

**RECITAL: LA GUITARRA CLÁSICA DESDE EL RENACIMIENTO HASTA LA
ACTUALIDAD**

ROSTYN FABIÁN BLANCO BADILLO

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:

Licenciado en música.

Director:

Mg. Óscar Javier González Prada

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

BUCARAMANGA

2022

A mi maestro de guitarra,

Oscar González

Por cada uno de sus años de enseñanza musical y personal.

A mis profesores,

Javier Márquez, Janus kopiytko, Iryna Sachlí, Henry Silva, John Ciro. Quienes hicieron parte de mi proceso musical

A mi esposa,

María Camila Vera,

Por su apoyo incondicional, amor y compañía

A mis padres,

Maximiliano Blanco y Nubia Badillo

Por darme la oportunidad de estudiar esta hermosa carrera

A mis abuelos,

Clemencia Puentes, Rogelio Tarazona

Por haber asistido a cada uno de mis recitales

A la memoria de mi tío, Carmelo Puentes

A la memoria de mi compañero fiel, Runny

Contenido

Introducción	15
1. Encuadre De La Problemática	17
1.1 Planteamiento Del Problema.....	17
1.2 Antecedentes	17
1.3 Hipótesis.....	21
1.4 Preguntas De Investigación.....	22
1.5 Objetivos de investigación	22
1.5.1 Objetivo general	22
1.5.2 Objetivos específicos.....	22
1.6 Justificación.....	23
2. MARCO TEORICO.....	25
2.1 Marco Teórico Y Estado Del Arte	25
2.1.1 Breve Historia De La Guitarra	25
2.1.2 De los autores y el repertorio seleccionado.....	33
3. ASPECTOS METODOLÓGICOS	42
3.1 Selección Del Repertorio	42
3.2 Análisis Del Repertorio Seleccionado.....	43
3.2.1 Fantasía X.....	43

3.2.2	Suite Bwv 996 (Preludio)	48
3.2.3	Seis Variaciones Sobre Un Tema De Handel. Op. 107.....	52
3.2.4	Recuerdos De La Alhambra	64
3.2.5	Cavatina.....	68
3.2.6	Suite Del Plata No1	89
3.3	Taller Didáctico.....	105
3.3.1	Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership	106
3.3.2	Desarrollo Del Taller	108
3.3.3	Testimonio posterior de los estudiantes a la muestra musical.....	121
3.3.4	Apreciaciones cualitativas del taller didáctico	122
4.	Conclusiones	124
5.	Apéndice	125
6.	Referencias bibliográficas.....	165

Lista de tablas

Tabla 1 Análisis general -Fantasía X - Alonso Mudarra.....	43
Tabla 2 Preludi Presto de la suite 996. J.s. bach	48
Tabla 3 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel- tema- Mauro Giuliani.	53
Tabla 4 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación I - Mauro Giuliani.	54
Tabla 5 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación II - Mauro Giuliani.	55
Tabla 6 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación III - Mauro Giuliani	57
Tabla 7 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación IV - Mauro Giuliani.	59
Tabla 8 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación V - Mauro Giuliani.	60
Tabla 9 Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación VI - Mauro Giuliani.	63
Tabla 10 Análisis general -Recuerdos de la alhambra –Francisco Tárrega	65
Tabla 11 Análisis general–Cavatina-Preludio-Alexandre Tansman	68
Tabla 12 Análisis general – Cavatina- sarabande -Alexandre Tansman.....	75
Tabla 13 Análisis general –Cavatina- Scherzino -Alexandre Tansman.....	78
Tabla 14 Análisis general – Cavatina –Barcarole -Alexandre Tansman	82
Tabla 15 Análisis genera–Cavatina-Danza pomposa -Alexandre Tansman	85

Tabla 16 Análisis general- Suite del plata no1- Preludio- Máximo Diego Pujol.....	89
Tabla 17 Análisis general- Suite del plata no1- Tango- Máximo Diego Pujol.....	92
Tabla 18 Análisis general- Suite del plata no1- Milonga- Máximo Diego Pujol.....	96
Tabla 19 Análisis general- Suite de la plata no1- Murga- Máximo Diego Pujol.....	100
Tabla 20 Análisis general- Suite del plata no1- Candombe- Máximo Diego Pujol.....	103
Tabla 21 Sintomatología de hablar en publico.....	107

Lista de figuras

Figura 1 Apolo tocando la citara.....	25
Figura 2 Modelo de guitarra renacentista	26
Figura 3 Temple viejo- Temple nuevo.....	27
Figura 4 Modelo de guitarra barroca.....	28
Figura 5 Afinación española.	29
Figura 6 Modelo de guitarra del clasicismo	30
Figura 7	31
Figura 8 Modelo de guitarra Hernann Hausser III.....	32
Figura 9 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 1-3.....	44
Figura 10 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 5-6.....	44
Figura 11 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 33-34.....	45
Figura 12 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 46.....	46
Figura 13 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 54.....	46
Figura 14 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 61.....	47
Figura 15 Fantasía X- Alonso Mudarra- Compás 73.....	47
Figura 16 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 1	48
Figura 17 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 7-8.....	49
Figura 18 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 18-19.....	50
Figura 19 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 32-33.....	50
Figura 20 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 48-51	51
Figura 21 Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 56.....	51
Figura 22 Seis variaciones sobre un tema de Handel- Tema- M. Giuliani- Compás 1-2 .	53

Figura 23 Seis variaciones sobre un tema de Handel- Tema- M. Giuliani- Compás 9.....	54
Figura 24 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(I)- M. Giuliani- Compás 1-3....	55
Figura 25 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(II)- M. Giuliani- Compás 1-2 ..	56
Figura 26 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(II)- M. Giuliani- Compás 10-11	
.....	56
Figura 27 Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 1-2.	57
Figura 28 Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 10-11	
.....	58
Figura 29 Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 15-17	
.....	58
Figura 30 Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(IV) - M. Giuliani- Compás 1	59
Figura 31 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(IV)- M. Giuliani- Compás 10-11	
.....	60
Figura 32 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 1-2..	61
Figura 33 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 10-12	
.....	61
Figura 34 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 14-15	
.....	62
Figura 35 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 18-19	
.....	62
Figura 36 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 1-2.	63
Figura 37 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 10-11	
.....	64

Figura 38 Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 26..	64
Figura 39 Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 1-2.....	66
Figura 40 Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 11	66
Figura 41 Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 21	67
Figura 42 Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 26.....	67
Figura 43 Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 53	68
Figura 44 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 1	69
Figura 45 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 9	70
Figura 46 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 19-20.....	71
Figura 47 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 22	71
Figura 48 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 23	72
Figura 49 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 27	72
Figura 50 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 33	73
Figura 51 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 41-42.....	74
Figura 52 Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 53-54.....	74
Figura 53 Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 1	76
Figura 54 Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 13	76
Figura 55 Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 17	77
Figura 56 Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 25-26.....	77
Figura 57 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 1-8.....	79
Figura 58 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 9.....	80
Figura 59 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 17.....	80
Figura 60 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 25.....	81

Figura 61 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 33.....	81
Figura 62 Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 39.....	82
Figura 63 Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 1	83
Figura 64 Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 9	84
Figura 65 Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 13	84
Figura 66 Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 14-16.....	85
Figura 67 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 1	86
Figura 68 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 9-11.....	86
Figura 69 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 13-14.....	87
Figura 70 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 29-31.....	87
Figura 71 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 32.....	88
Figura 72 Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 42-43.....	88
Figura 73 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 1-3	90
Figura 74 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 6-7	90
Figura 75 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 10	91
Figura 76 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 1-3	93
Figura 77 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 11.....	93
Figura 78 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 19.....	94
Figura 79 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 23.....	94
Figura 80 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 39.....	94
Figura 81 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 57.....	95
Figura 82 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 70-71	95
Figura 83 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 1-4.....	97

Figura 84 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 13	97
Figura 85 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 20	98
Figura 86 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 21-22.....	98
Figura 87 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 37	99
Figura 88 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 1-4.....	101
Figura 89 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 18	101
Figura 90 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 26	102
Figura 91 Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 35	102
Figura 92 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 1	104
Figura 93 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 11	104
Figura 94 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 19	105
Figura 95 Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 27	105
Figura 96 Encuesta de los estudiantes de la academia musical leadership.....	106

Lista de Apéndices

Apéndice A Encuestas realizadas.....	125
Apéndice B Partituras fantasia X- mudarra	135
Apéndice C Preludio y presto, suite en mi menor.....	136
Apéndice D Partituras de seis variaciones sobre un tema de haendel.....	139
Apéndice E Partituras de recuerdos de la alhambra- francisco tarrega.....	147
Apéndice F Partituras de la suite cavatina- Alexandre tasman	151
Apéndice G Partituras de la suite del plata no 1	159

Resumen.

