por qué fue compuesta, su contexto socio cultural, la intención del autor, por qué el género folclórico escogido para la composición de la obra, y otros detalles importantes que permiten conocer la obra con mayor profundidad. Demostrando la importancia que tiene el investigar directamente con fuentes de primera mano, esto en comparación con las otras obras en las cuales los compositores ya fallecieron y la investigación fue directamente sacada de material bibliográfico. Todos estos detalles hacen que el conocimiento del intérprete sea mucho más rico y, por ende, la interpretación sea más cercana a lo que el autor deseaba expresar con su obra.

Por otra parte, a partir de la investigación realizada a lo largo de este proyecto, se encontró que es de gran importancia realizar estudios técnicos por parte del instrumentista a lo largo de su formación, se evidenció en varias ocasiones que abordar libros de técnica como el de Abel Carlevaro sirvió para dar solución a varios pasajes críticos encontrados en las obras, tales como la elongación de la mano izquierda, la habilidad de ejecutar correctamente ligados ascendentes y descendentes, el trabajo de arpeggios en la mano derecha utilizando diferentes combinaciones, la

independencia de la mano derecha para recalcar la melodía sobre el acompañamiento armónico, la ejecución limpia de las cejillas, la visualización previa del diapasón antes de dar un salto amplio y el estudio con metrónomo para pulir el tempo y alcanzar la velocidad deseada. Todos estos factores proveen herramientas específicas que hacen que el intérprete logre un buen resultado al momento de abordar las obras.

También se pudo evidenciar la importancia de conocer el ritmo tradicional en el que estaban basadas las obras seleccionadas. Escuchar música popular específica del género que se va a interpretar, permite afianzar el estilo propio de cada género folclórico y hace que el intérprete tenga una interpretación adecuada del género.

También es posible concluir que al realizar un análisis interpretativo de las obras que se ejecutan hace que el intérprete logre afianzar la obra de mejor manera, ya que permite percatarse de nuevas y mejores digitaciones, de abundantes soluciones para mejorar y corregir los problemas técnicos que se van presentando haciendo efectivo el tiempo de estudio y así lograr una mejor interpretación de las obras.

A lo largo de la investigación fueron surgiendo otras preguntas que se esperan dejar como base para futuras investigaciones. Cuestiones como si es posible alcanzar resultados óptimos en la ejecución pública de una obra al abarcar diferentes autores o métodos técnicos para la guitarra o si, por el contrario, no es trascendental realizar un estudio técnico tan riguroso con base en libros enfocados en el tema y de igual manera se logre hacer una acertada interpretación.

### Referencias bibliográficas

- Agm. (s.f.). *MCN Biografías*. Obtenido de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=baden-powell>
- Cardoso, Jorge (s.f.). *C.V. Español / Francés*. Obtenido de [https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_Espanol\\_-\\_Francais.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._Espanol_-_Francais.html)
- Cardoso, Jorge (s.f.). *Curriculum Vitae*. Obtenido de: [https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/C.V.\\_completo.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html)
- Cardoso, Jorge (s.f.). *Portada*. Obtenido de [https://www.jorgecardoso.net/Jorge\\_Cardoso/Portada\\_-\\_Accueil.html](https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/Portada_-_Accueil.html)
- Coelho, F. (s.f.). *Vinicius de Moraes*. Obtenido de <http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/vida-y-obra>
- Galilea, C. (27 de Septiembre de 2000). Muere el guitarrista Baden Powell, figura legendaria de la 'bossa nova'. *El País*.
- McGowan, C., & Pessanha, R. (1998). *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mejía, M. (s.f.). <https://adolfomejiano.com/el-compositor/>. Obtenido de <https://adolfomejiano.com/el-compositor/>
- Moraes de Vinicius (2018)*. *Página Web: Wikipedia*. (08 de 12 de 2018). Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Vin%C3%ADcius\\_de\\_Moraes](https://es.wikipedia.org/wiki/Vin%C3%ADcius_de_Moraes)
- Moraes, Vinicius*. (s.f.). *Todo Biografías.Net - Biografía*. Obtenido de [https://todobiografias.net/vinicius-de-moraes/#Musica\\_y\\_teatro](https://todobiografias.net/vinicius-de-moraes/#Musica_y_teatro)
- Moreno, V., Ramírez, M. E., de la Oliva, C., & Moreno, E. (2019). *BuscaBiografías*. Obtenido de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7833/Baden%20Powell>
- Pessinis, Jorge C. K. (2002). *Astor Piazzolla: Cronología de una revolución*. Obtenido de Astor Piazzolla: Cronología de una revolución: <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>
- Piazzolla, Astor (Si). [https://es.wikipedia.org/wiki/Astor\\_Piazzolla](https://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla). (26 de Julio de 2019). Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Astor\\_Piazzolla](https://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla)
- Pino, G. (24 de 08 de 2018). Entrevista a Gregory Pino. (O. González, Entrevistador)
- Villamil, A. (07 de Junio de 2019). Entrevista a Andrés Villamil. (O. González, Entrevistador)