

LA GUITARRA CLÁSICA EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA  
COMO INSTRUMENTO SOLISTA

JAVIER MAURICIO MÁRQUEZ ZAMBRANO

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

LA GUITARRA CLÁSICA EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA  
COMO INSTRUMENTO SOLISTA

JAVIER MAURICIO MÁRQUEZ ZAMBRANO

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar el título de  
Licenciado en Música

Director:

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ PRADA

Maestro

Co-director:

MANUEL EDUARDO MEJÍA

Maestro

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

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia por brindarme su apoyo en esta etapa de mi vida que esta por culminar.

A mi maestro Óscar Javier González por su invaluable ayuda en mi proceso de aprendizaje donde ha primado la creatividad y la exploración de los recursos técnicos e interpretativos de la guitarra clásica.

A mi maestro Manuel Mejía por compartir su conocimiento el cual me ha dado otra perspectiva más sobre la apreciación de la música.

A Miguel Enrique Ochoa por su asesoría permanente y desinteresada.

A Alejandra Ramírez por su apoyo incondicional.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	18
JUSTIFICACIÓN	19
OBJETIVOS GENERALES	20
OBJETIVOS ESPECIFICOS	21
1. MARCO HISTÓRICO	22
1.1 EL ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA GUITARRA	25
2. EL RENACIMIENTO MUSICAL	25
2.1 ROBERT JOHNSON	25
2.2 EL ALLMAN	25
2.3 EL ALLMAN DE ROBERT JOHNSON	26
2.3.1 Análisis de Superficie	26
2.3.2 Análisis de Estructura	26
3. EL BARROCO MUSICAL	34
3.1 JOHANN SEBASTIAN BACH	34
3.2 EL PRELUDIO	34
3.3 PRELUDIO DE LA SUITE NO 1 PARA VIOLONCHELO DE BACH	35
3.3.1 Análisis de Superficie	35
3.3.2 Análisis de Estructura	35
4. EL CLASICISMO MUSICAL	42
4.1 FERDINANDO CARULLI	42
4.2 EL RONDÓ	43
4.3 RONDÓ DE FERDINANDO CARULLI	43
4.3.1 Análisis de Superficie	43
4.3.2 Análisis de Estructura	44
4.4 FERNANDO SOR	53

4.5 MINUET	54
4.6 MINUET DE FERNANDO SOR	55
4.6.1 Análisis de Superficie	55
4.6.2 Análisis de Estructura	55
5. EL ROMANTICISMO MUSICAL	61
5.1 FRANCISCO TÁRREGA	61
5.2 RECUERDOS DE LA ALHAMBRA	62
5.2.1 Análisis de Superficie	62
5.2.2 Análisis de Estructura	62
6. SIGLO XX	71
6.1 ALEXANDRE TANSMAN	71
6. 2 PRELUDIO DE LA CAVATINA	71
6.2.1 Análisis de Superficie	71
6.2.2 Análisis de Estructura	72
6.3 HEITOR VILLA-LOBOS	76
6.4 ESTUDIO Nº 1	77
6.4.1 Análisis de Superficie	77
6.4.2 Análisis de Estructura	77
6.5 PRELUDIO Nº 3	81
6.5.1 Análisis de Superficie	81
6.5.2 Análisis de Estructura	81
6.6 EMILIO PUJOL	86
6.7 EL ABEJORRO	86
6.7.1 Análisis de Superficie	86
6.7.2 Análisis de Estructura	87
6.8 JORGE CARDOSO	93
6.9 MILONGA	94
6.10 Milonga de Jorge Cardoso	94
6.10.1 Análisis de Superficie	94

6.10.2 Análisis de Estructura	94
6.11 SILVIO MARTÍNEZ	99
6.12 EL PASILLO	100
6.13 CANTO A CARORA	100
6.13.1 Análisis de Superficie	100
6.13.2 Análisis de Estructura	101
7. BIBLIOGRAFÍA	105
8. ANEXOS	106

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Allman – Tema A – Compás 1 – 8	27
Figura 2. Allman – Tema A prima – Compás 9 – 16	28
Figura 3. Allman – Tema B – Compás 17 – 24	29
Figura 4. Allman – Tema B prima – Compás 25 – 32	30
Figura 5. Allman – Tema C – Compás 33 – 40	31
Figura 6. Allman – Tema D – Compás 41 – 48	32
Figura 7. Allman – Tema E – Compás 49 – 55	33
Figura 8. Preludio – Primera sección – Compás 1 – 13	37
Figura 9. Preludio – Primera sección – Compás 14 – Tercer Tiempo del compás 22	38
Figura 10. Preludio – Segunda sección – Tercer tiempo del compás 22 – Compás 30	40
Figura 11. Preludio - Segunda sección – Segundo tiempo del compás 31 – Compás 42	41
Figura 12. Rondó en do mayor – Tema A – Anacrusa – Primera mitad del tercer tiempo del compas 24	45

Figura 13. Rondó en do mayor – Tema B – Segunda mitad del Tercer tiempo del compas 24 – Primera mitad del tercer tiempo Del compás 32	46
Figura 14. Rondó en do mayor – Tema B – Tercera frase, variación y puente – Segunda mitad del tercer tiempo del compás 32 – Primera mitad del tercer tiempo del compás 53	47
Figura 15. Rondó en do mayor – Re exposición del Tema A – Segunda mitad del tercer tiempo del compás 54 – Primera mitad del tercer tiempo del compás 62	48
Figura 16. Rondó en do mayor – Tema C – Primera Sub sección – Segunda mitad del tercer tiempo del compás 61 – Segundo tiempo del compás 69	49
Figura 17. Rondó en do mayor – Tema C – Sección en La mayor – Segunda mitad del tercer tiempo del compás 69 – Segundo tiempo del compás del compas 69	50
Figura 18. Rondó en do mayor – Tema C – Puente – Compás 87 – compás 90	51
Figura 19. Rondó en do mayor – Re exposición del Tema A con	

Final – Segunda mitad del tercer tiempo de compas 90 – Segundo tiempo del compás 119	52
Figura 20. Minuet en do mayor – Tema A – Compás 1 – 8	55
Figura 21. Minuet en do mayor – Tema B – Compás 9 – 16	56
Figura 22. Minuet en do mayor – Re exposición Tema A – Tercer Tiempo del compás 16 – Segundo tiempo del compas 28	57
Figura 23. Minuet en do mayor – Tema C – Tercer tiempo del compás 24 – Compas 40	58
Figura 24. Minuet en do mayor – Tema D – Tercer tiempo del compás 40 – Compás 48	59
Figura 25. Minuet en do mayor – Tercer tiempo del compas 48 – Compás 64	60
Figura 26. Recuerdos de la alhambra – Primera sección – Primer periodo – Compás 1 – 8	63
Figura 27. Recuerdos de la alhambra – Primera sección – Segundo periodo – Compas 9 – 16	64
Figura 28. Recuerdos de la alhambra – Segundo periodo – Compás 17 – 26	65

Figura 29. Recuerdos de la alhambra – Segunda sección – Primer periodo – compas 24 – 28	66
Figura 30. Recuerdos de la alhambra – Segunda sección – Segundo periodo – Compás 29 – 36	67
Figura 31. Recuerdos de la alhambra - última sección – Compás 37 – 44	68
Figura 32. Recuerdos de la alhambra – última sección – Compás 45 – 52	69
Figura 33. Recuerdos de la alhambra – última sección – Compás 53 – 5	70
Figura 34. Preludio de la cavatina – Primera sección – Compás 1 – 23	73
Figura 35. Preludio de la cavatina – Primera sección – Compás 24 – 25	74
Figura 36. Preludio de la cavatina - Segunda sección y final como parte de la re exposición de la primera sección – Compas 27 – 52	75
Figura 37. Preludio de la cavatina – Segunda sección y final como parte de la re exposición de la primera sección – Compas 53 – 60	76

Figura 38. Estudio No 1 – Primera sección – Compás 1 – 11	78
Figura 39. Estudio No1 – Segunda sección – Compás 12 – 25	79
Figura 40. Estudio No 1 – Tercera sección –Compás 26 – 34	80
Figura 41. Preludio No 3 – Primera sección – Anacrusa – Primera mitad del cuarto tiempo del compás 22	83
Figura 42. Preludio No 3 – Segunda sección – Segunda mitad del cuarto tiempo del compás 22 – 36	85
Figura 43. El abejorro – Primera sección – Compás 1 – 7	87
Figura 44. El abejorro – Segunda sección – Compás 8 – 16	88
Figura 45. El abejorro – Tercera sección – Compás 17 – 24	89
Figura 46. El abejorro – Cuarta sección - Compás 25 – 38	90
Figura 47. El abejorro – Cuarta sección – Compás 39 – 40	91
Figura 48. El abejorro – Quinta sección – Compás 41 – 48	91
Figura 49. El abejorro – Sexta sección – Compás 49 – 56	92
Figura 50. El abejorro – Sexta sección – Compás 57 – 60	93
Figura 51. Milonga – tema A – Compás 1 – 15	95
Figura 52. Milonga – Tema B – Compás 15 – 23	96
Figura 53. Milonga – Tema C - Compás 24 – 39	97

Figura 54. Milonga – Tema D – Compás 40 – 47	98
Figura 55. Milonga – Tema B – Compás 47 – 57	99
Figura 56. Canto a carora – Tema A – Compás 1 – 16	102
Figura 57. Canto a carora – Tema B – Compás 17 – 37	103
Figura 58. Canto a carora – Tema A – Compás 38 – 54	104

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Allman de Robert Johnson	106
Anexo B. Preludio No1 de la Suite para violonchelo de Johann Sebastian Bach	109
Anexo C. Rondó de Ferdinando Carulli	113
Anexo D. Minuet de Fernando Sor	118
Anexo E. Recuerdos de la Alhambra de Francisco Tárrega	121
Anexo F. Preludio de la Cavatina de Alexandre Tansman	128
Anexo G. Estudio No 1 de Heitor Villa-Lobos	131
Anexo H. Preludio No 3 de Heitor Villa-Lobos	134
Anexo I. El Abejorro de Emilio Pujol	137
Anexo J. Milonga de Jorge Cardoso	142
Anexo K. Canto a Carora	145

## RESUMEN

**TÍTULO:** LA GUITARRA CLÁSICA EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO SOLISTA.\*

**AUTOR:** MÁRQUEZ ZAMBRANO, Javier Mauricio\*\*

### **PALABRAS CLAVES:**

HISTORIA DE LA GUITARRA, COMPOSITORES, MÚSICA PARA GUITARRA, ANÁLISIS ARMÓNICO, PARTITURAS

### **DESCRIPCIÓN**

Este trabajo contiene un análisis armónico y estructural de obras para guitarra clásica del periodo del renacimiento musical hasta el siglo XX. El análisis se realizó con los conocimientos adquiridos en mi proceso de aprendizaje en las cátedras de solfeo, armonía, contrapunto y formas, con lo cual se describió la estructura, fraseos, progresiones, cadencias y notas extrañas a la armonía de cada una de las obras. Esto con el objetivo de reforzar la parte interpretativa de las siguientes obras que serán sustentadas en un recital: Allman de Robert Johnson, Preludio de la Suite No1 para Violonchelo de Johann Sebastian Bach, Rondó de Ferdinando Carulli, Minuet de Fernando Sor, Recuerdos de la Alhambra de Francisco Tárrega, Preludio de la Cavatina de Alexandre Tansman, Estudio No1 y Preludio No3 de Heitor Villa-lobos, El Abejorro de Emilio Pujol, Milonga de Jorge Cardoso y Canto a Carora de Silvio Martínez.

Por otra parte se realizó una reseña histórica la cual contiene datos sobre el origen y evolución de la guitarra haciendo énfasis en los aportes de compositores e intérpretes que ayudaron a desarrollar las cualidades técnicas e interpretativas del instrumento.

Además se investigó el género de cada una de las obras lo cual permite entender su estructura y origen, brindando una ayuda adicional para el intérprete.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música, Director de Proyecto: Óscar Javier González, Co-director: Manuel Eduardo Mejía

## ABSTRACT

**TITLE:** THE CLASSIC GUITAR AS A SOLOIST INSTRUMENT THROUGH THE DIFFERENT MUSICAL PERIODS.\*

**AUTHOR:** MÁRQUEZ ZAMBRANO, Javier Mauricio\*\*

### KEY WORDS:

HISTORY OF GUITAR, COMPOSERS, GUITAR WORKS, HARMONIC ANALYSIS, NOTATION

### DESCRIPTION

This document contains several structural and harmonic analysis of guitar classical works from the renaissance period until the twentieth century; Such analyses were based on the knowledge acquired through harmony, sol-fa, counterpoint and form courses, describing the structure, phrases progressions, cadences and extraneous notes on each masterpiece. Which shall serve as tools for their interpretation of the following pieces in a recital: Allman by Robert Johnson, Prelude from cello Suite N°1 by Johann Sebastian Bach, Rondo by Ferdinando Carulli, Minuet by Fernando Sor, *Recuerdos de la Alhambra* by Francisco Tárrega, Prelude from *la Cavatina* by Alexandre Tansman, Study N°1 and Prelude N°3 by Heitor Villa-Lobos, *El Abejorro* by Emilio Pujol, *Milonga* by Jorge Cardoso y *Canto a Carora* by Silvio Martínez. It also provides a historical research review of the origin and evolution of guitar Works, emphasizing the contribution of different composers and performers which helped to develop both technical and interpretative qualities of this musical instrument. Additionally, genre of each masterpiece were reviewed for the better understanding of its structure and origin, bringing extra help for the performer.