Título: recital: la guitarra clásica desde el renacimiento hasta la actualidad.*

Autor: Rostyn Fabian Blanco Badillo.**

Palabras claves: recital, guitarra, instrumento, pánico escénico, performance musical.

Descripción:

La guitarra clásica a nivel global ha tenido un crecimiento exponencial en las últimas décadas, los aportes hechos por compositores a engrosar la literatura de este instrumento, las adaptaciones para guitarra de composiciones que originalmente fueron escritas para otro instrumento, los libros y métodos concebidos para el aprendizaje de la guitarra, Las modificaciones sonoras que han hecho los lutier para mejorar la proyección del sonido y el fácil acceso que tenemos a todo tipo de información en la internet concerniente a la guitarra hacen que hoy en día se goce de un contexto favorable para el aprendizaje y profundización de este instrumento. Este proyecto se realizó con la finalidad de promover e incentivar el estudio de la guitarra clásica solista en los estudiantes de la carrera de música y que estos a futuro opten por el recital como temática de su proyecto de grado

* Trabajo de grado

** Facultad de ciencias humanas, Escuela de arte. Director: Mg. Óscar Javier González Prada

Abstract

Title: recital: the guitar from the classical renaissance to the present. *

Author: Rostyn Fabián Blanco Badillo. **

Keywords: recital, guitar, instrument, stage fright, musical performance.

Description:

The classical guitar at a global level has had an exponential growth in recent decades, the contributions made by composers to swell the literature of this instrument, the adaptations for guitar of compositions that were originally written for another instrument, the books and methods designed for the learning the guitar, The sound modifications that the luter have made to improve the projection of the sound and the easy access we have to all kinds of information on the internet concerning the guitar mean that today we enjoy a favorable context for the learning and deepening of this instrument. This project was carried out with the purpose of promoting and encouraging the study of solo classical guitar in students of the music career and that in the future they choose the recital as the theme of their degree project.

*Bachelor Thesis

** Faculty of natural science, School of arts. Director: Mg. Óscar Javier González Prada

Introducción

La guitarra ha sido un instrumento que siempre ha estado presente en cada periodo de la música, desarrollándose, modificándose y evolucionando a la par de otros instrumentos que actualmente se ejecutan como solistas en los distintos salones de concierto de cada continente. Si bien es cierto que la guitarra no gozó de popularidad entre los más encumbrados compositores que marcaron cada época, los cuales decidieron escribir para otros instrumentos tales como: el Piano, Violín, Violonchelo, Clave, Clarinete, Laúd y Vihuela ya que veían en la guitarra un instrumento con poca proyección sonora para ser llamado instrumento de concierto, y fue hasta el Clasicismo tardío que se empezó a escribir música específicamente para la guitarra.

Desde el siglo XVIII la guitarra ha tenido un crecimiento acelerado gracias a los compositores que han ensanchado el repertorio para la guitarra, los luthier con sus aportes buscando la perfección sonora del instrumento y los intérpretes llevando la guitarra a los lugares donde antes no tenía acceso. Es así como hoy en día la guitarra se ha ganado un lugar dentro de la música culta y folclórica, los Conservatorios alrededor del mundo han incluido dentro de sus programas la enseñanza de la guitarra clásica, numerosos festivales como “guitarras del mundo” en Argentina, “festival internacional de guitarra ciudad de Coria” en España, “festival de la guitarra de Córdoba” España y en Colombia “festival internacional de la guitarra clásica”- Escuela de música y audio Fernando Sor, “festival Nacional de guitarra clásica”-Universidad Sergio Arboleda.

El presente documento buscó convertirse en un material de consulta para estudiantes, egresados y público en general. En el presente trabajo se expuso la historia de la guitarra y sus datos más relevantes, las biografías de seis compositores que jugaron un papel de mucha importancia en el enriquecimiento del repertorio de la guitarra a lo largo de cada periodo de la

música (renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, contemporáneo y nacionalismo), el contexto histórico de cada obra, como también los análisis de forma y análisis interpretativo correspondientes a cada una de ellas, estos análisis contienen tablas y gráficos prestos a facilitar la lectura de cada uno de ellos. También se llevó a cabo un taller didáctico en el cual se expuso las estrategias, recursos y técnicas para controlar el pánico escénico, aplicado a un grupo de estudiantes de la academia leadership.

1. Encuadre De La Problemática

1.1 Planteamiento Del Problema

1.2 Antecedentes

En el año de 1822 llega a la ciudad de Buenos Aires el guitarrista italiano *Esteban Massini* (1778-1838) a Mar del Plata, (del Pozzo, s. f.) quien traía consigo todos los conocimientos adquiridos de quienes en ese momento estaban revolucionando el mundo de la guitarra clásica en Europa con su obra compositiva, como tal era el caso de **Fernando Sor** y **Dionisio aguado** . Para la segunda mitad del siglo XIX llegan a Argentina los guitarristas españoles *Carlos García Tolosa*, *Antonio Jiménez Manjón* y *Gaspar Sagreras*, (Gaspar Sagreras - Free sheet music to download in PDF, MP3 & Midi, s. f.) este último ejerce la docencia y la composición en este país, generando toda una revolución con la técnica de la guitarra clásica en contraposición a la forma en como para ese entonces se ejecutaba este instrumento en Argentina, su hijo *Julio Salvador Sagreras* continúa con el legado de su padre, convirtiéndose así en uno de los pilares y máximos referentes de la guitarra clásica Argentina. (SAGRERAS Gaspar, 2004)

Mientras en Argentina se vivía este panorama, en Colombia la guitarra cumplía un rol de instrumento acompañante en los tríos y estudiantinas que por aquella época eran populares. No fue sino hasta el año de 1950 cuando el virtuoso guitarrista español y máximo exponente de la guitarra clásica de aquel entonces, el maestro Andrés Segovia, visita Colombia y genera todo un impacto en los guitarristas colombianos, sus recitales no solo acaparan la atención de los guitarristas sino también de los compositores, en especial la de Guillermo Uribe Holguín quien decide escribir una

obra para este instrumento y se la dedicada a Andrés Segovia llamada “Pequeña Suite” op 80 no1. Con todo este revuelo surgen dos figuras de gran importancia en la guitarra solista en Colombia, ellos fueron: Alfonso Baldini (1926-2003) y Daniel Baquero Michelsen (1924), el primero de ellos se le atribuye el hecho de haber fundado la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali en 1956, por otro lado a Michelsen (Daniel Baquero, padre e hijo, dos brillantes músicos gestores de la guitarra clásica, 2014) se le reconoce el hecho de haber formado a guitarristas de la talla de *Gentil Montaña*, quien es reconocido como uno de los más importantes guitarristas colombianos por su obra compositiva nacionalista para este instrumento. Otro de sus alumnos, *Ramiro Isaza Mejía* quien fundó la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional en el año de 1986, donde se destacan entre los primeros egresados *Mario Riveros* e *Irene Gómez*, ésta última es actualmente docente en el Conservatorio Nacional.

Se puede decir que el punto de partida de la guitarra clásica en Bucaramanga inicia con la llegada del maestro vallecaucano Silvio Martínez a la ciudad en el año de 1995 (Soto, 2009), donde crea el programa de guitarra clásica en la Universidad Autónoma de Bucaramanga y posteriormente se vincula a la Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander a petición del maestro Blas Emilio Atheortua. Desde la llegada del maestro Martínez, la guitarra clásica en Bucaramanga ha tenido un prominente crecimiento. Como pedagogo el maestro Silvio Martínez a formado desde hace más de 27 años a numerosos intérpretes de este instrumento, quienes hoy en día continúan con su legado, tal es el caso del maestro *Óscar González* quien ejerce la labor docente en la Universidad Industrial de Santander desde el año 2006 y quien actualmente es el director de la orquesta de guitarras UIS, a este docente no solo se le reconoce su labor pedagógica sino también como gestor y creador de espacios para la difusión de la guitarra clásica en Bucaramanga, “*guitarra viva*” y “*guitarra en la u*” son proyectos que nacieron del deseo del

maestro *Óscar González* por difundir el talento de los estudiantes de la UIS, UNAB y de agrupaciones de música colombiana locales.

Si bien es cierto que la cátedra de guitarra clásica es relativamente joven en los programas de música de las universidades UIS y UNAB, cabe destacar que actualmente es un instrumento que tiene mucha difusión debido al espacio que se ha ganado a través de la gestión de docentes y estudiantes. Hoy en día podemos ver a la guitarra en tres diferentes roles, a saber: *como instrumento solista, como instrumento acompañante y como instrumento solista con acompañamiento*, el reflejo de estas facetas lo demuestran los trabajos de grado que se mencionan a continuación:

Entre los recitales de guitarra como instrumento solista podemos mencionar a: El recital como estrategia de motivación para el estudio de la guitarra en la ciudad de Cúcuta (Delgado Jaimes, 2021). Universidad Industrial de Santander

En este trabajo de grado se nos plantea la problemática de la limitada, escasa o inexistente enseñanza, difusión y práctica de la guitarra clásica en la ciudad de Cúcuta. Dentro de este contexto se busca a través de talleres, clases magistrales y conciertos, generar espacios que promuevan el interés por el aprendizaje de la guitarra clásica en los estudiantes de este instrumento en esta región.