---

\* Work Degree

\*\* Human Sciences Faculty, Licenciante of Music, Project's Director: Óscar Javier González, Project's Co-director: Manuel Eduardo Mejía

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad la guitarra como el instrumento popular por excelencia, ha alcanzado un alto reconocimiento mundial dadas sus cualidades tímbricas y técnicas, colocándola a la altura de los demás instrumentos de concierto, después de dejar atrás un camino lleno de misterio en su origen y en sus cambios morfológicos.

Por otra parte, a lo largo de los años han surgido compositores, luthiers e intérpretes, que han puesto al servicio de la música el interés en la búsqueda de mejores técnicas y cambios morfológicos que faciliten la ejecución del instrumento. Logrando las actuales características que le han servido para pasar de un uso vulgar y de poco interés, a un uso selecto y de mucha importancia. Consiguiendo así una incorporación dentro del plan de estudio de muchas universidades y conservatorios del mundo y despertando cada vez más la atención del público en general.

## JUSTIFICACIÓN

Todo estudio académico de un instrumento implica aprender y aplicar conceptos que mejoren la técnica y la interpretación de las obras más representativas de los periodos de la música clásica.

Por esta razón he elaborado un análisis armónico, formal e histórico, el cual ayudará en el trabajo de interpretación de cada una de la obras.

## **OBJETIVOS GENERALES**

Realizar un breve recorrido por las diferentes épocas de la música mediante un recital de guitarra.

Realizar un análisis superficial de las obras a interpretar.

Despertar el interés entre los estudiantes de guitarra para optar a un “recital” como alternativa dentro del proyecto de grado.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Crear un material bibliográfico que permita entender el contexto histórico de cada una de las obras.

Aplicar los conocimientos adquiridos en mi proceso de aprendizaje de las clases de armonía y formas musicales, en el análisis de las obras como refuerzo interpretativo de las mismas.

## 1. MARCO HISTÓRICO

### 1.1 EL ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA GUITARRA

La historia del origen de la guitarra presenta varias hipótesis las cuales plasman un instrumento cuya evolución no se hubiera podido dar sin las incursiones de civilizaciones antiguas a España.

La hipótesis más importante sugiere un origen greco-romano, la cual sostiene que de las incursiones realizadas por el imperio romano a Grecia, los romanos llevaron a su región un instrumento descendiente de la fidícula, denominada la cítara. Este instrumento poco después fue introducido por los romanos en una incursión a España alrededor del siglo IV.

Adoptada la cítara por la cultura Española, se cree que su evolución fue influenciada por el al-ud de origen árabe. Esta evolución consistió en añadirle un mástil, resultando de esta adaptación la guitarra latina, un instrumento de cuatro cuerdas dobles u órdenes que poco tiempo después evoluciono a la vihuela de seis órdenes y a la guitarra de cuatro cuerdas.

En el siglo XVI la guitarra pasó de tener cuatro cuerdas a tener cinco cuerdas, a partir del siglo XVII la guitarra tuvo más probabilidades de evolucionar debido al poco uso de la vihuela y el laúd; para finalmente en el siglo XVIII pasar a tener seis cuerdas. Todas estas modificaciones en gran parte hechas por algunos luthiers y guitarristas españoles.

Paralelo a la evolución morfológica del instrumento, cambiaron muchos aspectos técnicos que poco a poco introdujeron la guitarra en las salas de conciertos. Estos

aspectos fueron el cambio de notación, pasando de escribirse con tablatura (vestigios del laud y la vihuela) a optar por la partitura, como también métodos y escuelas que ayudaron en la evolución técnica.

De este modo surge el primer método para guitarra “guitarra española o bandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes” escrito por el médico barcelonés Juan C. Amat (1586).

Después de este método seguirían el de Velasco denominado “Nuevo método de cifra para tocar la guitarra” (Nápoles, 1640); instrumentación de música sobre la guitarra española, del aragonés Gaspar Sanz (1697); estudios sobre la guitarra de Leite (1796) y los métodos de Robert de Visée, por mencionar algunos.

A finales del siglo XVIII la guitarra empezó a utilizarse poco, para luego resurgir en el siglo XIX debido a Fray Manuel García, quien sustituyó la forma del rasgueo por el antiguo punteo de los dedos, y ayudo en la instrucción de grandes guitarristas de la época como lo fueron Dionisio Aguado y F. Tostado. Para continuar después con los aportes de guitarristas italianos como; Ferdinando Carulli (1780-1839) y Mauro Giuliani(1781-1829); el francés Napoleón Coste(1806-1883) y el español Fernando Sor(1778-1839).

Pero fue la figura de Francisco Tárrega (1852-1909) con sus aportes técnicos, composiciones majestuosas y transcripciones magistrales de compositores como Beethoven, Haydn, Schumann, Albeniz y Bach, la que ayudo a que este instrumento llegara a un nivel más alto de reconocimiento.

De igual importancia son los aportes del guitarrista Andrés Segovia (1893-1987), pilar fundamental de la guitarra del siglo XX, por sus aportes a la interpretación y creación de una escuela que ha llegado hasta nuestra época con algunos expositores de sus enseñanzas. Así mismo por su virtuosismo en la guitarra,

inspiró a muchos compositores para que escribieran obras para guitarra dedicadas a él, como el concierto del sur de Manuel María Ponce, concierto en Re mayor de Mario Castelnuovo-Tedesco y la cavatina de Alexandre Tansman, por mencionar algunos.

De igual importancia son los aportes de compositores y guitarristas latinoamericanos como Heitor Villa-lobos, Agustín Barrios, Jorge Cardoso, Gentil Montaña y Silvio Martínez que han sabido mezclar el folclor de su cultura con los recursos técnicos e interpretativos de la cultura europea, creando así obras de mucha importancia en el repertorio guitarrístico profesional.

En conclusión la guitarra ha llegado hasta nuestros días, dejando atrás modificaciones morfológicas y técnicas, que lograron las actuales cualidades que la han puesto en las salas de conciertos y en las aulas de universidades y conservatorios, logrando así un interés y un reconocimiento por el público en general.

## **2. EL RENACIMIENTO MUSICAL**

### **2.1 ROBERT JOHNSON**

Robert Johnson nació en Inglaterra a comienzos de 1583, fue hijo de John Johnson, laudista al servicio de la Reina Isabel I. En 1594 el padre de Robert muere y en 1596 entra al servicio de la familia de Sir George Carey. Sir George Carey quien obtuvo el título de Baron Hunsdon y de Lord Chamberlain (King's Men) fue patrón del laudista John Dowland y del poeta William Shakespeare.

Después de servir en la casa de la familia Carey, Robert busco trabajo en las cortes. En 1604 estuvo al servicio de la corte del Rey James I, poco después sirvió para el príncipe Henry y más tarde sirvió como compositor para laúd y voces de la corte de Charles I hasta 1633.

Por otra parte, como las obras de la compañía de teatro del King's Men necesitaban musicalizarse, fue Robert Johnson quien hizo este trabajo desde 1610 hasta 1617, acompañando algunos versos del poeta ingles William Shakespeare. Algunos títulos importantes de esta colaboración fueron: The Tempest "Where the Bee Sucks" y "Full Fathom Five".

Además compuso varias obras para laúd con las formas de danzas utilizadas en el renacimiento como Allman (allemande), Pavan (pavana) y Galliard (gallarda), como también fantasías para laúd.

Muere en Inglaterra a los 51 años.

### **2.2 EL ALLMAN**

El termino allman aparece en la época del renacimiento musical y se refiere a una adaptación inglesa de la allemande.

La allemande fue una danza de origen alemán, se considera que en la época de la edad media ya se bailaba y que este baile se interpretaba con poca gracia.

La mayoría de la allemandes en el renacimiento se componían en compás de 2/4 y se ejecutaban a un tempo moderado. Los primeros ejemplos de allemandes se encuentran en el libro Musyck Boexken de Tielman Susato (1751) y en el troisième livre de dansaries del Editor Pierre Attaignant.

## **2.3 El Allman de Robert Johnson.**

### **2.3.1 Análisis de Superficie**

Titulo: Allman

Autor: Johnson, Robert

Origen: Adaptación realizada por José Tomás Pérez Selles del Alman para Laúd

Periodo: Renacimiento

Tonalidad: La menor

**2.3.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico y formal de esta danza se dividió en 2 secciones, una sección en tono menor y otra en tono mayor. La primera sección a su vez se divide en 2 temas que se repiten con variaciones cada uno.

La primera frase del tema A comienza en anacrusa, esta primera frase abarca 5 compases que se caracterizan por la utilización de notas de paso y bordaduras como también por su movimiento melódico conjunto.

La primera frase termina en la primera mitad del segundo tiempo del cuarto compás con un acorde de dominante, dando paso a la segunda frase que termina con una cadencia auténtica. (Figura 1)

Figura 1. Allman - Tema A - Compás 1 – 8

**ALMAN**

**Robert Johnson**

The image displays a musical score for the piece 'ALMAN' by Robert Johnson. It is written in 2/4 time and consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Primera Frase', spans measures 1 through 8. The second phrase, labeled 'Seguda Frase', starts at measure 6 and continues through measure 8. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Dynamics such as 'p' (piano) and 'B' (basso) are indicated above the notes. Chord diagrams are provided below the staff, including I, VII, III, III V6 4, VIIdis I, Vmay, Vmen, IV 6, III, IV, III, V7, IV7, V, and I.

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás.

La segunda mitad del segundo tiempo del compás 8 da inicio al tema A prima, este tema se caracteriza por ser una ornamentación del tema A. (Figura 2)

**Figura 2. Allman-Tema A prima - Compás 9 – 16**

Primera Frase

Segunda Frase

12

I VII III III V6men I  
4

VII<sup>dis</sup> I V V VII<sup>7</sup> III VII<sup>4</sup><sub>3</sub> VI<sup>4</sup><sub>3</sub> V VI VII<sup>dis</sup> I  
V<sup>may</sup>

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

El tema B cuyo inicio ocurre en la segunda mitad del segundo tiempo del compás 16 tiene más variedad melódica conseguida por saltos de más de una cuarta que cambian de dirección. (Figura 3)

**Figura 3. Allman - Tema B - Compás 17 – 24**

Primera Frase

Segunda Frase

18

VII7 I p VII p I p IV6 p IV Vmay V4 3 IV4 3 V

24

1

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

El tema B prima comienza en la segunda mitad del compás 24 y es una variación del tema B, que consiste en retardar los bajos una semicorchea dándoles una individualidad melódica (Figura 4)

Figura 4. Allman - Tema B prima - Compás 25 – 32

The image displays two musical staves. The first staff, labeled 'Primera Frase', shows a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. Chord symbols below the staff include V, VI6 (with a '5' below it), VII6 (with a '5' below it), I, p, I, VII, and I. The second staff, labeled 'Segunda Frase', starts at measure 29 and includes a 'R' above the first measure. Chord symbols below the staff include IV6 p, IV, Vmay, V4 (with a '3' below it), IV4 (with a '3' below it), V, and I.

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

La segunda sección tiene 3 temas(C, D, E) todo en tonalidad de La mayor, el tema C contiene algunos elementos melódicos y rítmicos del tema B. (figura 5)

Figura 5. Allman - Tema C - Compás 33 – 40

The image displays a musical score for 'Allman - Tema C - Compás 33 – 40'. It consists of two staves of music in G major, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff, labeled 'Primera Frase', contains measures 33-36. The second staff, labeled 'Segunda Frase', contains measures 37-40. Both staves feature a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. Chord progressions are indicated below the notes. The first phrase starts with a B7 chord and progresses through IV, I6, V4, I, p, I, II, and I6. The second phrase starts at measure 36 with IV7 and V, followed by V, V, I, VI, p, IV, and V.

Primera Frase

Segunda Frase

36

IV7 V V V I VI p IV V

I IV I6 V4 I p I II I6

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

El tema D se caracteriza por la utilización de la dominante del V grado y del I grado. Finalizando el tema con la progresión V7 del V y V. (Figura 6)

Figura 6. Allman - Tema D - Compás 41 – 48

Primera Frase

Segunda Frase

41 *p* *p*

I6 4 V del V

42 B

V I V I6 V 2 V I6 p I V7 del V

47 *p*

VII I V7 del V V

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

El tema E contiene un contrapunto a 2 voces cuyos elementos son variaciones de algunos motivos de los temas anteriores. Finalizando en una cadencia autentica. (Figura 7)

Figura 7. Allman - Tema E - Compás 49 – 55

The image displays a musical score for the piece 'Allman - Tema E' in measures 49-55. It is divided into two sections: 'Primera Frase' (First Phrase) and 'Segunda Frase' (Second Phrase). The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first phrase (measures 49-55) is marked with a piano 'p' dynamic and includes fingering numbers (I, II, V) and a '7' indicating a barre. It features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second phrase (measures 53-55) is also marked with a piano 'p' dynamic and includes fingering numbers (I, II, V) and a '7' indicating a barre. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The text 'IV' is located at the bottom right of the first phrase.

**Adaptado de:** JOHNSON, Robert. Allman. Transcripción realizada por José Tomás

### **3. EL BARROCO MUSICAL**

#### **3.1 JOHANN SEBASTIAN BACH**

Nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach (Turingia). A la edad de 9 años ya había recibido las primeras enseñanzas de su padre Johann Ambrosius, quien era un reconocido violinista y trompetista en Eisenach. Pero la muerte de su madre a la edad de 9 años y la muerte de su padre un año después, obligan a su hermano, Johann Christoph Bach, a hacerse cargo de él.

Su hermano era un reconocido organista de Ohrdrufm y fue este quien asumió la enseñanza musical de J.S Bach enseñándole teoría musical, composición y a ejecutar el clavicordio. Poco tiempo después a la edad de catorce años, fue premiado con un matricula para estudiar en la Escuela de San Miguel en Luneburg por un periodo de 2 años.

Después de terminar sus estudios fue organista de las iglesias de Arnstadt, Muhlhausen y en las cortes de Weimar y Leopold Anhalt-Khöten, esta última corte brindó a Bach mayor estabilidad y libertad para componer y tocar. De este modo surgieron muchas de las obras más representativas como las Suites Orquestales, las seis suites para violonchelo solo, las Sonatas y Partitas para violín solo y los Conciertos de Brandemburgo.

Después de esta estancia en la corte de Khöten, fue cantor y director musical en la iglesia luterana en Leipzig, Ciudad en la cual muere en el año 1750.

#### **3.2 EL PRELUDIO**

Fue muy utilizado en la época del barroco como introducción a una suite o serie de piezas con formas de danzas.

Además, la característica de esta pieza radicaba en su libre interpretación, con el propósito de que el ejecutante propusiera los ornamentos necesarios para su interpretación, pues no estaban escritos. Por otra parte, la pieza era de corta duración a comparación de la serie de movimientos que seguían después de esta. Además, tenía un carácter expresivo con algunos toques de virtuosismo en algunos pasajes de la pieza.

Por otra parte, fue desde el periodo del Romanticismo musical donde el preludio se constituye en una forma independiente y especialmente para piano, cuyo uso se encuentra en obras de compositores como Frédéric Chopin, Erik Satie y Claude Debussy.

### **3.3 PRELUDIO DE LA SUITE NO 1 PARA VIOLONCHELO DE BACH**

#### **3.3.1 Análisis de Superficie**

Título: Preludio de la suite no 1 para violonchelo

Autor: Bach, Johann Sebastian

Periodo: Barroco

Tonalidad: Re mayor

**3.3.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico y formal de este preludio se dividió en dos secciones, la primera caracteriza por exponer acordes en forma de arpeggios con bordadura en tonalidad de Re mayor y tonalidades vecinas. La segunda sección caracterizada por desarrollarse en el quinto grado, utilizando arpeggios, notas extrañas a la armonía y pedales.

En el primer compás de la primera frase se encontró un motivo en Re mayor, caracterizado por ser un arpeggio con bordadura en la nota Mi y un pedal en Re. (Figura 8)

Los siguientes tres compases se caracterizan por la adaptación del motivo inicial a la progresión IV, VII y I. (Figura 8)

Finalizando esta frase se encontró un arpegio con bordadura en el I grado seguido de melodías con embellecimiento melódico y un motivo de enlace que conecta con el siguiente arpegio del compás seis. (Figura 8)

La segunda frase inicia en el compás seis con un arpegio con bordadura en el V del V, seguido de un contorno melódico similar al del compás 5, pero esta vez en tonalidad de La mayor el cual conduce al II del V. (Figura 8)

En el compás nueve y diez se encontró un contorno melódico diferente a lo expuesto anteriormente basado en las progresiones V del V y V. (Figura 8)

Las progresiones VII y V7 del II del compás once de la tercera frase conducen al II en forma de arpegio, dando paso al V del VI y VI del compás 13 y 14. (Figura 8-9)

La cuarta frase comienza desde el compás 15 y finaliza en el compás 19, allí se encontró un desarrollo en tonalidad de Re mayor con las progresiones V6, V del IV, VII/I Y I, desarrollándose cada una con arpegios y arpegios con bordadura. (Figura 9)

La quinta frase comienza en el compás 20 y termina en el primer tempo del compás 21, allí se desarrollan arpegios en el V del V y V/IV. (Figura 9)

Figura 8. Preludio – Primera sección - Compás 1 – 13

**Preludio**

J.S BACH

1ra Frase

2da Frase

3ra Frase

I

IV<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

B

B

B

VII/I

I

B

B

B

E.M.

Motivo de enlace

V del V

B

B

E.M.

Motivo de Enlace en La mayor

II del V

V del V

V

VII del II

V del II

II

V del VI

**Adptado de:** BACH, Johann Sebastian. Transcripción realizada por John W. Duarte

**Figura 9. Preludio – Primera sección - Compás 14 – 22**

14  $\text{VI}$  4ta Frase  $\text{V6}$

16  $\text{V del IV}$   $\text{B}$   $\text{IV}$   $\text{B}$   $\text{VII/I}$

19  $\text{I}$   $\text{B}$  5ta Frase  $\text{Escala descendente de I}$   $\text{V del V}$

21  $\text{V/IV}$

**Adaptado de:** BACH, Johann Sebastian. Transcripción realizada por John W. Duarte

La primera frase de la segunda sección comienza en el tercer tiempo del compás 22. Allí se exponen arpeggios en el V grado y una secuencia con notas extrañas a la armonía y bordaduras. (Figura 10)

La segunda frase se desarrolla en arpeggios en el V y I grado seguido de una secuencia con notas extrañas a la armonía, para terminar con un arpeggio en el V del V y V. (Figura 10)

La tercera frase se caracteriza por tener un serie de escalas en Re mayor comenzando desde otra nota de la escala y dirigida hasta su octava inferior, esto se repite dos veces cambiando cada una de origen y destino y siempre llevando un pedal en el bajo de La. (Figura 10-11)

La cuarta frase inicia en la mitad del segundo tempo del compás treinta y dos. Esta frase se caracteriza por exponer un motivo el cual se simplifica y re expone en el siguiente compás. (Figura 11)

La quinta frase se caracteriza por las secuencias ascendentes y descendentes en segundas. (Figura 11)

En la sexta frase aparece una escala cromática de más de una octava armonizada en terceras y con un pedal en La, cuyo último acorde, en este caso una dominante con séptima, permite resolver a la tónica en el compás treinta y nueve. (Figura 11)

La séptima frase se caracteriza por la utilización de la progresión I, Vsus4, V7 en forma de arpeggio y con pedal en La, que finalmente resuelve en Re mayor. (Figura 11)

**Figura 10. Preludio – Segunda sección – Tercer tiempo del compás 22 – compás 30**

1ra Frase

23

V

V

V

V

B

B

B

2da Frase

25

V

I

B

V del V

27

3ra Frase

29

V del V

V

**Adaptado de:** BACH, Johann Sebastian. Transcripción realizada por John W

**Figura 11. Preludio – (Continuación) Segunda sección – Segundo tiempo del compás 31 – compás 42**

4ta Frase

5ta Frase

Motivo

Motivo simplificado

Sequencia Ascendente

6ta Frase

Sequencia Descendente

Cromatismo

7ma Frase

I

V sus4

I

V7

I

**Adaptado de:**BACH, Johann Sebastian. Transcripción realizada por John W. Duarte

## 4. EL CLASICISMO MUSICAL

### 4.1 FERDINANDO CARULLI

Ferdinando María Meinrado Francesco Pascale Rosario Carulli, Nace en Nápoles el 9 de febrero de 1770.

Realiza sus primeros estudios musicales con un sacerdote músico aficionado, El primer instrumento que interpreto fue el violonchelo y a la edad de 20 años abandono este instrumento optando por el estudio de la guitarra.

Después de adoptar el estudio de la guitarra con mucha convicción, Carulli comienza desarrollar un estilo de interpretación y de composición muy personal en pro del beneficio y del reconocimiento que este instrumento debía merecer según su criterio. Esta decisión se ve influenciada en parte por la carencia de guitarristas profesionales y músicos poco interesados por el estudio y la composición de guitarra en la ciudad de Nápoles.

Posteriormente desarrollaría habilidades en la interpretación y la composición de obras para guitarra que le sirvieron para tocar en Nápoles, como también una gira que realizaría posteriormente por gran parte de Europa.

Por otra parte, su matrimonio con la francesa Marie-Josephine Bover en el año 1801 y el éxito que tuvo sus presentaciones en Paris en el año 1802, Ayudaron a que tomara la decisión de instalarse en la capital Francesa. Allí su música fue muy apreciada, al punto que fue el maestro de guitarra más solicitado en todo París, teniendo entre sus alumnos a miembros de la nobleza parisina.

Por otra parte, fue en París donde el mismo publicó algunas de sus obras, abarcando más de 400 piezas para guitarra sola y en combinación con otros instrumentos, como lo son el opus 27, el dúo en Sol mayor Op 34, dúo para guitarra y flauta ,dúo para guitarra y piano forte Op. 11, por mencionar algunas.

Sin embargo, su obra más representativa es el método para guitarra titulado “Armonía aplicada a la Guitarra”, dicho método contiene varias piezas encaminadas al mejoramiento de la técnica guitarrística y cuya utilización ha estado vigente en las aulas de conservatorios y universidades.

Muere el 17 de Febrero de 1841, dejando una carrera fructífera con muchos de sus ideales logrados, como lo fueron la difusión de la guitarra en gran parte de Europa y sus métodos técnicos que ayudaron a crear una escuela de la cual hasta hoy quedan vestigios.

## **4.2 EL RONDÓ**

El termino Rondó de asocia a la forma instrumental originada en la Europa del siglo XVII, cuya estructura es un reiterativo tema A combinado con temas contrastantes o couples (A B A C A D...A) que enfatizan en otra tonalidad diferente a la del tema A. Generalmente se expone el primer couple en tonalidad de dominante y el segundo en tonalidad menor, además, las frases de cada tema abarcan de 4 compases u 8 compases.

Por otra parte fue una forma frecuentemente utilizada por varios de los clavecinistas franceses del siglo XVII como Chambonières, Louis Couperin Y Rameau

## **4.3 RONDÓ DE FERDINANDO CARULLI**

### **4.3.1 Análisis de Superficie**

Titulo: Rondó

Autor: Carulli, Ferdinando

Periodo: Clasicismo

Tonalidad: Do mayor

**4.3.2 Análisis de Estructura** La estructura de este Rondó consiste en un tema principal o tema A que se repite después de combinarlo con otros temas o couplets.

La estructura se basa en la fórmula temática ABACA, cuyos couplets guardan cierta relación motivica respecto al tema A.

La primera frase del tema A comienza en la anacrusa y finaliza en la mitad del tercer tiempo del compás 4, esta frase contiene una línea melódica con acompañamiento de arpegio y notas de paso basándose en las progresiones I, V7, I, V7, I, IV Y V. Más adelante se encuentra la segunda frase la cual tiene un elemento en común con la frase anterior que es la melodía con arpegio, pero en esta ocasión con la progresión VI, V del VI, VI, V, II, V.

Los 2 compases siguientes difieren un poco de los dos últimos compases de la anterior frase. Esta segunda frase se caracteriza por un contorno melódico diferente.

La tercera frase va desde la segunda mitad del tercer tiempo del compás 8 hasta la primera mitad del tercer tiempo del compás 12 y contiene un serie de arpegios con pedal en la nota Sol con las progresiones V7, I, V, I, V7, V del II, II, la mayoría en inversión. Seguido de arpegios en la progresión V6 y I, escala descendente desde Fa hasta Do con pedal en Sol y un final con arpegios en V6, VI7 y V.

En la cuarta frase se re expone la tercera frase atrás mencionada, esta re exposición va desde la segunda mitad del tiempo tres del compás 12 hasta la primera mitad del tercer tiempo del compás 16 y a diferencia de la anterior, esta frase está incompleta siendo entonces una re exposición de la tercera frase con final anticipado.