Entre los recitales como guitarra acompañante podemos mencionar a: recital, la flauta en piezas de música universal y como instrumento melódico en adaptaciones de músicas latinoamericanas para trio de flauta, viola y guitarra (Cala Sarmiento, 2013). Universidad Industrial de Santander.

La importancia de este proyecto radica en el hecho de ver a la guitarra en su faceta de instrumento acompañante, el cual por su morfología puede llevar el peso armónico y rítmico de una pieza de cámara.

Entre los recitales de guitarra clásica con acompañamiento orquestal podemos mencionar a: *recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante* (Hernandez Muñoz, 2014). Universidad Industrial de Santander

La importancia de este recital radica en el hecho de ver a la guitarra en una faceta muy compleja como lo es el hecho de ejecutar un concierto siendo esta la protagonista, ya que para tocar un concierto se necesita de un elevado nivel técnico e interpretativo, además de un acople y ensamble minucioso con la orquesta que cumple función acompañante.

Entre los trabajos de grado que abordan la temática del pánico escénico podemos mencionar a: *Pánico escénico, Estrategias de combinación psicológica y performáticas para su superación* (Carlos Eduardo, 2020). Universidad Antonio Nariño.

Este trabajo de grado tiene como eje central el generar estrategias para superar el pánico escénico durante la interpretación pública de conciertos de guitarra. En este trabajo de grado podemos ver como el autor desarrolla todo un contexto global sobre el pánico escénico, mencionándonos los síntomas, causas y estudios que hablan sobre este tópico, nos brinda las herramientas para tratar esta problemática apoyado en ciertos autores como: R.Kloppel y M.Marinovic.

Entre los trabajos de grado que abordan la temática del pánico escénico podemos mencionar a: *El miedo escénico en la interpretación musical en clarinetistas de Medellín* (PINZÓN SALAMANCA, 2013). Universidad EAFIT.

En este trabajo de grado podemos apreciar que el autor escoge una población (clarinetistas) y de allí toma una muestra la cual se compone de clarinetistas de diferentes edades, sexo y niveles ya sean estos estudiantes, egresados o docentes, en la cual aplica una encuesta teniendo como eje central el pánico escénico y sus repercusiones físicas, conductuales y psicológicas en la muestra escogida. Luego procede hacer el correspondiente análisis de la información donde nos muestra a través de graficas cuales son los síntomas más frecuentes en las muestras y cuales los síntomas que menos se manifiestan en ellos producto del pánico escénico.

1.3 Hipótesis

Uno de los grandes problemas que afrontamos los estudiantes de música a nivel mundial es el pánico escénico. El pánico escénico entorpece la ejecución técnica y la interpretación fluida de una obra musical, mientras esta es ejecutada en público genera síntomas fisiológicos, conductuales y psicológicos negativos en la persona con los cuales se debe lidiar antes y durante una performance musical, restando eficacia y fluidez a la ejecución de las obras, manteniendo al intérprete en una situación de tensión constante durante la puesta en escena, restando confort, claridad y serenidad durante el desarrollo del concierto y privando al intérprete de disfrutar a plenitud lo que hace en ese momento específico. Esto también genera conflicto de manera interna en el estudiante de música, llegándose a plantear por este la idea de abandonar el hecho de tocar en público, generando frustración constante y apatía a presentarse en vivo.

La ansiedad y el estrés producida por el hecho de tener que presentar un parcial abierto al público o ante jurados genera preocupación, intranquilidad y zozobra frente a la situación que se comparte colectivamente en ese momento y que se debe experimentar semestre tras semestre,

convirtiendo el hecho de disfrutar la carrera que elegimos estudiar en una experiencia poco beneficiosa producto del pánico escénico.

Si bien con una superficial búsqueda en internet podemos encontrar suficiente información acerca de cómo tratar este tema, ya sea en libros, artículos o trabajos de grado. El pánico escénico no ha sido tratado de forma directa y cabal como una problemática dentro de la práctica instrumental del estudiante.

1.4 Preguntas De Investigación

¿Cómo estimular a través de un recital de guitarra el interés de los estudiantes de música para que opten por el recital solista como proyecto de grado? ¿Cómo controlar los síntomas producidos por el pánico escénico?

1.5 Objetivos de investigación

1.5.1 Objetivo general

- ✓ Exponer a través de un recital la evolución de la literatura musical para la guitarra a lo largo de las diferentes épocas de la música buscando así enriquecer, promover y fortalecer el estudio del instrumento en los jóvenes estudiantes.

1.5.2 Objetivos específicos

- ✓ Enriquecer y nutrir el material de consulta para la guitarra con el análisis melódico, armónico y rítmico del repertorio escogido.
- ✓ Diseñar un taller didáctico para socializar las diferentes técnicas, estrategias y recursos necesarios para controlar y manejar el pánico escénico.
- ✓ Acrecentar el interés por la guitarra en los estudiantes y en aquellas personas vinculadas al instrumento de manera no académica a través del recital.

1.6 Justificación

Si bien el perfil de un egresado en el programa de la Escuela de Artes es de licenciado y no de instrumentista, existe una minoría de estudiantes que por su talento, dedicación y disciplina se inclinan hacia el estudio arduo y minucioso de su instrumento, con el fin de adentrarse en el terreno de la interpretación y ejercer a partir de éste su rol profesional; para esta minoría la temática de recital es la mejor opción para compartir su conocimiento y sensibilidad con el instrumento. Este proyecto se realizó con el deseo de exponer por medio de un recital de guitarra todos los conocimientos interpretativos y técnicos adquiridos durante los años de estudio en el área de instrumento, en clases magistrales, seminarios y conversatorios. Un recital es la oportunidad perfecta que tiene todo estudiante para expresar las aptitudes técnicas e interpretativas que posee con su instrumento, el manejo del escenario y la capacidad que tiene un intérprete para transmitir el lenguaje musical y emocional de cada obra y despertar en los compañeros el deseo de optar a futuro por el concierto como iniciativa de grado

Este recital de guitarra se complementó con un taller didáctico realizado a partir de una problemática que sufrimos todos los estudiantes de música y que se manifiesta cuando debemos

tocar en público, esto es el pánico escénico. El pánico escénico es uno de los problemas más frecuentes que padecemos todos los músicos a la hora de tocar, ya sea en un ámbito solista, dentro de un grupo de cámara o haciendo parte de una orquesta. La ansiedad, el miedo, el estrés son tan solo la punta del iceberg en lo que respecta a la sintomatología producida por el hecho de tocar en vivo. Es por esta razón que se decidió complementar el recital con un taller que hablara sobre cómo manejar y controlar el pánico escénico en alumnos de todas las edades, ya que es una problemática que requiere ser tratada a lo largo de la formación de todo estudiante de música. Y que al ser manejada traerá grandes beneficios a la hora en que los estudiantes deban enfrentarse al hecho de tocar en vivo, ya que uno de los motivos por los cuales los estudiantes abortan el deseo de tocar en público, es el hecho de tener que padecer de los síntomas producto del pánico escénico y la frustración de no poder disfrutar a plenitud de la ejecución interpretativa de una obra en vivo.

Este proyecto de grado buscó aportar las técnicas, recursos, estrategias y herramientas necesarias para afrontar, manejar y controlar el pánico escénico a la hora de tocar en público. Y que se utilizaron a la hora de preparar el recital de grado. De igual forma todo este material quedó registrado en este trabajo de grado como referente de consulta para aquellos que deseen indagar más sobre este tema o para aquellos que deseen tratar de forma personal el miedo escénico en su quehacer musical.

2. Marco Teórico

2.1 Marco Teórico Y Estado Del Arte

La literatura para la guitarra clásica en la actualidad está ampliamente enriquecida por métodos de estudio, libros enfocados en la técnica y corrección de postura, repertorio, ya sea este académico o folclórico, adaptaciones de obras de otros instrumentos a la guitarra, ediciones de una misma obra realizada por diferentes maestros calificados. Sin olvidar por supuesto los grandes aportes realizados por los lutieres a mejorar la proyección del sonido de la guitarra y su ergonomía. Contexto del cual no se gozaba hace 50 años, donde el repertorio para guitarra estaba muy condicionado a lo realizado por los compositores del clasicismo y romanticismo.

2.1.1 Breve Historia De La Guitarra

2.1.1.1 Los orígenes.

Los instrumentos de cuerda pulsada junto a las flautas y los idiófonos son quizá los grupos de instrumentos más antiguos de los cuales se tiene registro escrito y visual.