Además de la re exposición atrás mencionada, en el compás diecisiete surge parte de la re- exposición de la primera frase, cuya diferencia radica en la progresión

VII dis del V, V, I, V, I del final de la frase, preparando la entrada del Tema B en tonalidad de Sol mayor. (Figura 12)

**Figura 12. Rondó en Do mayor - Tema A - Desde la anacrusa hasta el compás 24**

**RONDO**

Ferdinando Carulli

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music, each with specific annotations:

- 1ra Frase:** Measures 1-4. Chords: I, V7, I, V7, I, IV, V.
- 2da Frase:** Measures 5-8. Chords: VI, V del VI, VI, V, II, V.
- 3ra Frase:** Measures 9-11. Chords: V2, I6, V6, I, V4, V del II, II, V6, I. Includes a 'Ped' (pedal) marking.
- 4ta Frase:** Measures 12-14. Chords: V6, VI7, V, V2, I6, V6, I, V4, V del II, II.
- Re exposición de 1ra Frase:** Measures 15-17. Chords: V6, I, V. Includes a 'Ped' marking.
- Variación como Conclusión del Tema A:** Measures 18-23. Chords: VII dis del V, V, I6, V4, V.
- 24:** Measure 24. Chord: I.

Adaptado de: Carulli, Ferdinando. Rondó

El Tema B presenta un desarrollo en la tonalidad de Sol mayor aportando nuevos elementos que más tarde se van a utilizar y a variar en el tema C. Este Tema comienza en la segunda mitad del tercer tiempo del compás 24 hasta la segunda mitad del tercer tiempo del compás 32 y está caracterizado por la utilización de progresiones de I y V. (Figura 13)

**Figura 13. Rondó en Do mayor - Tema B – Primera y segunda frase - Segunda mitad del tercer tiempo del compás 24 - Primera mitad del tercer tiempo del compás 32**

Tema B

Tonalidad Sol Mayor

The image shows two staves of musical notation for Tema B in G major. The first staff covers measures 24 to 32, and the second staff covers measures 32 to 39. Chord progressions are indicated below the notes. The first phrase (measures 24-32) has a progression of I, V6/5, I, V, I, V. The second phrase (measures 32-39) has a progression of I, V6/5, V, VI, V del VI, VI.

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

La tercera frase del Tema B comienza en la segunda mitad del tercer tiempo del compás 32 y se basa en la utilización de arpeggios en las progresiones V, I, V, I y, IV6, III6, II6, I6, I, II, V, I. Después de esta frase sigue un re exposición de la misma frase con un final diferente, que continúa con un puente que servirá para modular a la tonalidad del Tema A (Figura 14).

**Figura 14. Rondó en Do mayor - Tema B - Tercera frase, variación y puente-segunda mitad del tercer tiempo del compás 32 - Primera mitad del tercer tiempo del compás 53**

3ra Frase

32

36

Repetición de la 3ra Frase con Final

39

43

46

Puente para modular al Tema A

50

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

Parte del Tema A aparece después del Tema B, esta re exposición de una sub sección del tema A servirá para Modular al Tema C en tonalidad de La menor (Figura 15)

**Figura 15. Rondó en Do mayor - Re exposición del tema A - Segunda mitad del tercer tiempo del compás 54 - Primera mitad del tercer tiempo del compás 62**

Re exposición  
Tema A

55

60

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

El tema C se dividió en varias sub secciones, la primera sub sección con un contorno melódico similar a los inicios de frase del tema B está en tonalidad de La menor. (Figura 16)

**Figura 16. Rondó en Do mayor - Tema C - Primera Sub sección - Segunda mitad del tercer tiempo del compás 61 - Segundo tiempo del compás 69**

Tema C  
Primera  
SubSección  
Tonalidad La menor

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

Después de exponer parte del tema C en tonalidad de La menor, sigue una sección del mismo Tema C pero en tonalidad de La Mayor, esta sección posee un contorno melódico muy similar al del Tema B e igualmente la característica de esta sección es la utilización de arpeggios.

Finalmente utiliza un puente que permite modular a la tonalidad del Tema A en su última re exposición.

**Figura 17. Rondó en Do mayor - Tema C – Sección en La mayor - Segunda mitad del tercer tiempo del compás 69 - Segundo tiempo del compás 86**

Tema C  
 Sección   
 Tonalidad  
 La Mayor

Ira Frase



70 V I V

73 I IV6 III6 I6

2da Frase



76 IV I6 I V I

80 I IV6 III6

83 II6 I6 IV VII del V V VI de La menor

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

**Figura 18. Rondó en Do mayor - Tema C – Puente - Compás 87 - Compás 90**

The image shows a musical score for a bridge section in a Rondo in D major, measures 87-90. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bridge is labeled "Puente para modular al Tema A" and consists of four measures. The first measure is in the key of A minor (two sharps, one flat) and is labeled "V de La menor". The second measure is in the key of D major (two sharps) and is labeled "V de Do mayor". The third and fourth measures are also in the key of D major. The bridge features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes and rests.

**Adaptado de:** Carulli, Ferdinando. Rondó

Finalmente, re expone por ultima vez el tema A con las mismas características del Tema A inicial excepto por la progresion I y VII 7dis /I en forma de arpeggio y la resolución al I de los 8 ultimos compases .

Figura 19. Rondó en Do mayor - Re exposición del Tema A con final - Segunda mitad del tercer tiempo del compás 90 - Segundo tiempo del compás 119

91

Ira Frase

2da Frase

3ra Frase

4ta Frase

Ped

Re exposición 4ta Frase con final anticipado

Re exposición 3ra Frase

Re exposición 1ra Frase

Variación 1ra Frase

5ta Frase

6ta Frase

I

V7

I

V7

I

IV

V

VI

V del VI

VI

V

II

V

V2

I6

V6

I

V4

3

V del II

II

V6

I

V6

VI7

V

VII7dis/I

I

VII7dis/I

I

Adaptado de: Carulli, Ferdinando. Rondó

#### 4.4 FERNANDO SOR

Nace en Nápoles el 13 de febrero de 1778.

Descendiente de una familia con tradición militar, Sor intento seguir este linaje, pero desistió de esta idea al descubrir la ópera italiana y la guitarra, instrumento que por ese entonces era de uso vulgar.

Su gran interés por la música lo lleva a estudiar en la escolanía del monasterio de Montserrat, allí compuso sus primeras piezas para guitarra y tuvo bases para componer su primera ópera titula “Telémaco en la isla de Calipso”, la cual fue estrenada en 1797 en la ciudad de Barcelona.

Alrededor del año 1808, Fernando Sor comienza a componer música nacionalista para guitarra frecuentemente acompañadas de líricas patrióticas, esto debido a la invasión que sufría España por parte del francés Napoleón Bonaparte.

A pesar de esto acepta un puesto administrativo en el gobierno de ocupación Bajo la monarquía de José Bonaparte. Esta decisión trae consigo problemas después de la expulsión de los franceses en 1813. Teniendo que abandonar España por temor a represarías debido a su presunto congenio con el gobierno francés.

De este modo se exilia en Paris donde pasa el resto de su vida. Allí es reconocido por sus habilidades para componer e interpretar la guitarra y esto lo lleva dar una gira por Europa donde adquiere fama y deja muy en alto las cualidades de concierto de este instrumento. Es también en París donde conoce al también español y guitarrista Dionisio Aguado, con quien hace una buena amistad y para el cual compone el dueto “Op 41 Les deux Amis”.

La obra de Fernando Sor es extensa y parte de su repertorio incluye 2 operas, 7 ballets, 2 sinfonías, 1 concierto y varias piezas para guitarra de las cuales el “método para guitarra” es una de las más importantes.

Muere el 10 de julio de 1839, dejando grandes aportes a la composición de obras para guitarra, muchas de estas influenciadas por compositores clásicos como Mozart y Haydn.

#### **4.5 MINUET**

Danza en  $\frac{3}{4}$ , de tempo moderado introducida en la corte francesa de Luis XIV en 1650, luego adoptada como danza oficial en el régimen de Roi Soleil y posteriormente difundida por toda Europa, la cual sustituyo las antiguas danzas existentes como la pavana y la gallarda y estableció un nuevo periodo en la danza y en la música con estructura de danza.

El minuet fue la única danza del barroco que continuo usándose después del declive de la suite a comienzos de 1750, su uso se encuentra plasmado en el tercer movimiento de algunas sonatas y sinfonías de compositores europeos del siglo XVI y XVII.

#### **4.6 MINUET DE FERNANDO SOR**

##### **4.6.1 Análisis de Superficie**

Titulo: Minuet

Autor: Sor, Fernando

Periodo: Clasicismo

Tonalidad: Do mayor

#### 4.6.2 Análisis de Estructura Forma minuet de seis temas (ABACDED).

La primera frase del tema A comienza en anacrusa utilizando la nota sol en valor de negra, seguido de un acorde de Do mayor (I) y un grupeto en Do, más adelante se encontró un acorde de I grado, seguido de un acorde bordadura con notas extrañas a la armonía, dada su constitución se podría cifrar como II#dis, el cual crea tensión y resuelve al I grado. Posteriormente se expone apoyaturas en el V y I grado contenidas en la segunda frase, finalizando con una cadencia perfecta. (Figura 20)

Figura 20. Minuet en Do mayor - Tema A - Compás 1- 8

**MINUET**

Fernando Sor

The musical score for the first 8 measures of the Minuet in C major by Fernando Sor is shown. The piece is in 3/4 time and C major. The first phrase (measures 1-4) begins with an anacrusis (G4) and includes chords I, II#dis, and I6. The second phrase (measures 5-8) includes chords V6 and I, with 'ap.' (appoggiatura) markings over the notes. A cadence is shown at the end of measure 8.

**Adaptado de:** SOR, Fernando. Minuet en Do mayor

En la primera frase del Tema B se encontró la progresión V2, I6 con apoyatura, VII7dis del II Y II6 con Bordadura. Después inicia la segunda frase con dos



**Figura 22. Minuet en Do mayor - Re exposición del Tema A - Tercer tiempo del compás 16 - Segundo tiempo del compás 28**

The image shows two musical phrases. The first phrase, labeled 'Ira Frase', is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second phrase, labeled '2da Frase', is written on a single treble clef staff, starting at measure 22. It includes dynamics markings 'ap.' and chord symbols V6, I, V, I, V. A page number '5' is at the bottom.

**Adaptado de:** SOR, Fernando. Minuet en Do mayor

La primera frase del tema C contiene inicialmente parte del primer motivo del Tema A añadiendo un acorde con nota de paso y el acorde del V del V al final de la frase.

La segunda frase contiene una secuencia de acordes dominantes secundarios con apoyatura, esto ocurre desde el compás 29 hasta el 40.

La tercera frase concluye este tema con su progresión V, I. (Figura 23)

**Figura 23. Minuet en Do mayor - Tema C - Tercer tiempo del compás 24 –  
Compás 40**

1ra Frase

2da Frase

3ra Frase

V del V V del V V V del IV IV V del III mayor

III mayor V7 del V del V V del V ap. V 4 ap. I II6 V I

**Adaptado de:** SOR, Fernando. Minuet en Do mayor

El tema D se caracteriza por una serie acordes de I y V grado con bordadura, seguido de una escala descendente de fa lidio Y una progresión I6, II6, V7 y I. (Figura 24)

**Figura 24. Minuet en Do mayor - Tema D - Tercer tiempo del compás 40 -  
Compás 48**

The musical score for Figure 24 is as follows:

**1ra Frase (Measures 42-47):**

- Measure 42: Chord I
- Measure 43: Chord B
- Measure 44: Chord V6
- Measure 45: Chord I
- Measure 46: Chord V7
- Measure 47: Chord I6

**2da Frase (Measures 48-49):**

- Measure 48: Chord II6
- Measure 49: Chord V7

**Adaptado de:** SOR, Fernando. Minuet en Do mayor

El tema E contiene una serie de acordes dominantes secundarios con bordadura y un acorde cromático que resuelve en el V grado.

Para finalizar el autor re expone el Tema D en la tercera y cuarta frase.

**Figura 25. Minuet en Do mayor – Tema E y re exposición del Tema D - Tercer tiempo del compás 48 - Compás 64**

The musical score consists of four phrases:

- 1ra Frase:** Measures 48-55. Chords: V6 del IV, IV, V6 del V, V. Dynamics: p.
- 2da Frase:** Measures 56-62. Chords: V6 del VI, VI7, Cromatismo, V6, I, V6, I. Dynamics: p.
- 3ra Frase:** Measures 63-64. Chords: V6, I. Dynamics: f.
- 4ta Frase:** Measures 65-72. Chords: V6, I6, V6, V7, I. Dynamics: f.

**Adaptado de:** SOR, Fernando. Minuet en Do mayor

## 5. EI ROMANTICISMO MUSICAL

### 5.1 FRANCISCO TÁRREGA

Francisco de Asís Tárrega Aixea Nace en Villareal (España) el 21 de Noviembre de 1852.