Si bien el origen de la guitarra no es claro y las teorías abundan al respecto por parte de los investigadores, podemos nombrar algunos predecesores que por características físicas más no morfológicas se parecen a la guitarra, a saber: la *Citara* y la *Chitara*, siendo esta última un instrumento griego de caja rectangular de aproximadamente el año 500 antes de cristo. (Soto, 2009)

Figura 1

Apolo tocando la citara



Nota i Obtenido de (Soto, 2009), disponible en Toledo (Ohio) museum of art y dibujado entre el siglo XIII y XIV

El termino guitarra lo podemos encontrar en España ya en el siglo XIII en un poema del mester de clerecie y también en el libro del buen amor de Ancipreste de hita (1330). otros términos utilizados para referirse a la guitarra en estos siglos eran: Guiterne, Guitere, Guinterne, Gritten y Ghittern. Para entonces ya existía la guitarra morisca y la guitarra latina traídas a Europa por los romanos, griegos y árabes y según la mayoría de los investigadores indican que el primer modelo definido y generalizado de la guitarra clásica o española aparece en los reinos hispánicos de la península Ibérica entre los siglos XIV y XV

2.1.1.2 El Renacimiento

Para el renacimiento la guitarra contaba con las siguientes características: según el vihuelista Alonso Mudarra describe la guitarra como un instrumento de diez trastes (también existían guitarras más simples con seis trastes) y un bordón en el cuarto orden. La afinación y encordadura son descritas por Juan Bermudo en su libro *declaración de instrumentos* del año 1555 (Bermudo, 1555 citado en Soto, 2009). Bermudo explica que la guitarra tiene cuatro ordenes: el primero es una cuerda sencilla, y las demás son cuerdas dobles (ordenes) la cuerda segunda y tercera están afinadas al unísono, el bordón está afinado a la octava.

Figura 2

Modelo de guitarra renacentista

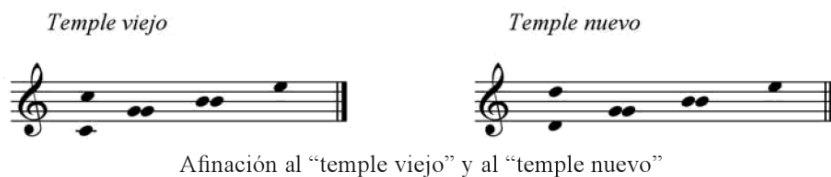


Nota ii Obtenido de (Soto, 2009)

Para entonces la guitarra renacentista se afinaba según el temple viejo o el temple nuevo.

Figura 3

Temple viejo- Temple nuevo



Nota iii Obtenido de (Soto, 2009)

En el renacimiento la funcionalidad de la guitarra se limitaba acompañar el canto o animar la danza, su escaso repertorio no le permitiría brillar paralelamente al Laúd y la Vihuela que si gozaban de un amplio repertorio solista. Sin embargo, podemos rescatar ciertas composiciones hechas para guitarra renacentista, a saber: El vihuelista español Alonso Mudarra escribió una fantasía al temple viejo, tres al temple nuevo, una pavana y una remanezca, otro vihuelista español que escribió música para guitarra fue Miguel de Fuenllana, seis fantasías, un romance, un villancico y una transcripción de música polifónica se encuentran en su libro Orphenica Lira (1554). El italiano Melchiorre de Bnibeis escribe “4 fantasias per suonar sopra la guitarra de sette corde” (Soto, 2009).

En Francia el compositor más representativo que tuvo este instrumento para la época fue Adrian le Roy

2.1.1.3 Barroco.

El principal cambio que sufre la guitarra en este periodo es el añadido de un quinto orden, expandiendo así el registro de la guitarra y sus posibilidades sonoras, el tamaño de la caja de resonancia aumenta al igual que el largor del mástil, también con la influencia de la época la roseta y caja de resonancia son adornadas con elementos artísticos propios del lenguaje barroco. La guitarra de cinco órdenes más antigua que se conserva la construyó Belchior Diasen Lisboa en 1581. Aunque el país constructor por excelencia para entonces era España, de allí el nombre de “*guitarra española*” o “*guitarra barroca*”. La afinación más utilizada para entonces era la llamada afinación española (la cual es bastante parecida a la actual).

Figura 4

Modelo de guitarra barroca



Nota iv Obtenido de (Soto, 2009)

En esta época el repertorio solista para guitarra es escaso y se utiliza más como instrumento acompañante para obras vocales, sin embargo, podemos rescatar ciertos autores cuyos trabajos

servieron de gran aporte para aumentar el repertorio y la ejecución técnica de la guitarra. El guitarrista italiano Girolamo Montesardo publicó en 1606 un libro llamado *nuova inventione*, en el cual explica el sistema alfabético para tocar los acordes de manera rasgueada, otro guitarrista italiano muy importante para aquel entonces fue Francesio Corbetta, quien publicó 5 libros para guitarra de los cuales se destaca la *guitarie royale*, otro guitarrista bastante importante para la época fue Robert de Visée, siendo su obra más destacada libre de *pièces pour la guitarre dédié ou roy*, entre los guitarristas españoles podemos destacar a Juan Carlos Amat, quien escribe un libro el cual explica como colocar los dedos de la mano izquierda para tocar los acordes rasgueados, otro guitarrista-compositor bastante importante para entonces fue Gaspar Sanz, su obra más destacada es *instrucción de música sobre la guitarra española*.

Figura 5

Afinación española.



Afinación española en la guitarra barroca.

Nota y Obtenido de (Soto, 2009)

2.1.1.4 Clasicismo y Romanticismo.

El clasicismo es un periodo donde la guitarra sufre significativos cambios a nivel organológico y en su estructura, para este tiempo se le agrega un sexto orden a la guitarra y posteriormente el encordado doble es simplificado, ya para 1800 se empieza a construir en España

la guitarra de seis cuerdas simples, otro cambio importante que sufre la guitarra es la incorporación de un clavijero mecánico de metal con clavijas de hueso de marfil reemplazando así los tornillos de madera de la guitarra barroca, el tamaño del instrumento es aumentado y adopta la forma de “ocho” que actualmente tiene la guitarra, se incrusta un diapasón con trastes fijos de metal, por otra parte aquellos adornos ostentosos en la tapa armónica y mástil son desechados junto al rosetón.

Figura 6

Modelo de guitarra del clasicismo.



Nota vi Obtenido de (Soto, 2009)

Para esta época la escritura musical para guitarra sufre una transición pasando de tablatura a partitura, numerosos tratados se escriben en el siglo XVIII, a saber: Antonio abreu y Víctor Prieto “escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes”, Fernando Ferandiere tituló su método “arte de tocar la guitarra española por música” Federico Moretti publica su libro “principios para tocar la guitarra de seis ordenes precedidos de los elementos generales de la música”.

Figura 7

Modelo de guitarra romántica



Nota vii Obtenido de (Soto, 2009)

Si bien ya existían tratados y obras escritas para guitarra en el siglo XVIII, es durante la primera mitad del siglo XIX que gracias a las grandiosas obras compuestas por los compositores que nombraremos a continuación y que convergen en diferentes partes de Europa quienes ensanchan el repertorio y elevan el nivel de la literatura para guitarra. Nombres en España tales como Fernando Sor, Dionisio Aguado, en Italia Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Luigi Legnani y Mateo Carcassi, en Francia Napoleón Coste, en Hungría Jhoann Kaspar Mertz. Ante la proliferación de estos guitarristas y compositores, la guitarra vivía una etapa de acelerada evolución en el ámbito compositivo, técnico y didáctico. En la segunda mitad del siglo XIX aparecen nombres importantes en la escena guitarrística europea tales como: Giulio Regondi, entre sus obras se destacan “*notturmo Reverie op 19*” e “*introduction etcaprice op 23*”, Julian Arcas del cual se destaca su composición “*fantasía sobre motivos de la traviata*” el icónico Francisco Tárrega con sus obras “*capricho árabe*”, “*recuerdos de la alhambra*” y Antonio Jimenez Manjón.

2.1.1.5 Del Siglo XX a la actualidad.

Para la primera mitad del siglo XX surgen nuevos lutieres tales como: Manuel Ramirez, Hermann Hauser, Ignacio Fleta, las modificaciones hechas para la guitarra se desarrollan más en su parte interna que externa, es así como se incrustan las cuatro barras armónicas bajo la tapa de resonancia.