Inicia sus estudios musicales en Castellón (Villareal) de parte del guitarrista conocido por "Cego de la marina". En 1874 continua sus estudios musicales en el conservatorio de Madrid, donde estudio composición con Emilio Arrieta. En esa época su instrumento principal era el piano y regularmente tocaba la guitarra .pero el éxito alcanzado en el teatro de la alhambra donde realizo un concierto de guitarra, lo impulsa a estudiar en profundidad este instrumento, convirtiéndose en un virtuoso de la guitarra, lo cual le sirvió para dar recitales en París, Londres y España, como también para enseñar a guitarristas después renombrados como Emilio Pujol y Miguel Llobet.

Por otra parte, la amistad hecha en Valencia con la viuda rica Conxa Martínez, hace que esta lo tome bajo su protección artista y le preste una casa en Barcelona, casa donde Francisco Tárrega compuso muchas de sus obras famosas.

Después de un viaje realizado a Granada, Tárrega compone "Recuerdos de la Alhambra" una de sus obras más famosas "

El repertorio de Francisco Tárrega incluye varias obras para guitarra como Danza mora, Capricho Árabe, Pavana, Estudio de Concierto, entre otras; como también, adaptaciones para guitarra de obras de Beethoven, Chopin y Mendelssohn.

Por otra parte, F. Tárrega creó lo fundamentos de la técnica para guitarra del siglo XX y descubrió efectos y recursos del instrumento hasta esa época insospechados.

Finalmente se instala en Barcelona donde muere el 15 de diciembre de 1909.

## 5.2 RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

### 5.2.1 Análisis de Superficie

Título: Recuerdos de la Alhambra

Autor: Tárrega, Francisco

Periodo: Romanticismo

Tonalidad: La menor

**5.2.2 Análisis de Estructura** El elemento compositivo dominante es el tremolo clásico el cual se mantiene en toda la obra, como también el uso de dominantes secundarias

Para su análisis esta obra se dividió en tres secciones y cada sección a su vez en 2 periodos con sus respectivas frases. La primera sección se encuentra en tonalidad de La Menor y Las dos restantes en tonalidad de La Mayor.

El primer periodo de la primera sección se encuentra en tonalidad de La menor y se desarrolla con los acordes de I y III grado y sus respectivas dominantes, además del uso del tremolo en las diferentes notas de los acordes atrás mencionados. (Figura 26)

Figura 26. Recuerdos de la Alhambra - Primera Sección - Primer Periodo-  
compás 1 – 8

**RECUERDOS DE LA ALHAMBRA**

Francisco Tárrega

1ra Frase

1

V7

2

1

V7

3

1

4

1

V7

2da Frase

5

III

V7 del III

6

III

V7 del III

7

III

8

III

Adaptado de: TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

El segundo periodo contiene las progresiones VI, III7, VI, V7, VII7 del IV, V del IV, IV, Vadd4, VIMaj7, I Y V con algunas notas de paso y el uso del tremolo en las diferentes notas de los acordes atrás mencionados. (Figura 27-28)

**Figura 27. Recuerdos de la Alhambra - Primera Sección - Segundo Periodo - compás 9 – 16**

The musical score consists of eight staves of music, numbered 9 through 16. The first staff (measure 9) is labeled '1ra Frase' and contains chords VI and III7. The second staff (measure 10) contains chords VI and V7. The third staff (measure 11) contains a piano (P) dynamic marking, a triplet (3), and a V7 chord. The fourth staff (measure 12) contains a V7 chord. The fifth staff (measure 13) is labeled '2da Frase' and contains a VII7dis del IV chord. The sixth staff (measure 14) contains a V7 del IV chord. The seventh staff (measure 15) contains a piano (P) dynamic marking, a triplet (3), and an IV chord. The eighth staff (measure 16) contains an IV chord.

**Adaptado de:** TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

**Figura 28. Recuerdos de la Alhambra - Primera Sección - Segundo Periodo -  
Compás 17- 20**

3ra Frase

17 .Vadd4

18 .VIMaj7

19 3 I6/4 V

20 V

**Adaptado de:** TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

El primer periodo de la segunda seccion se caracteriza por estar en tonalidad de La mayor cuya progresion es I, V, I, IV, II Y I. Siempre acompañado de un bajo obstinado en La. (Figura 29)

**Figura 29. Recuerdos de la Alhambra - Segunda Sección - Primer Periodo -  
Compás 21- 28**

1ra Frase

21

I

V7

22

I

V7

23

I

24

2da Frase

25

IV

26

II/I

p

f

27

I

28

**Adaptado de:** TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

En el segundo periodo de la segunda sección se encontró el uso de dominantes secundarias, como el V del III y el IIdis del I. (Figura 30)

**Figura 30. Recuerdos de la Alhambra - Segunda Sección - Segundo Periodo - compás 29- 36**

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is divided into two phrases:

- 1ra frase:** Measures 29, 30, and 31. Measure 29 is marked with VI6. Measure 30 is marked with V del III. Measure 31 is marked with III.
- 2da Frase:** Measures 32, 33, 34, 35, and 36. Measure 32 is marked with III. Measure 33 is marked with IIdis. Measure 34 is marked with I and V. Measure 35 is marked with V/I and P. Measure 36 is marked with I, V, I, and V6.

The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with various chordal accompaniments indicated by the chord symbols.

**Adaptado de:** TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

La última sección se caracteriza por la intercambiabilidad del modo La mayor y La menor, terminando en La mayor. (Figura 31-33)

**Figura 31. Recuerdos de la Alhambra - Última Sección - compás 37- 44**

The musical score consists of six staves of music. The first three staves (measures 37-39) are labeled '1ra Frase' and 'Tonalidad La menor'. The last three staves (measures 40-44) are labeled '2da Frase' and 'Tonalidad La mayor'. Chord symbols are placed below the notes: I, VI, II dis, VI, IV, I, V, V7, III, V7, I, and p.

**Adaptado de:** TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

Figura 32. Recuerdos de la Alhambra - Última Sección - Compás 45- 52

Modulacion a La menor

3ra Frase

45 I

46 VI

47 IIdis VI IV

Tonalidad La mayor

48 I

4ta Frase

49 I

50 V

51 Vadd2

52 I

Adaptado de: TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

Figura 33. Recuerdos de la Alhambra - Última Sección - Compás 53- 57

The image displays a musical score for the final section of 'Recuerdos de la Alhambra', measures 53 through 57. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#).  
Measure 53: Features a series of sixteenth-note runs. The first measure has a fingered bass note 'I' (index finger) on the C# below the staff. The second measure has a fingered bass note 'P' (piano) on the C# below the staff. The third measure has a fingered bass note 'P' on the C# below the staff. The fourth measure has a fingered bass note 'P' on the C# below the staff.  
Measure 54: Continues the sixteenth-note runs. The first measure has a fingered bass note 'I' on the C# below the staff. The second measure has a fingered bass note 'P' on the C# below the staff. The third measure has a fingered bass note 'P' on the C# below the staff. The fourth measure has a fingered bass note 'I' on the C# below the staff. The fifth measure has a fingered bass note 'I' on the C# below the staff. The sixth measure has a fingered bass note 'I' on the C# below the staff.  
Measure 57: Shows a final chord consisting of a dotted half note on the C# below the staff, followed by a double bar line.

Adaptado de: TÁRREGA, Francisco. Recuerdos de la Alhambra

## **6. MÚSICA DEL SIGLO XX**

### **6.1 ALEXANDRE TANSMAN**

Nace en Lodz (Polonia) el 12 de junio de 1897, Fue un compositor y pianista Polaco con descendencia judia que combinaba el estilo neoclasico frances con estilos musicales de polonia.

Inicia sus estudios musicales en el conservatorio de Lodz pero mas tarde se translada a París donde sus ideas musicales fueron mas aceptadas que en su tierra natal, pues en la epoca varios compositores franceses tenian rasgos similares a los que proponia y de los cuales se influenciaba A. Tansman, como lo eran Igor Stravinsky y Maurice Ravel.

En 1941 con el ascenso de Hiltler al poder y el comienzo de la II guerra mundial, pone a Tansman en una situación de peligro debido a su descendencia judia, por lo tanto se transalada a Los Angeles (U.S.A), allí compone 6 scores para peliculas de Hollywood, siendo nominado por un Academy Award en 1946 por la música para la película "Paris Underground".

Después de termianda la guerra deside regresar a parís donde compone la mayoría de sus obras, algunas para guitarra como la suite en modo polonico y la cavatina, obras escritas para el guitarrista español Andres Segóvia.

Muere en París el 15 de Noviembre de 1986.

### **6.2 PRELUDIO DE LA CAVATINA**

#### **6.2.1 Análisis de Superficie**

Titulo: Preludio de la Cavatina

Autor: Tansman, Alexandre

Periodo: Siglo XX

**6.2.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico de esta pieza se utilizó el cifrado americano debido a un gran número de disonancias sin resolución propio de algunos estilos del siglo XX.

En la parte estructural, esta pieza se divide en dos secciones, la primera sección a una velocidad rápida posee un carácter enérgico (con movimiento) y se caracteriza por la utilización de disonancias sin resolver y contrapunto a dos voces.

Esta primera sección posee 6 frases que van desde el compás 1 hasta el 26.

La primera frase y segunda frase se desarrolla en tonalidad de Mi menor con algunas notas extrañas a la armonía. (Figura 34)

La tercera frase contiene dos melodías, la melodía superior en tonalidad de Mi menor armónico contrasta con motivos rítmicos en la parte inferior que van cambiando de tonalidad. (Figura 34)

La Cuarta frase maneja una idea muy similar a la anterior, pero en esta ocasión la frase superior esta en tonalidad de Re menor. Esta combinación de líneas melódicas poli tonales se resumió en un acorde. (Figura 34)

La Quinta frase se desarrolla en dos tonalidades, la primera contiene progresiones en el modo de La mixolidio cuyo último acorde (B7) da paso a la segunda tonalidad en Mi mixolidio, utilizando una escala ascendente y arpeggios en esta tonalidad. (Figura 34)

La sexta frase se desarrolla en gran parte con acordes en tonalidad de Mi mayor y con algunos acordes cromáticos, siempre acompañadas de un bajo obstinado en Mi, cuya última progresión (Bm y Em) dan paso a la siguiente sección. (Figura 34-35)

Figura 34. Preludio de la Cavatina - Primera Sección - Compás 1 – 23

**PRELUDIO**

ALLEGRO CON MOTO Alexandre Tansman

1ra Frase  
Em D#dis/E B/E  
Em7 Am A#7dis B Em7 F7

2da Frase  
B7 GMaj7 F#dis B7 Em F#dis Em7

3ra Frase  
Dm7 C7 B Bdis E FMaj7 E

4ta Frase  
F7 Dm EMaj7 A DMaj7 Bm7 E s.dis A7 Dm

5ta Frase  
A Dm E s.dis A Em7 Dm 7Maj C#dis Bm7 C F# s.dis B

6ta Frase  
E Bm AMaj7 G# s.dis F#m7 E7 DMaj7 E7 B C#/E

Adaptado de: TANSMAN, Alexandre. Preludio de la Cavatina

**Figura 35. Preludio de la Cavatina - Primera Sección - Compás 24 – 26**

UN POCO PIU LENTO  
Ira Frase

24

F#m/E B C#m/E A/E F# s.dis B s.dis B s.dis B E add4 A Ab

**Adaptado de:** TANSMAN, Alexandre. Preludio de la Cavatina

La segunda sección se caracteriza por un cambio de velocidad más lento que el anterior y por su contorno melódico que sugiere frases expresivas.

La primera frase se caracteriza por tener dos desarrollos, el primero comienza en el compás 27 y se caracteriza por tener 3 líneas melódicas, la voz superior se encuentra en tonalidad de Mi menor mientras las dos voces inferiores van descendiendo cromáticamente hasta el compás 29. El segundo desarrollo es una progresión con acordes en tonalidad de Si menor. (Figura 36)

La segunda y tercera frase se desarrolla con los arpeggios de B y Em, con una progresión final de C# 5dis y Fa# en cada una de las frases. (Figura 36)

La cuarta frase alterna los acordes de Em y Em9 con B/E excepto por el E7 del compás 44, siempre acompañado de un bajo obstinado en la nota Mi. (Figura 36)

La quinta frase es la re-exposición de la primera frase, la cual da paso a un puente en la sexta frase el cual utiliza las notas de Do disminuido, este puente contiene un cambio de velocidad progresivo el cual permite re-exponer la primera sección.