Figura 8

Modelo de guitarra Hermann Hauser III



Nota viii Obtenido de (Soto, 2009)

Por entonces emergen cuatro figuras importantes en el ámbito compositivo e interpretativo de la guitarra: Miguel Llobet, Emilio Puyol, Agustín Barrios Mangoré y Andrés Segovia, los tres primeros mencionados anteriormente siendo interpretes-compositores, y el último nombrado siendo quizá el intérprete de guitarra más famoso del siglo XX y quien consolidó a la guitarra como instrumento solista de concierto. Andrés Segovia también fue llamado como “el apóstol de

la guitarra”, ya que ofreció recitales a lo largo y ancho del globo terráqueo, otros aportes importantes que se le atribuyen a este intérprete son las transcripciones hechas de obras escritas para otro instrumento, las innovaciones en cuanto a la digitación de la mano izquierda y la técnica de pulsar las cuerdas en la mano derecha buscando crear diferentes timbres sonoros contrastantes en la guitarra.

Para la segunda mitad del siglo XX una numerosa cantidad de compositores empiezan a escribir para guitarra, a saber: Lennox Berkeley, Joaquín Rodrigo, Benjamín Britten, Astor Piazzola, Alberto Ginastera, Leo Brouwer, Franco Donattoni, Heitor Villa-lobos, Jose Luis Turina.

Si bien es cierto que se ha escrito música contemporánea para la guitarra, tanto público como una mayoría de intérpretes se enfocan en el repertorio del siglo XVIII y XIX, transcripciones de obras para vihuela, laúd u otros instrumentos, siendo poco divulgado el repertorio contemporáneo.

2.1.2 De los autores y el repertorio seleccionado

2.1.2.1 Alonso Mudarra

Fue un compositor y vihuelista nacido en Palencia-España en 1510, y muerto en Sevilla en el año de 1580 (colaboradores de Wikipedia, 2021). Aunque nacido en Palencia, su niñez y adolescencia la viviría en Guadalajara, territorio español de la comunidad autónoma de Castilla-la mancha, bajo la tutoría del duque *Diego Hurtado de Mendoza y Vega*. En el año de 1546 gracias a la influencia de su hermano, quien era representante en el cabildo del papa, obtiene el puesto de canónigo de la catedral de Sevilla, el cual lo ejercería por más de 30 años ocupándose de la contratación de instrumentistas, cantantes y encargado de hacer los arreglos musicales para las

diferentes ceremonias. Ese mismo año en el mes de diciembre publica su tratado más importante para la vihuela llamado “*Tres libros de música de cifra para vihuela*” (Alonso Mudarra, s. f.) el cual contiene 70 composiciones para vihuela, guitarra y voz y vihuela. Estos tres libros están compuestos por 27 fantasías, 3 pavanas y diferencias (variaciones) sobre canciones populares de la época, 8 tientos, además recoge transcripciones para vihuela de piezas polifónicas para otros autores. Las partes vocales incluyen canciones con textos latinos, italianos, villancicos castellanos y romances en castellano y gallego. También se le adjudica el hecho de haber musicalizado textos de los más importantes poetas latinos *Horacio*, *Ovidio* y *Virgilio* también empleó poemas del lírico y humanista *Francesco Petrarca* en la composición de villancicos y romances.

Entre sus aportes más significativos se puede rescatar el hecho de indicar en sus partituras el tempo mediante símbolos, con el cual se debía interpretar la obra, ya fuese, lento, rápido, medio. Su obra icónica es la *fantasía X* perteneciente al libro “*Tres libros de música de cifra para vihuela*” la cual contiene notas de paso cromáticas que dan un toque de disonancia a la obra, como también el uso del tetracordio frígido típico de la música andaluza, muere en 1580 a sus 70 años en Sevilla.

2.1.2.2 J. S Bach

Johann Sebastián Bach nació el 31 de marzo de 1685 (según el calendario gregoriano) en la ciudad de Eimsenach en el estado de Turingia y murió en 1750 en la ciudad de Leipzig-Alemania.

Bach nace en una familia con tradición musical, su padre Johann Ambrosius Bach era violinista y trompetista, y fue éste quien le impartió las primeras lecciones de música al infante Joan Sebastian, por otra parte sus tíos también eran músicos y ejercían cargos como organistas, músicos de cámara en las diferentes iglesias y cortes de la ciudad. Bach aprende a interpretar el órgano

gracias a las clases que comienza a recibir de su tío Johann Cristoph Bach quien para entonces era violinista en la corte del conde Schwarzbourg-Arnstadt. A los nueve años, Bach queda huérfano motivo por el cual se va a vivir con su hermano mayor Johann Christoph Bach quien le enseña a tocar el clavicordio, le imparte sus primeras lecciones de composición y le da a conocer las obras de algunos compositores alemanes e italianos que por entonces estaban de boga, a saber: Johann Pachelbel, Jean-Baptiste Lully y Girolamo Frescobaldi.

A los 14 años de edad el joven Johann Sebastian consigue una beca para realizar estudios corales en la prestigiosa Escuela de San Miguel de Luneburgo, terminado los estudios en dicha escuela J.S Bach a sus 22 años recibe el cargo de organista en la iglesia de San Blas Muhlhausen-Turingia, ese mismo año contrae matrimonio con María Barbara, con quien tuvo 7 hijos y de los cuales en el ámbito musical se destacan: Wilhem Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach, importantes compositores del estilo barroco. Un año más tarde Bach seducido por un mejor trabajo y excelente remuneración opta por dejar vacante el puesto que tenía como organista y se traslada a la ciudad de Weimar donde se convierte en concertino, allí escribe sus primeros preludios y fugas los cuales más tarde recopilaría en su canónica obra “el clave bien temperado”, también en esta etapa de su vida escribe algunas obras para teclado y orquesta.

En 1717 J.S Bach solicita el puesto de maestro de capilla de la corte ante el duque Wilhelm Ernst, tal puesto le fue negado lo cual propicia en Bach el motivo de su renuncia y la búsqueda de nuevos horizontes para su vida laboral y personal. Meses más tarde Bach se traslada a la ciudad de Kothen a causa de una propuesta laboral hecha por el Príncipe Leopoldo Anhalt-Cothen allí Bach es nombrado como maestro de capilla, en esta etapa de su vida Bach compone algunas de sus más significativas obras como lo son los conciertos de Brandeburgo, la primera parte del clave bien temperado y las seis suites para Violonchelo solo. A los 35 años, Bach sufre la dolorosa

muerte de su primer esposa María Barbara Bach, año póstumo a su muerte Bach contrae matrimonio con la joven soprano Ana Magdalena Bach el 3 de diciembre de 1721, con su segunda esposa Bach tuvo 13 hijos, de quienes en el ámbito musical se destaca el nombre de Johann Christian Bach.

En 1723 Bach abandona la ciudad de Kothen y decide establecerse en Leipzing, en donde pasaría el resto de su vida, en esta ciudad es nombrado con el puesto de “Kantor” (músico encargado de supervisar la música en varias iglesias, de componer y dar clases) en la iglesia Luterana de Santo Tomás de Leipzing. En sus primeros años establecido en esta ciudad compone una serie de Cantatas, en 1733 compone su monumental obra coral la “*Misa en si menor* “. En 1749 la salud de Bach se ve afectada por una avanzada ceguera, motivo por el cual es operado, la operación resulta ser poco exitosa y agrava la salud de Bach muriendo éste en el año de 1750 a sus 65 años de edad. Historiadores tienen diferentes teorías sobre el motivo de su muerte, unos especulan con que su ceguera fue causada por una diabetes, otras teorías abalan la muerte de Bach una enfermedad llamada Blefaritis (inflamación del tejido que forma el parpado).

J.S Bach fue un prolífico compositor, según el catálogo de Wolfgang Schmieder su obra compositiva abarca más de 1128 piezas y se conoce por las siglas de BWV que significa “catálogo de las obras de Bach” “Bach-Werke-Verzeichnis”. Su obra incluye: Cantatas, Pasiones, Oratorios, Corales, obras para Órgano, Teclado, Laúd, Cánones, Fugas, Conciertos, sonatas, Oberturas, Preludios, Fantasías, variaciones, pasacalles. Entre sus obras más famosas se encuentran: *Misa en si menor*, *Variaciones Goldberg*, *el Clave Bien Temperado*, *Concierto Italiano*, *Concierto para Teclado*, *Suites para Orquesta*.

2.1.2.3 Mauro Giuliani

Nacido en 1781 con el nombre de Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano, en la ciudad de Bisceglie, Italia. Inició sus estudios musicales en la ciudad de Barletta desde temprana edad, ejecutando la flauta, guitarra, violín y violonchelo. A sus dieciséis años compone una serie de obras de carácter litúrgico entre las que se cuenta una misa. Contrae matrimonio con *María Giuseppa del Mónaco* y el 17 de mayo de 1801 nace su primer hijo cuando Giuliani contaba con tan solo 20 años de edad. En 1806 viaja a Viena, donde conoce a muchas de las personalidades del emergente clasicismo tales como: Hummel Moscheles, Diabelli, Spohr, Weber, Schubert y Beethoven, tocando para este último el violonchelo en el estreno de su séptima sinfonía en 1813. En 1808 estrena su concierto para guitarra en *A mayor op 30*, en 1814 es condecorado como *virtuoso honorario di camera a la segunda esposa de Napoleón*, la - emperatriz *Marie Louise*. Entre los años de 1808 a 1819 su nombre se popularizó en toda Viena debido al extraordinario modo de ejecutar la guitarra, instrumento que aprendió de manera autodidacta, sus actuaciones fueron muy bien recibidas por la prensa y aclamadas por el público de aquella ciudad, rotulando a Giuliani como el “*más grande guitarrista de su generación*”. Abandona la ciudad de Viena en 1819 sofocado por las enormes deudas que tenía y viaja en 1820 a la ciudad de Roma, donde conoce a **Paganini y Rossini**, en 1823 viaja a Londres donde sus actuaciones son aclamadas por el público de aquella ciudad y luego viaja a Nápoles para radicarse allí, en esta ciudad sigue ofreciendo recitales y componiendo, muere en esta ciudad en 1829, dejando un extenso legado en la historia de la guitarra clásica.

Su obra incluye más de 200 piezas entre las cuales cabe resaltar las Seis Rossinianas Op 119, Sonata Brillante op 15, Gran Sonata Heroica op 150, Concierto para Guitarra y Orquesta op 30, Concierto para Guitarra y Orquesta op 70, etc.

2.1.2.4 Francisco Tárrega

Francisco de Asís Tárrega Eixea nació el 21 de noviembre de 1852 en el pueblo de Villareal de los infantes y murió en Barcelona el 15 de diciembre del año 1909. Guitarrista virtuoso, compositor y transcriptor. En su infancia su nodriza comete un repudiable acto al tirar al niño por una acequia (canaleta o cañería por la cual fluye el agua) porque éste no paraba de llorar, lo cual produciría en el infante una infección en sus ojos y de la cual nunca se podría recuperar en su totalidad el resto de su vida. Sus dos primeros profesores de guitarra fueron *Manuel González* y *Basilio Gómez*, pero de quien aprendería las bases de la técnica e interpretación de la guitarra clásica sería del afamado guitarrista y compositor español, Julián Arcas. Su padre decide pagarle clases de piano y solfeo con el docente Eugenio Ruiz, quien vio en el niño un prominente futuro en la música. Tárrega trabajaba en un casino tocando el piano y es allí donde conoce a *Antonio Cánesa Mendayas*, quien apoya económicamente al joven músico, tanto es su apoyo que le costea una guitarra de quien hasta el momento era el luthier más afamado en España y toda Europa, el señor **Antonio de torres**, quien había hecho varias modificaciones a la guitarra entre ellas el hecho de agrandar su caja de resonancia y ponerle el sistema mecanizado de clavijas a la guitarra ya que hasta el momento se había utilizado uno de madera. En el año de 1874 a sus 22 años el joven Tárrega ingresa a estudiar en el Real Conservatorio de Madrid donde cursaría solfeo, piano y armonía, sus profesores al ver el virtuosismo que el joven tenía por la guitarra, lo invitan a dar un recital en el salón de actos del conservatorio, dejando bastante impresionados al profesorado que hacía parte del claustro, a partir de este momento la vida le comienza a cambiar a Tárrega pues le llueven ofertas y contrataciones de giras por toda Europa, da conciertos en Bruselas, Roma, París, Berna y Londres.

En 1882 se casa con *María José Rizo* y se van a vivir a Barcelona, allí el virtuoso guitarrista conoce a Isaac Albeniz, Enrique Granados, Joaquín Malats y Pablo Casal. Tárrega recibe el

apadrinado de doña Concha Martínez, mientras estuvo bajo el amparo de esta señora se dedica a componer y transcribir, entre las composiciones que realiza para esta época se encuentran *Recuerdos de la Alhambra* y *Danza Mora*, Tárrega fallece el 15 de diciembre en Barcelona, dejando un extenso legado en la guitarra, con más de 139 transcripciones para guitarra sola y dúo de guitarras, y 78 composiciones para guitarra solista, según el catálogo de Emilio Pujol. Entre los aportes más significativos de Tárrega se cuentan las transcripciones que hizo, manteniendo la polifonía de las obras originales y adaptando la técnica de la guitarra a la ejecución de las mismas, también no cabe duda que Tárrega fue quien abrió el camino para las futuras generaciones de la guitarra en España como Miguel Llobet, Emilio Pujol, Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia.

2.1.2.5 Alexandre Tansman

Nació el 12 de junio de 1897 en Lodz, Polonia y falleció el 15 de noviembre de 1986 en París, Francia. Hijo de padres judíos, su madre era pianista y fue de ésta quien Alexandre recibió sus primeras lecciones de piano. A la temprana edad de 11 años ingresa al Conservatorio de música de Lodz donde estudió piano, dirección y composición. A los 17 años se matricula en la *Universidad de Varsovia* para estudiar la carrera de Licenciatura de Derecho, se gradúa en 1918 y un año más tarde parte a la ciudad de París. Allí conoce a compositores de la talla de *Stravinski* y *Ravel* quienes ejercerían una notable influencia en sus futuras composiciones. Otra figura importante que no podemos pasar por alto es el nombre del guitarrista español Andrés Segovia, con el cual Tansman constituiría una estrecha amistad y al cual le escribiría importantes obras dentro de la literatura de la guitarra tales como: Suite cavatina (1950) entre otras.

En el año de 1925 Tansman presenta su primer concierto para piano, en el año de 1926 compone la sinfonía no 2 y en el año de 1927 estrena su segundo concierto para piano, obteniendo un éxito rotundo en cada una de las obras mencionadas anteriormente. En 1932 emprende una gira

mundial la cual contemplaba los países de Japón, China, Singapur, Bali, Egipto, Grecia. Su ascendente carrera musical en París se ve truncada por el estallido de la Segunda guerra mundial y la invasión de los alemanes a Francia en el año de 1941. Tansman huye junto a su esposa y sus dos hijas a los Ángeles, EEUU donde conoce a otros judíos que se refugiaban en dicho estado, entre quienes se encontraban Arnold Schoenberg y Mario Castelnuovo-Tedesco. En 1946 regresa a París y para el siguiente año escribe una biografía de Stravinski, en 1950 compone su obra más icónica: *el oratorio “Isaías el profeta”* dedicada a los 6 millones de judíos exterminados a causa de la segunda guerra mundial.

En el año de 1967 llega a su país natal tras haber estado por fuera por más de 29 años, y donde es recibido con honores, y numerosos galardones, *se le otorga la membresía de belga Académie Royale* (1977), Medalla al Mérito de la Cultura Polaca concedido por el Ministerio de Cultura y las Artes (1983) y el premio Encomienda de la Orden de las Artes y las Ciencias otorgado por el Ministerio de Cultura de la República Francesa, y el título de doctorado honorario de la academia musical de Lodz. Tansman muere en París el 15 de noviembre de 1986 es enterrado en el cementerio Saint-monde, dejando un extenso legado musical el cual comprende más de 300 composiciones, entre ellas siete óperas, once ballets, seis oratorios, 80 obras orquestales (nueve sinfonías), así como numerosas obras de cámara (ocho cuartetos de cuerda), ocho conciertos, alrededor de 100 obras para *piano e iniciación musical* y algunas otras para guitarra como la *Mazurca, Suite Cavatina* y *Suite en modo Polonico*. (Alexandre Tansman, s. f.)

2.1.2.6 Máximo Diego Pujol

Nacido en 1957 en Buenos Aires, Argentina. Hijo de papá odontólogo e intérprete de tangos, precisamente quien le inculca desde la tierna edad de ocho años el deseo a Máximo Diego por tocar la guitarra, posteriormente empieza a recibir clases *con Don Gaspar Navarro*, de quien aprende los aires mar platenses de la milonga y el tango. A la edad de nueve años ofrece su primer recital en la localidad de Villa Martelli. Ese mismo año en el cumpleaños de su madre, decide interpretar una zamba compuesta por él mismo, dejando gratamente sorprendidos a sus padres por dicha composición (Biografía Máximo Diego Pujol, 2021)

Posteriormente empieza a recibir clases con el guitarrista Alfredo Vicente Gascón e ingresa al Conservatorio de Música Juan José Castro, al mismo tiempo que toma clases de armonía y composición con Leónidas Arnedo. Gracias a una obra llamada “Sonatina” compuesta para el examen final de la asignatura de morfología, le vale para competir en numerosos concursos de Argentina ocupando el galardón de primer puesto, también gana el primer premio en el concurso internacional de Carrefour Mondial de la Guitare de Martinica, del cual uno de los jurados era el afamado guitarrista y compositor cubano, Leo Brouwer.