La re-exposición de la primera sección se hace incompleta, pues cambia del compás 20 al 55 y después de una progresión en Mi menor con dominantes secundarios, termina en esta tonalidad. (Figura 36-37)

**Figura 36. Preludio de la Cavatina - Segunda Sección y final como parte de la re exposición de la primera sección - Compás 27- 60**

UN POCO PIU LENTO

1ra Frase

A      Ab aug

28 *p*

A7 F#7 Dmadd2 Caug A7 D7 F# C#

32 2da Frase

C#dis F#7 Bm Bm/A Bm/G Bm/F# Em7

3ra Frase

C#5dis F#7 Bm Bm/A Bm/G Bm/F# Em7

40 4ta Frase

C#5dis F#7 Em7 B/E Em9 B/E Em9 B/E

44 5ta Frase (Re exposición 1ra Frase)

E7 B/E

49 6ta Frase

**Adaptado de: TANSMAN, Alexandre. Preludio de la Cavatina**

**Figura 37. Preludio de la Cavatina - Segunda Sección y final como parte de la re exposición de la primera sección - Compás 53 – 60**

53 accel. Ultima frase Em F

57 B E FMaj7 B7 G#dis Am Em B Em

**Adaptado de:** TANSMAN, Alexandre. Preludio de la Cavatina

### 6.3 HEITOR VILLA-LOBOS

Nace el 5 de Marzo de 1887 en Rio de Janeiro.

Inicia sus estudios musicales con su padre y mas adelante con B. Niendemberg, A.França y F. Braga.

En 1905 inicia una serie de viajes a los territorios nororientales de Brasil, recogiendo información acerca de las practicas musicales de la tribus y estudiando sus instrumentos nativos.

Después de tener un lenguaje musical propio donde resalta los modismos populares, realiza un primer concierto de obras de su autoria en el año 1915. Este seria el inicio de una carrera fructífera y llena de reconocimientos, que le sirvió para ganar una beca de estudio en París otorgada por el gobierno brasilero en el año 1923. En París presentaria muchas de sus obras, siendo estas elogiadas por

el público europeo e interpretadas por músicos de renombre como el pianista Arthur Rubinstein y la soprano Vera Janacopulus.

Por otra parte Heitor Villa-lobos fue un gran pedagogo que se interesó por la cultura musical de su país, realizando programas pedagógicos, organizando corales infantiles, apoyando la apertura del Conservatorio Nacional de Canto Coral y la Academia Brasileira de Música, entre otras iniciativas.

En resumen la figura de Heitor Villa lobos es importante por sus aportes a la música en su país y el mundo, donde resalta la característica del “color” de su nacionalista obra. Esta obra tan extensa que incluye 7 sinfonías, 12 cuartetos, 5 óperas, 15 poemas sinfónicos y una larga serie de piezas para piano, canto y guitarra, de las que cabe resaltar los preludios y estudios para guitarra, algunos de estos dedicados al guitarrista Andrés Segovia.

Muere en Brasil el 17 de noviembre de 1959.

## **6.4 ESTUDIO Nº 1**

### **6.4.1 Análisis de Superficie**

Título: Estudio No1

Autor: Villa-lobos, Heitor

Periodo: Siglo XX

**6.4.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico de esta pieza se utilizó el cifrado americano debido a un gran número de disonancias sin resolución propio de algunos estilos del siglo XX.

La función de este estudio es la de ejercitar la técnica del arpeggio utilizando cambios de acordes con repetición cada uno.

En la parte estructural, este estudio se divide en 3 secciones.

La primera sección se caracteriza por la utilización de acordes dominantes en la tonalidad de Mi menor, como también acordes alterados cromáticamente. (Figura 38)

Figura 38. Estudio Nº 1 - Primera Sección - Compás 1- 11

## ESTUDIO No 1

Heitor Villa-lobos

Allegro non troppo

Em F#dis/E

Em B7

Em E7

Am Edis add4

Em Em add2

B

Adaptado de: VILLA-LOBOS, Heitor. Estudio No 1

La segunda sección se caracteriza por su progresión descendente con el uso del acorde móvil de G#dis en el decimo traste el cual es trasladado cromáticamente (armonía paralela) por todo el diapasón hasta la primera posición acompañado de obstinatos en Mi de la primera y última cuerda, terminando con apoyaturas en el arpeggio de Em. (Figura 39)

**Figura 39. Estudio Nº 1 - Segunda Sección - Compás 12- 25**

The musical score consists of eight staves, each representing a measure. The chords are labeled as follows:

- Measure 12: G#dis
- Measure 13: Gdis
- Measure 14: F#dis
- Measure 15: Fdis
- Measure 16: Edis
- Measure 17: D#dis
- Measure 18: Ddis
- Measure 19: C#dis
- Measure 20: Cdis
- Measure 21: Bdis
- Measure 22: Bbdis
- Measure 23: Bbdis
- Measure 24: Em
- Measure 25: Em (arpeggiated, marked 'ap.')

**Adaptado de:** VILLA-LOBOS, Heitor. Estudio No 1

La tercera sección contiene una progresión de acordes alterados cromáticamente que resuelven en el arpeggio de Em de compás 32, el cual contiene armónicos naturales. Después de esto, la velocidad disminuye hasta llegar a un tempo lento, terminando el estudio en los acordes Am7 y C#m7.

**Figura 40. Estudio N° 1 - Tercera Sección - Compás 26- 34**

The musical score for the third section of Heitor Villa-Lobos' Estudio No. 1, measures 26-34, is presented in G major and 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff shows the beginning of the section with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins at measure 27 and includes the chord F#7. The third staff begins at measure 29 and includes the chords C#m11, Cdis, B7, and Em. The fourth staff begins at measure 31 and includes the chords A#dis add2, Em, and Am7. The fifth staff begins at measure 34 and includes the chord C#m7. The score concludes with a 'Lento' tempo marking and a 'harm.' (harmonics) instruction.

**Adaptado de:** VILLA-LOBOS, Heitor. Estudio No 1

## 6.5 Preludio N° 3

### 6.5.1 Análisis de Superficie

Titulo: Preludio No3

Autor: Villa-lobos, Heitor

Periodo: Siglo XX

**6.5.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico de esta pieza se utilizó el cifrado americano debido a un gran número de disonancias sin resolución propio de algunos estilos del siglo XX.

Este Preludio se divide en 2 secciones, la primera caracterizada por progresiones de acorde móviles (armonía paralela) que dan como resultado algunas disonancias sin resolver y la segunda sección caracterizada por una secuencia descendente con nota pedal que van resolviendo en acordes de la tonalidad de La Menor.

En la primera frase de la primera sección encontramos una secuencia con soporte armónico que termina en el acorde de Cmaj7, acorde que en el siguiente compás aparece en forma de arpeggio. Terminando la frase el autor realizó una progresión F11 - E7. (Figura 41)

La segunda frase se encontró otra secuencia que termina en el acorde de F#, acorde que luego expone en el siguiente compás en forma de arpeggio. (Figura 41)

En la tercer y cuarta frase se encontró una progresión de acordes móviles o movimiento paralelo, es decir, traslada una misma posición de un acorde por los diferentes trastes, en este caso el acorde es C# s.dis que va acompañado de un pedal en La. (Figura 41)

En la quinta frase se encontró varias melodías en La menor que contrastan con el acorde de E s.dis. (Figura 41)

En la sexta frase se encontró una progresión en gran parte con movimiento paralelo exceptuando la nota Si que se mantiene en todos los acordes resultando en su mayoría acordes mayores con séptima menor con la nota Si añadida. (Figura 41)

En la séptima frase se encontró un arpeggio en Sol mayor y parte de la progresión atrás realizada por el acorde movable. Para luego finalizar la sección con el acorde de E7 en la octava frase. (Figura 41)

Figura 41. Preludio Nº 3 – Primera Sección – Desde la anacrusa hasta la primera mitad del cuarto tiempo del compás 22

## PRELUDIO Nº 3

HEITOR VILLA-LOBOS

The musical score for Preludio Nº 3 by Heitor Villa-Lobos is presented in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into eight phrases, each indicated by a dashed line and a label above the staff. The first phrase (1ra Frase) begins with a dynamic of *mf* and a *rall.* marking. The second phrase (2da Frase) starts at measure 5 with a dynamic of *mf* and a *rit.* marking. The third phrase (3ra Frase) begins at measure 9 with various dissonant chords. The fourth phrase (4ta Frase) starts at measure 12 with a dynamic of *a.p.* and a triplet. The fifth phrase (5ta Frase) begins at measure 14 with a dynamic of *a.p.* and a triplet. The sixth phrase (6ta Frase) starts at measure 16 with a dynamic of *a.p.* and a triplet. The seventh phrase (7ma Frase) begins at measure 18 with a dynamic of *a.p.* and a triplet. The eighth phrase (8va Frase) starts at measure 20 with a dynamic of *a.p.* and a triplet. The score concludes at measure 22 with a final chord.

Adaptado de: VILLA-LOBOS, Heitor. Preludio No 3

La segunda seccion se caracteriza por cambiar a un tempo mas lento que el anterior seccion, pasando de andante en la primera seccion a un adagio de carácter expresivo en la segunda seccion. (Figura 42)

En la primera frase de la segunda seccion encontramos una escala descendente con nota pedal que resuelve en el acorde de Dm. De la primera hasta la sexta frase esta secuencia se va desarrollando en segundas desecendentes resolviendo en algunos acordes de la tonalidad de La menor. (Figura 42)

La septima frase contiene una progresion con notas de paso que resuelve en el acorde de E, para luego re exponer la secuencias atrás mencionadas resolviendo finalmente en Am. (Figura 42)

Figura 42. Preludio Nº 3 – Segunda Sección – Segunda mitad del cuarto tiempo del compas 22 – 36

Molto adagio e (dolorido)

rall.

1ra Frase

2da Frase

3ra Frase

4ta Frase

5ta Frase

6ta Frase

7ma Frase

8va Frase

9na Frase

10ma Frase

11ma Frase

12va Frase

13va Frase

Dm

Am7

B s.dis

G#dis

Am

Bm

Cm

E

Dm

Am7

B s.dis

Am7

G#dis

Am

Adaptado de: VILLA-LOBOS, Heitor. Preludio No 3

## **6.6 EMILIO PUJOL**

Emilio Pujol Vilarrubí Nace en Granadella (España) el 10 de septiembre de 1886. Inicia sus estudios musicales con el guitarrista Francisco Tárrega en el Conservatorio de Barcelona en el año de 1901.

En 1918 realizó su primera gira por Sur América comenzando en Buenos Aires. Mas tarde realizaria una investigación en París sobre la historia de los predecesores de la guitarra.

En 1946 empieza su tarea como pedagogo en el Conservatorio de Lisboa realizando clases magistrales y poniendo en practica su metodo “Escuela Razonada de la Guitarra”, método de mucha importancia en desarrollo técnico del guitarrista, cuyo inicios se remontan a las enseñanzas de Tárrega hasta Manuel de Falla.

La obra de Emilio Pujol es enteramente guitarrística, destacandose su Método “Escuela Razonada de la Guitarra” y piezas como Atardecer, Aquelarre, entre otras.

Muere el 21 de noviembre de 1980.

## **6.7 EL ABEJORRO**

### **6.7.1 Análisis de Superficie**

Titulo: El abejorro

Autor: Pujol, Emilio

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Sol mayor

**6.7.2 Análisis de Estructura** El abejorro de Emilio Pujol es un estudio de arpeggios en tonalidad de Sol mayor el cual contiene 5 secciones.

La primera sección se caracteriza por el arpeggio con segundas menores en diferentes acordes de Sol mayor y en un acorde alterado cromáticamente, estas segundas en arpeggio simulan el vuelo del abejorro. (Figura 43)

**Figura 43. El abejorro – Primera Sección – Compás 1 – 7**

**EL ABEJORRO**

**EMILIO PUJOL**

The musical score for 'El Abejorro' by Emilio Pujol is presented in four phrases, each indicated by a dashed line above the staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first phrase (measures 1-2) starts with a piano (p) dynamic and features chords I and V7. The second phrase (measures 3-4) includes chords I, Ac. Alt. Crom., I, Ac. Alt. Crom., and I. The third phrase (measures 5-6) includes chords VII and Ac. Alt. Crom. The fourth phrase (measures 7) includes chords V7 and I.

**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

La segunda sección se caracteriza por un desarrollo en el VI grado en forma de arpeggio incluyendo algunas notas de paso en el bajo. (Figura 44)

**Figura 44. El abejorro – Segunda Sección – Compás 8 – 16**

The musical score for 'El abejorro' (Second Section, Measures 8-16) is presented in three systems. The first system shows measures 8 and 9, labeled '1ra Frase'. The second system shows measures 10, 11, and 12, labeled '2da Frase'. The third system shows measures 13, 14, and 15, labeled '3ra Frase'. The fourth system shows measures 16 and 17, labeled '4ta Frase'. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous arpeggiated accompaniment, while the left hand plays a bass line primarily in the VI degree, with some passing notes. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f). A 'VI' label is placed below the first measure of the first phrase.