Como ejecutante de la guitarra participa como solista y de la conformación de dúos y tríos, cuya música proponía un lenguaje tanguero vanguardista influenciado por la rica herencia musical de Piazzola y que noche a noche era interpretada en diferentes recintos nocturnos de la ciudad de Buenos Aires.

La obra compositiva de Máximo Diego Pujol comprende la fusión de un lenguaje tanguero, junto a un lenguaje académico, adjuntando a ello los diferentes recursos y posibilidades sonoras y percutidas de la guitarra contemporánea. Actualmente Pujol hace parte del “máximo Pujol trio” nacido en el 2010 y conformado por Eleonora Ferreyra en el bandoneón, Daniel Falasca en el

contrabajo y Máximo Diego Pujol en la guitarra, alerno a esto Pujol conforma el dúo “Pujol – Wernicke”. Máximo Diego Pujol ha grabado 5 discos, a saber: *Máximo Pujol Trío*, *Color Sepia*, *Stella Australis*, *A mi viejo*, *Piazzolla en seis cuerdas*, los cuales le han valido un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional.

3. Aspectos Metodológicos

La metodología está dividida en tres etapas: selección de repertorio, análisis del repertorio seleccionado y taller didáctico.

3.1 Selección Del Repertorio

Para la selección del repertorio se tuvo en cuenta una selección obras trabajadas a lo largo del programa de clase, los parámetros de elección estuvieron estipulados por las siguientes condiciones:

- Fuesen obras de un dominio técnico e interpretativo superado.
- Fuesen obras trabajadas en clase.
- Fuesen obras ya interpretadas en vivo.
- Fuesen obras que estuviesen compuestas en alguna de estas épocas: renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, contemporáneo y nacionalismo)

El repertorio seleccionado tuvo como objetivo acercar al oyente a las diversas sonoridades que caracterizaron cada época escogida.

A continuación, el repertorio escogido para el recital:

Renacimiento: fantasía X.....Alonso Mudarra

- Barroco:** suite en E menor (preludio y presto)..... J. S. Bach
- Clasicismo:** variaciones sobre un tema de G.F. Handel.....Mauro Giuliani
- Romanticismo:** recuerdos de la alhambra.....Francisco Tárrega
- Contemporáneo:** suite cavatina.....Alexandre Tasman
- Folclor:** suite del plata no1.....Máximo Diego Pujol

3.2 Análisis Del Repertorio Seleccionado

3.2.1 *Fantasia X.*

La fantasía es una pieza musical de forma libre, la cual no presenta una estructura definida, se caracteriza por tener figuras rítmicas rápidas Joaquín zamacois-curso de formas musicales pag 230 implementadas en escalas y arpeggios, el motivo principal suele repetirse a lo largo de la obra dejando espacio al intérprete para que lo ornamente. la fantasía tuvo su apogeo en el renacimiento, posteriormente en el barroco no fue muy utilizada como forma musical, aunque en el clasicismo y romanticismo volvió a tener relevancia entre los compositores de dichos periodos. la fantasía x de Alonso Mudarra fue escrita en el año de 1546 y hace parte de los “*tres libros de música en cifra para vihuela*”.

Tabla 1

Análisis general -Fantasia X - Alonso Mudarra

Forma	Libre por secciones																
Macro estructura	A					A'							B			CODA	
Micro estructura	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	o'	
Tonalidades	A	B	B	Em	D	Em-G	D	Em	Em	B	A	A	B	Em-D	G-D-C	A	D
Compases	1-4	5-8	9-14	15-18	19-23	24-28	29-34	34-35	35-38	39-40	40-43	44-45	46-49	50-53	54-60	61-72	73-77

Nota ix Elaborado por el autor

Esta obra está escrita en la tonalidad de “mi menor”, en compás de 2/2 y su inicio es en anacrusa. En los dos primeros compases se expone el motivo de la obra (una negra con puntillo seguido de una corchea y en el segundo compás una redonda y tres negras) cabe resaltar que este motivo no solo está expuesto al comienzo de la obra, por el contrario, lo podemos escuchar a lo largo del desarrollo de la pieza, siendo en ocasiones variado rítmicamente y pasado a otras tonalidades.

Figura 9

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 1-3



Nota x Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

En los primeros cuatro compases el autor expone el motivo y lo repite, esto con la intención de que el intérprete ornamente a su gusto dicho motivo, la armonía se mueve en el acorde de A, del compás 5 al 8 el compositor utiliza unas figuras rítmicas rápidas como lo son las corcheas y las combina con el modo jónico de “Mi”.

Figura 10

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 5-6



Nota xi Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

Terminando la frase en el compás 8 con el motivo principal de la obra y en acorde de B, lo mismo sucede del compás 9 al 14, pero en esta ocasión la frase concluye con el motivo en el acorde de Em, en el compás 15 el autor cambia de modo, en esta ocasión utiliza el modo de “re” Mixolidio y de igual forma sigue implementando las corcheas las cuales concluyen la frase con el motivo en el acorde D. La partitura no tiene información respecto a las dinámicas a utilizar, en este caso la obra la se inició con la indicación de *piano* y en el compás 3 y 4 que se repite el motivo cambio la dinámica a *messo forte* con un trino en la nota do sostenido, con la intención de generar un contraste a los dos compases anteriores y que no suene igual.

Del compás 19 al 23 el compositor utiliza los mismos recursos implementados en la frase anterior, es decir, el modo Mixolidio de “re” y el uso de las corcheas, pero en esta ocasión la frase finaliza con el motivo en acorde de Em. La dinámica cambia a un *forte* y en el compás 27 se suaviza con un *piano*. En el compás 33 Mudarra cambia a compás de 3/2 y el motivo rítmicamente es modificado en el compás 34, ya no se utiliza la negra con puntillo y corchea, sino que ahora cambia a una corchea con puntillo y semicorchea, lo cual produce el efecto sonoro de escuchar el motivo a mayor velocidad, pero manteniendo el mismo pulso, aunque en diferente métrica. Para esta frase se utilizó un timbre “metálico” producido por tocar cerca al puente de la guitarra lo que genera un contraste sonoro con la dinámica que se venía interpretando.

Figura 11

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 33-34.



Nota xii Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

Esta variación rítmica el compositor la sostiene hasta el compás 40 hasta aquí la armonía se mueve en el acorde de Em y el acorde de B. A partir del compás 46 surge una nueva frase con elementos rítmicos del motivo manteniendo así la negra con puntillo y corchea, esta frase finaliza en el compás 53.

Figura 12

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 46.

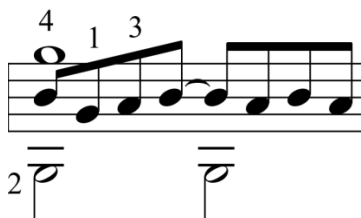


Nota xiii Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

En el compás 54 inicia una nueva sección de esta obra, atrás queda ya el motivo principal de la pieza y éste no vuelve a ser escuchado en lo que resta de ella. La nueva sección inicia con dos blancas en la voz superior, ocho corcheas en la zona media y dos blancas en los bajos, esta figura se repite hasta el compás 60, y la armonía se pasea por los acordes de G, D, C y B.

Figura 13

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 54.



Nota xiv Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

A partir del compás 61 inicia una nueva frase la cual contiene elementos de la anterior descrita, las ocho corcheas se mantienen, aunque ya no en la parte media sino en la parte aguda, la blanca que conformaban las sopranos de la frase anterior es suprimidas y las blancas que conformaban el bajo son intercambiadas con blanca y dos negras o con negra con puntillo corchea y dos negras, esto se mantiene hasta el compás 69.

Figura 14

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 61.



Nota xv Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

En el compás 73 inicia la coda de esta obra con unas rápidas semicorcheas las cuales terminan en el compás 75 con dos blancas en acordes de B y C respectivamente, en el compás 76 el compositor utiliza el acorde de B como dominante, para culminar la obra con acorde de Em en redonda y calderón cumpléndose la cadencia de V-I. Para este segmento de la obra se utilizó la dinámica de *forte* y se mantiene así hasta el final.

Figura 15

Fantasia X- Alonso Mudarra- Compás 73.



Nota xvi Elaborado por el autor a partir de la partitura de Alonso Mudarra

3.2.2 Suite Bwv 996 (Preludio)

Originalmente se tituló “*praeludio con la suite da Grou. Bast Bach aufs lauten werk*” y fue escrita entre 1708-1717 aún se conservan dos copias manuscritas escritas por Johan.Gottfried Walter y Heinrich Nikolaus Gerber, uno de los alumnos de Bach. (Bach, 2017). Esta suite en un principio no se concibió para Laúd, sino para un instrumento llamado *Lautenwerk*, el cual en su morfología es muy similar al *Clave* pero sus cuerdas son de tripa de animal, lo cual produce un sonido similar al laúd. El Preludio, Courante y Giga de esta suite era intocable en el laúd, por lo cual se tuvo que modificar la partitura original para que esta suite pudiese ser tocada en dicho instrumento. La suite fue compuesta utilizando el mismo estilo compositivo de sus toccatas, el Allemande es muy similar a la tercera suite francesa BWV 808. Vease en la tabla 2.