**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

La tercera sección se caracteriza por ser la re exposición de la primera sección

Figura 45. El abejorro – Tercera Sección – Compás 17 – 24

The musical score for 'El abejorro' (Tercera Sección, Compás 17-24) is presented in four staves, each containing a phrase of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The phrases are labeled as follows:

- 1ra Frase:** Measures 17-18. Chord progression: I, p.
- 2da Frase:** Measures 19-20. Chord progression: V7, I, Ac. Alt. Crom, p.
- 3ra Frase:** Measures 21-22. Chord progression: V, p, VII7, p.
- 5ta Frase:** Measures 23-24. Chord progression: I, Ac. Alt. Crom, p, V7, I.

Adaptado de: PUJOL, Emilio. El Abejorro

La cuarta sección se desarrolla en el VI grado en forma de arpeggio con segunda menor, además contiene un movimiento cromático ascendente que comienza en el tercer tiempo del compás 31 y termina en el último tiempo del compás 32. (Figura 46)

Más adelante se expone las tres primeras frases. Terminando con la progresión V del V, VII con arpeggio con segunda menor de la séptima y octava frase. (Figura 46)

Figura 46. El abejorro – Cuarta sección – Compás 25 – 38

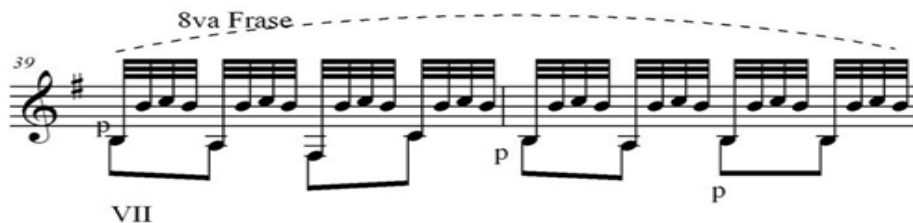
The musical score consists of seven staves, each representing a phrase of the piece. The notation includes a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The phrases are labeled as follows:

- 1ra Frase (Measures 25-27):** Chords VI, VII, Ac. Alt. Crom, VI.
- 2da Frase (Measures 28-29):** Chords II, V7 del VI.
- 3ra Frase (Measures 30-31):** Chords VI, Cromatismo.
- 4ta Frase (Measures 32-33):** Chords VI.
- 5ta Frase (Measures 34-35):** Chords VII, Ac. Alt. Crom, I, II.
- 6ta Frase (Measures 36-37):** Chords V7 del V, VII.
- 7ma Frase (Measure 38):** Chords VII.

Performance markings include *p* (piano) and *Ac. Alt. Crom* (Altered Chromatic Accompaniment).

Adaptado de: PUJOL, Emilio. El Abejorro

**Figura 47. El abejorro – Cuarta sección – Compás 39 – 40**



**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

La quinta sección es la re exposición de la segunda sección atrás expuesta.  
(Figura 48)

**Figura 48. El abejorro – Quinta sección – Compás 41 – 48**

**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

La sexta sección se caracteriza por re exponer la primera sección añadiendo un final que consiste en la alternancia del arpeggio de un acorde alterado cromáticamente y el arpeggio del acorde de primer grado desde el compás 56 hasta el 59 de forma ascendente, finalizando el tema en el I grado. (Figura 49-50)

**Figura 49. El abejorro – Sexta sección – Compás 49 – 56**

The musical score consists of four phrases, each spanning four measures:

- 1ra Frase (Measures 49-52):** Chords I, p, V7.
- 2da Frase (Measures 51-54):** Chords I, Ac. Alt. Crom, I, p.
- 3ra Frase (Measures 53-56):** Chords VII7, p, I, Ac. Alt. Crom.
- 4ta Frase (Measures 55-56):** Chords V7, p, I, p.

**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

**Figura 50. El abejorro – Sexta sección – Compás 57 – 60**

57 Sta Frase  
I Ac. Alt. Crom I Ac. Alt. Crom I Ac. Alt. Crom I Ac. Alt. Crom

59 6ta Frase  
I Ac. Alt. Crom I Ac. Alt. Crom I

**Adaptado de:** PUJOL, Emilio. El Abejorro

## 6.8 JORGE CARDOSO

Nace en posadas( Argentina) en 1949.

Estudió guitarra y ejerció la docencia en el Real Conservatorio de Madrid, realizó sus estudios de medicina en la Universidad Nacional de Cordoba(Argentina) en el años de 1973.

Además , ha compuesto alrededor de 400 obras en las que se incluyen piezas para guitarra sola, duos, tríos, cuartetos y conciertos para guitarra y orquesta. Igualmente ha publicado Libros y metodos de guitarra como “Ciencia y Método de la Técnica Guitarrística”, “Ritmos y Formas Musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay” y “ Brújula y antorchas para tañer viejas músicas”

Ha recibido el calificativo de leyenda viva de la guitarra por su producción musical y por su virtuosismo y expresión en la interpretación.

## **6.9 MILONGA**

Género musical típico de la cultura Argentina y Uruguay; muy emparentado con el Tango.

Se presentan en dos formas, Milonga Campesina o sureña y Milonga Ciudadana. El origen de la Milonga Campesina es incierto, pero su constitución rítmica evidencia influencia africana y su forma una influencia de algunos géneros del sur de España, Perú y Brasil.

Por otra parte, la Milonga Ciudadana data de 1931 con la creación de la milonga sentimental de Sebastian Piana y Homero Manzi. Y se diferencia de la Milonga Campesina por ser mas ligera.

## **6.10 La Milonga de Jorge Cardoso**

### **6.10.1 Análisis de Superficie**

Titulo: Milonga

Autor: Cardoso, Jorge

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Re menor

**6.10.2 Análisis de Estructura** Para el análisis armónico y formal de esta pieza se dividió en 5 Temas (ABCDB)

El Tema A se caracteriza por tener dos frases en las cuales se alternan algunos arpeggios con notas añadidas, en tonalidad de Re menor. (Figura 51)

Figura 51. Milonga – Tema A – Compás 1 – 15

# MILONGA

JORGE CARDOZO

1ra Frase

2da Frase

5

10

15

Iadd2

IVadd13

VII7

crom

Fadd2

Iadd2

IVm13

VI3

I

Adaptado de: CARDOSO, Jorge. Milonga

En las tres primeras frases del Tema B se expone un motivo en el bajo el cual se combina con los acordes de I, V7, I V del IV y IV en la parte superior. (Figura52)

La cuarta frase se caracteriza por ser un puente que conecta este tema con el Tema C. (Figura 52)

**Figura 52. Milonga – Tema B – Compás 15 - 23**

15

1ra Frase

2da Frase

3ra Frase

I V7 I I

Motivo

20

4ta Frase

V del IV B IV I p V I

**Adaptado de:** CARDOSO, Jorge. Milonga

El tema C se caracteriza por desarrollarse en gran parte en la voz superior con terceras y quintas paralelas. Como también la utilización de arpeggio y acordes alterados cromáticamente. (Figura 53)

**Figura 53. Milonga – Tema C – Compás 15 - 23**

**Adaptado de:** CARDOSO, Jorge. Milonga

Las dos primeras frases del Tema D se desarrollan en la voz inferior acompañada de arpegios y terceras en la voz superior. (Figura 54)

La tercera y cuarta frase es un puente con algunas notas extrañas a la armonía que permite pasar al tema B en su segunda exposición. (Figura 54)

**Figura 54. Milonga – Tema D – Compás 40 - 47**

The musical score for Milonga Tema D, measures 40-47, is presented in a single staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four phrases, each indicated by a dashed line and a label above it. The first phrase (measures 40-41) is labeled '1ra Frase' and contains notes with dynamics 'p' and a chord symbol 'IV7'. The second phrase (measures 42-43) is labeled '2da Frase' and contains notes with dynamics 'p' and a chord symbol 'III'. The third phrase (measures 44-45) is labeled '3ra Frase' and contains notes with dynamics 'p' and chord symbols 'VII VI V'. The fourth phrase (measures 46-47) is labeled '4ta Frase' and contains notes with dynamics 'p', 'A.crom', and 'V'. The score concludes with a final measure (47) marked 'I'.

**Adaptado de:** CARDOSO, Jorge. Milonga

El tema B se expone de la misma forma atrás analizado, añadiendo el compás cincuenta y cinco el cual permite re exponer todo el tema.

Después de la repetición de la obra, finalmente termina en la progresión I, V y I del compás 56 Y 57.

**Figura 55. Milonga – Tema D – Compás 40 – 47**

The musical score consists of three staves. The first staff contains measures 40-42, grouped into three phrases: '1ra Frase' (measures 40-41), '2da Frase' (measure 42), and '3ra Frase' (measures 43-44). The second staff contains measures 45-47, grouped into two phrases: '4ta Frase' (measures 45-46) and 'última Frase' (measure 47). Chords are indicated below the notes: V7, I, IV, B, p, V, I, I, P, p, p, V, and ant. Measure 52 is also shown with a 'Vdel IV' chord. Measure 57 is shown with a 'I' chord.

**Adaptado de:** CARDOSO, Jorge. Milonga

## 6.11 SILVIO MARTÍNEZ

Silvio Martínez Reginfo Nace el 11 de julio de 1946 en Palmira(Valle del Cauca ,Colombia).

Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Antonio Maria Valencia de la Ciudad de Cali con énfasis en guitarra Clásica, catedra acargo del maestro Hernan Moncada.

En el año de 1974 se translada a Madrid(España) donde realiza un postgrado en el Conservatorio Superior de Música. Allí estudia formas, análisis y armonía con el maestro Jose Luis Rodrigo, Folclor SurAmericano con el Maestro Jorge Cardoso y Música del Renacimiento hasta el Barroco con el maestro Gerardo Arriaga.

Realizó numerosos recitales como solista y en música de camara, actuó en la radio nacional y en la televisión española, actuó como guitarrista de prestigiosos artitas en Suiza y Francia, perteneció a la orquesta de cuerdas iberoamericanas en la cual actuó como solista, ejerció la docencia como profesor auxiliar del Real conservatorio de Madrid durante dos años.

En el año de 1984 regresa a Colombia donde fue profesor y director de la cátedra de guitarra del Conservatorio Antonio María Valencia de la Ciudad de Cali.

En el año de 1991 viaja a Venezuela donde difunde el método “Escuela Activa” , método sistemático para la enseñanza de la guitarra.

Retornaría Colombia y se radicaría en Bucaramanga, donde es vinculado a la Universidad Autónoma de Bucaramanga como profesor de la cátedra de Guitarra Clásica.

Su obra musical se compone de una Suite colombiana, un concierto para guitarra y orquesta “Alma Campesina”, 12 estudios elementales, piezas varias de carácter folclórico, sistematización y métodos, 6 preambulos, 10 capricho, 8 jugueticos, 10 canciones, 2 pasillos para contrabajo y 3 guitarras, 7 tríos elementales y un concierto para guitarra y orquesta.

## **6.12 EL PASILLO**

Danza y género musical que data de los tiempos del virreinato español en la nueva granada.

La característica fundamental está en su compás ternario (3/3 ó 6/8) con el primer y tercer tiempo acentuado, además de exponer un tema en modo menor y otro en modo mayor.

## **6.13 CANTO A CARORA**

### **6.13.1 Análisis de Superficie**

Título: Canto a carora

Autor: Martínez, Silvio

Periodo: Siglo XX

Tonalidad: Mi menor

**6.13.2 Análisis de Estructura** Este pasillo colombiano se divide en 3 Temas, Tema A en tonalidad Mi menor, Tema B en tonalidad Mi mayor y Tema A re exposición del primer Tema.

El Tema A comienza con un melodía que utiliza la escala menor melódica de Mi menor, seguida de frases melódicas caracterizadas por el uso de apoyaturas y notas de paso en progresiones en tonalidad de Mi menor utilizando dominantes secundarios del I, IV y V grados. (Figura 56)

Este Tema se re expone cambiando el final en Mi menor por un final en Mi mayor, el cual permite comenzar el segundo tema en esta tonalidad. (Figura 56)

Figura 56. Canto a carora – Tema A – Compás 1 - 16

## CANTO A CARORA

SILVIO MARTINEZ

1ra Frase

2da Frase

3ra Frase

4ta Frase

1ra vez

V9b del IV

IV

IV

II6 5

I

III

V del V

I

Adaptado de: MARTÍNEZ, Silvio. Canto a Carora

El Tema B se caracteriza por estar en tonalidad de Mi menor, donde se encontró frases melódicas con apoyaturas, bordaduras y notas de paso en progresiones de esta tonalidad, como también dos finales, el primero en tonalidad de Mi mayor y el segundo en Mi menor. (Figura 57)

Figura 57. Canto a carora – Tema B – Compás 17 - 37

Adaptado de: MARTÍNEZ, Silvio. Canto a Carora

El tema A se repone, añadiendo una última frase la cual permite finalizar el tema en el I9. (Figura 58)

Figura 58. Canto a carora – Tema A – Compás 38 - 54

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five phrases, each with a melodic line and a guitar accompaniment line. Chord diagrams are provided for the guitar accompaniment.

- 1ra Frase:** Measures 38-42. Chords: I, IV, VII6, I6/5, I, II. Dynamics: a.p., a.p., a.p., a.p., p, p.
- 2da Frase:** Measures 43-47. Chords: V7, V7/I, I, I, I. Dynamics: a.p., a.p., a.p., a.p.
- 3ra Frase:** Measures 48-52. Chords: V9b del IV, IV, IV, II6/5, I, III, V del V, I. Dynamics: a.p., a.p., p, p, p, p, p.
- 4ta Frase:** Measures 53-54. Chords: I9. Dynamics: p.

Adaptado de: MARTÍNEZ, Silvio. Canto a Carora

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA, Guillermo. Compendio General de Folklore Colombiano. Bogotá: Andes; 1970
- CARDOSO, Jorge. "Curriculum", en <http://monsie.orange.fr/jorge.cardoso/page1.htm> [acceso abril 22 de 2010]
- ENCICLOPEDIA DE LOS GRANDES COMPOSITORES. Barcelona: Salvat; 1981
- ENCICLOPEDIA SALVAT DE LA MÚSICA. Tomo 1- 4. Barcelona: Salvat; 1967
- HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. Cambridge: Harvard university press. 1944
- Herrera, Webber M. *Enciclopedia de la Guitarra*. Valencia: Piles; 2003
- PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor; 1991
- RODRÍGUEZ SILVA, Henry Antonio. La música colombiana en la guitarra solista. Tesis de licenciatura en música. Facultad de ciencias humanas. UIS. 2005. p. 27 – 28
- UNIVERSITY OF VICTORIA. Facts, Timeline and Brief History of Robert Johnson. en: <http://www.elizabethan-era.org.uk/robert-johnson.htm> [acceso marzo 17 de 2010]
- ZUERAS NAVARRO, Joaquim. "La biografía definitiva de tárrega" en, *Opus música*. No. 14. Abril, 2007.

## **Anexo A. Allman de Robert Johnson**

# ALLMAN

Robert Johnson

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a steady eighth-note accompaniment with various melodic lines. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 12. The fourth staff starts at measure 18. The fifth staff starts at measure 24. The sixth staff starts at measure 30 and includes a double bar line with repeat dots. The seventh staff starts at measure 36 and includes a double bar line with repeat dots. The piece concludes at measure 41.

42

47

Musical notation for measures 42-47. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth and quarter notes. Measure 47 contains a fermata over the final note.

48

Musical notation for measures 48-54. The key signature is three sharps. The notation features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth and quarter notes. Measure 48 starts with a repeat sign. Measure 54 contains a fermata over the final note.

55

Musical notation for measures 55-58. The key signature is three sharps. The notation features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth and quarter notes. Measure 55 starts with a repeat sign. Measure 58 contains a fermata over the final note.

**Anexo B. Preludio No1 de la Suite para violonchelo de Johann Sebastian  
Bach**

# Preludio

J.S BACH

The musical score for J.S. Bach's Preludio in D major, BWV 999, is presented in seven staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The piece is written in treble clef. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments (trills) indicated by a 'tr' symbol above notes. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, and 14 marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a final cadence in the seventh staff.

Musical score for a piece in D major, measures 16-31. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and meter are not explicitly indicated but appear to be 4/4. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of sustained chords, primarily triads and dyads, which provide harmonic support for the melodic line. Measure 16 starts with a treble line of eighth notes and a bass line of a D4 triad. Measure 19 introduces a change in the bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 21 features a treble line with eighth notes and a bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 23 shows a treble line with eighth notes and a bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 25 has a treble line with eighth notes and a bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 27 features a treble line with eighth notes and a bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 29 has a treble line with eighth notes and a bass line with a D4 triad and a C#5 note. Measure 31 ends with a treble line of eighth notes and a bass line of a D4 triad and a C#5 note.

34

Musical staff 34: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are four chords: a dotted quarter note chord, a half note chord, and two half note chords connected by a slur. The first two chords have a fermata above them.

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are four chords: a quarter rest, a half note chord, a half note chord, and a half note chord. The first two chords have a fermata above them.

39

Musical staff 39: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are four chords: a half note chord, a half note chord, a half note chord, and a half note chord. Each chord has a fermata above it.

41

Musical staff 41: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are three chords: a half note chord, a half note chord, and a final chord consisting of a whole note chord with a fermata above it.

## **Anexo C. Rondó de Ferdinando Carulli**

# RONDO

Ferdinando Carulli

The image displays a musical score for a piece titled "RONDO" by Ferdinando Carulli. The score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 12, 15, 19, 24, and 29 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a final cadence in the last measure shown.

This musical score consists of eight staves of music, numbered 33 through 60. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth-note runs, sixteenth-note passages, and chords. Measure 33 begins with a treble clef, a sharp sign, and a key signature change to one sharp. The piece concludes at measure 60 with a double bar line and a final chord consisting of a low E string and a high E string.

This musical score consists of nine staves of music, numbered 65 through 91. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Chordal structures are indicated by vertical lines with stems and flags. The score shows a progression of chords and melodic lines across the measures.

96

Musical notation for measures 96-99. Measure 96 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth-note patterns. Measure 97 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 98 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 99 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

100

Musical notation for measures 100-102. Measure 100 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 101 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 102 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

103

Musical notation for measures 103-105. Measure 103 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 104 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 105 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

106

Musical notation for measures 106-110. Measure 106 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 107 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 108 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 109 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 110 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

111

Musical notation for measures 111-114. Measure 111 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 112 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 113 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 114 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

115

Musical notation for measures 115-116. Measure 115 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 116 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

117

Musical notation for measures 117-120. Measure 117 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 118 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 119 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half. Measure 120 has a whole rest in the first half and a quarter note in the second half.

## **Anexo D. Minuet de Fernando Sor**

# MINUET

Francisco Tárrega

The musical score for "Minuet" by Francisco Tárrega is presented in seven staves of music. The piece is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 1-6) features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords and rests. The second staff (measures 7-13) includes a repeat sign at the beginning and continues the melodic and harmonic development. The third staff (measures 14-21) shows further melodic elaboration and chordal accompaniment. The fourth staff (measures 22-28) continues the piece with similar rhythmic and harmonic motifs. The fifth staff (measures 29-34) introduces a new melodic phrase with slurs and accents. The sixth staff (measures 35-41) concludes the main body of the piece with a final cadence. The seventh staff (measures 42-48) provides the ending, featuring a series of chords and a final melodic flourish.

49

Musical notation for measures 49-55. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest. The bass line has a whole note chord of G2, B2, D3. A repeat sign follows. Measure 50 has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 51 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 52 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 53 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 54 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 55 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

56

Musical notation for measures 56-62. Measure 56 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 57 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 58 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 59 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 60 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 61 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 62 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

63

Musical notation for measures 63-69. Measure 63 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 64 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 65 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 66 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 67 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 68 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 69 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

## **Anexo E. Recuerdos de la Alhambra de Francisco Tárrega**

# RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

Francisco Tárrega

Andante

The image displays a musical score for the piece "Recuerdos de la Alhambra" by Francisco Tárrega. The score is written for guitar and consists of nine staves, numbered 1 through 9. The tempo is marked "Andante" and the time signature is 3/4. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into three measures per staff. Each measure contains a series of eighth notes, often beamed in groups of four or six, creating a rhythmic pattern characteristic of Tárrega's style. The notation includes various fingerings and articulation marks such as accents and slurs. The overall structure is a continuous melodic line across the nine staves.

This musical score consists of nine staves, numbered 10 through 18. Each staff contains a sequence of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth notes. The patterns are organized into measures, with some measures containing triplets of eighth notes, indicated by a '3' above the notes. The staves are written in treble clef. The key signature is not explicitly shown, but the notes include sharps and flats. The overall structure is a series of rhythmic exercises or patterns.

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

Musical score for measures 37 through 45. The score is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 begins with a 2-measure repeat sign. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 45.

Musical score for measures 46 through 54. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a continuous eighth-note melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measures 46-53 feature a steady eighth-note pattern. Measure 54 concludes with a final cadence, including a double bar line and a repeat sign.

## **Anexo F. Preludio de la Cavatina de Alexandre Tansman**

# PRELUDIO

Alexandre Tansman

Allegro con moto

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in common time (C). The tempo is marked 'Allegro con moto'. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The score consists of seven systems of music, with measure numbers 5, 8, 11, 15, 18, and 21 indicated at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests. The piece concludes with a final chord in the seventh system.

24 *un poco piu lento*

28 *rall.*

32

36

40

44

49

53 *accel.*

57

## **Anexo G. Estudio No 1 de Heitor Villa-Lobos**

# ESTUDIO No 1

HEITOR VILLA-LOBOS

Allegro non troppo

The musical score consists of eight staves of music, each containing two measures of a rhythmic exercise. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The exercises are numbered 1 through 8 at the beginning of each staff. Each exercise is a two-measure phrase with a repeat sign at the end. The first measure of each exercise contains a sequence of eighth notes, and the second measure contains a sequence of eighth notes with a different rhythmic pattern. The exercises are: 1. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 2. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 3. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 4. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 5. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 6. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 7. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 8. C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

17

19

21

23

25

27

29

31

34

harm.----- Lento

rall.

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece. It consists of ten staves of music, numbered 17 through 34. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is primarily composed of eighth-note patterns, often in pairs, with some sixteenth-note runs. There are repeat signs (double bar lines with dots) at the end of several phrases. At measure 29, there is a 'harm.' (harmonics) instruction with a dashed line extending to measure 31, followed by a 'Lento' marking. At measure 31, there is a 'rall.' (ritardando) marking. The piece concludes at measure 34 with a final chord consisting of F#, C, and G.

## **Anexo H. Preludio No 3 de Heitor Villa-Lobos**

# PRELUDIO No 3

HEITOR VILLA-LOBOS

The musical score for Preludio No. 3 by Heitor Villa-Lobos is presented in five staves. The first staff begins with the tempo marking "Andante" and the dynamic marking "mf". The second staff includes the tempo marking "a tempo" and the dynamic marking "rall.". The third staff features the dynamic marking "rit.". The fourth and fifth staves contain musical notation with triplets and other rhythmic figures. The score is written in a single system with five staves.

*Molto adagio e (doloroso)*

22 

25 

27 

29 

31 

33 

35 

## **Anexo I. El Abejorro de Emilio Pujol**

# EL ABEJORRO

EMILIO PUJOL

Vivace

3

5

7

10

13

16

This musical score consists of eight staves of music, numbered 18 through 34. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo and meter are not explicitly indicated, but the notation suggests a steady, rhythmic flow. The piece features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The melodic line moves between the middle and lower registers of the staff, with frequent chromatic and diatonic shifts. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, and flats) and rests, creating a dense and intricate texture. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music, possibly a study or a short piece.

This musical score consists of eight staves of music, numbered 37 through 54. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth-note runs and eighth-note patterns. The bass line is simple, consisting of quarter and eighth notes. The notation includes various accidentals, such as sharps and naturals, and dynamic markings like accents. The overall style is that of a classical or romantic-era piano exercise or étude.

56

58

61

The image shows three staves of musical notation in G major. The first staff (measures 56-57) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords and single notes, with some notes beamed together. The second staff (measures 58-60) continues this pattern with similar rhythmic and melodic structures. The third staff (measure 61) begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a whole rest and a fermata over a whole note, indicating the end of the piece.

## **Anexo J. Milonga de Jorge Cardoso**

# MILONGA

JORGE CARDOZO

Lento

5

10

15

20

25

30

36

42

47

52

56

2.

1.

This musical score consists of four staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first staff (measures 42-46) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The second staff (measures 47-51) continues this pattern with a steady eighth-note accompaniment. The third staff (measures 52-55) shows a change in texture, with a more melodic line in the upper voice and a simpler accompaniment. The fourth staff (measures 56-58) concludes the section with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the notes.

## **Anexo K. Canto a Carora**

# CANTO A CARORA

SILVIO MARTINEZ

Lirico

The musical score is written for a voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Lirico'. The score consists of seven systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 11-16) includes a first ending bracket labeled '1ra vez' starting at measure 14. The fourth system (measures 17-21) includes a second ending bracket labeled '2da vez' starting at measure 17. The fifth system (measures 22-27) continues the vocal and piano parts. The sixth system (measures 28-32) continues the vocal and piano parts. The seventh system (measures 33-37) concludes the piece. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The image displays three systems of musical notation in G major. The first system, starting at measure 38, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the beginning. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system, starting at measure 44, continues the melodic and harmonic development. The third system, starting at measure 49, concludes the passage with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

## GLOSARIO

A.Alt.Crom: acorde alterado cromaticamente

Ac.Aux: acorde auxiliar

add4: acorde con cuarta añadida

add2: acorde con segunda añadida

aug: acorde aumentado

a.p: apoyatura

B: bordadura

dis: acorde disminuido

E.M: embellecimiento melódico

harm: armónico natural

may: mayor

men: menor

p: nota de paso

R: retardo

s.dis: acorde Semi disminuido