Tabla 2

Preludi Presto de la suite 996. J.s. bach

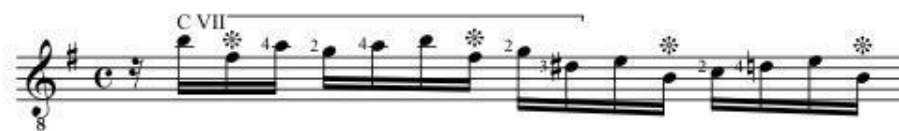
Forma	Libre por secciones													
Macroestructura	A											B		
Microestructura	a	b	c	d	e	b'	f	G	h	i	j	k	h'	l
Tonalidades	Em	B7- Em	F#7- Bm	E7- Am	E7 A	Am Dm7 B7	Em A	B7 Em	Em	Em	Em	G C D	Em E7 Am	Bm A Em F#m B7 E
Compases	1-5	5-6	6-8	8-9	9- 10	10- 11	11- 13	13- 16	16- 31	32- 40	41- 46	47- 55	56- 65	66-75

Nota xvii Elaborado por el autor

El preludio y presto de la suite no1 para Laúd está escrito en tonalidad de “mi” menor, compás de 4/4 y su comienzo es tético, la edición no contiene parámetros de dinámicas así que la obra es iniciada a gusto del interprete en este caso, con un *forte*. El preludio inicia con la figura rítmica de la semicorchea aplicada a un patrón que tiene por característica el uso de notas de paso y notas de escape esto lo vemos reflejado en los primeros cuatro compases.

Figura 16

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 1



Nota xviii Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

En el compás cinco Bach utiliza la escala de mi menor armónica partiendo del grado VI y finalizando en la tónica, haciendo uso de la figura rítmica de la fusa y se mantiene la dinámica establecida al inicio de la obra. A partir del compás 6 Bach implementa un motivo rítmico, el cual podríamos llamarlo como motivo “cadencial” y se hace uso de los grados V-I, dando siempre la sensación de tensión y resolución al preludio, este motivo rítmico consta de una corchea con puntillo y semicorchea, corchea con puntillo y semicorchea y negra, este motivo lo podemos apreciar en los compases 6, 7, 9 10, 11. En estos compases el acorde con el cual se resuelve la tensión es interpretado con menor intensidad reforzando así la idea de resolución.

Figura 17

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 7-8



Nota xix Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

En el compás 12 Bach empieza a utilizar otro motivo rítmico el cual se compone de corchea con puntillo y dos fusas, las frases que preceden a este motivo tienden ser a modo cadencial utilizando figuras rítmicas como las semicorcheas y terminando la frase con acordes de V-I, esto

lo podemos apreciar en el compás doce, trece y catorce. El preludio finaliza en el compás 17 con una semicadencia sobre el acorde de B.

El Presto inicia en el compás 17, con métrica de 3/8, dinámica de *mezzo forte* y se mantiene la tonalidad de “mi menor”, el motivo inicia en anacrusa y está conformado por una corchea del primer tiempo y tres corcheas del segundo tiempo:

Figura 18

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 18-19

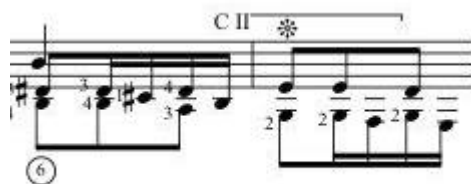


Nota xx Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

Éste motivo Bach lo utiliza a lo largo de todo el presto aplicando técnicas como el stretto, el cual consiste en interrumpir el motivo o sujeto por la entrada del mismo pero en otro registro o voz. El motivo principal de la obra Bach lo inicia con un registro agudo, pero ya en el compás 26 vemos que el motivo se posa en un registro medio, utilizando la dinámica de *piano* permaneciendo en este registro hasta el compás 31. A partir del compás 33 el motivo se posa sobre el registro grave de las cuerdas de la guitarra desarrollándose allí hasta el compás 40 con la dinámica de *forte*.

Figura 19

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 32-33



Nota xxi Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

En el compás 41 el compositor retoma el motivo y a partir de allí el proceso polifónico se hace más denso en este compás se utiliza el regulador de crescendo. En el compás 47 el ritmo armónico empieza a jugar un papel más protagonista donde las voces son conducidas a través de acordes Culminado esta frase en el compás 55 con una cadencia autentica perfecta iniciada en el compás anterior y teniendo como protagonista los acordes de D y G y una propuesta interpretativa de *ritardando*

Figura 20

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 48-51



Nota xxii Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

A partir del compás 56 el motivo vuelve a estar en el registro medio y la dinámica utilizada es el *forte*. Desde el compás 65 la textura se hace más profunda terminando la obra en acorde de E.

Figura 21

Suite BWV 996- J.S Bach- Preludio-Compás 56



Nota xxiii Elaborado por el autor a partir de la partitura de JS BACH

3.2.3 *Seis Variaciones Sobre Un Tema De Handel. Op. 107.*

Joaquín Zamacois en su libro “curso de formas musicales” define las variaciones como: *un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema.* Pag 136 (Zamacois, 2022)

Existen tres diferentes tipos de variaciones: variación ornamental o melódica, la cual mantiene en gran parte la estructura de la melodía y la armonía del tema, realizando cambios rítmicos, de ornamentación y adornos en las correspondientes variaciones. Variación decorativa o armónico-contrapuntística, en esta variación el compositor conserva la melodía del tema, pero no así su armonía, la cual sufre cambios de tonalidad y modulaciones, un aspecto característico de esta variación es el recurso del contrapunto. Variación amplificada o gran variación, este tipo de variación más abstracta, ya no utiliza propiamente el tema completo para desarrollar las variaciones, por el contrario, solo se basa en pequeños motivos del mismo para desarrollar las variaciones, los que hace que sea muy difícil auditivamente reconocer el tema en cada variación.

Para desarrollar el análisis de las *seis variaciones de Mauro Giuliani hechas a un tema de Handel OP 107* tomaremos como punto de partida *la variación ornamental o melódica*, la cual cumple con las características contenidas dentro de la composición de Giuliani. Para esta composición, Mauro Giuliani utilizó un tema de Han del extraído de una suite conformada por 5 piezas llamada ““The harmonious blacksmith”, HWV430 en la cual la cuarta danza es un “aire” y de allí Giuliani extrae el tema para desarrollar sus variaciones. Joaquín Zamacois en libro “curso de formas musicales

3.2.3.1 Tema

Tabla 3

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel- tema- Mauro Giuliani.

Forma	Binaria simple		
Macro estructura	A		B
Micro estructura	a	b	C
Tonalidades	A-E-B7-E	A-D-E	A-Dm-E7-A
Compases	1-8	9-16	17-24

Nota xxiv Elaborado por el autor

El tema de las variaciones está escrito en la tonalidad de “la mayor” y en compás de 2/4, su forma es binaria simple asimétrica ya que la sección B contiene más compases que la sección A, el inicio de la obra es tético, con indicación de *piano* en el acorde con que inicia la obra.

Figura 22

Seis variaciones sobre un tema de Handel- Tema- M. Giuliani- Compás 1-2



Nota xxv Elaborado por el autor

En los primeros 8 compases que conforman la sección A, la melodía del tema se destaca en la voz soprano utilizando figuras rítmicas como la negra, las corcheas y blanca, mientras la armonía se mueve en la relación I – V – II7- V. En el séptimo compás el segundo grado se convierte en dominante secundaria y es ejecutado con un *forte* para resolver en el quinto grado de la tonalidad en el octavo compás con una indicación de piano y así dar por terminada la sección A.

La sección B inicia con un acorde de La Mayor e indicación de *forte*, toda la melodía de esta sección se recarga sobre la voz soprano.

Figura 23

Seis variaciones sobre un tema de Handel- Tema- M. Giuliani- Compás 9



Nota xxvi Elaborado por el autor

Esta sección se divide en dos periodos, el primero de ellos empieza en el compás 9 con un regulador de *cres* y termina en el compás 16 con un acorde de MI mayor, y el segundo periodo empieza en el compás 17 con dinámica de *piano* y termina en el compás 24, la armonía en esta sección está sujeto a la relación I – IV-I – IV- V- I – IVm- I- V7-I, terminando la sección B en el compás 24 con una cadencia autentica perfecta (V-I).

3.2.3.2 Variación I.

Tabla 4

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación I - Mauro Giuliani.

Forma	Binaria simple		
Macro estructura	A		B
Micro estructura	a	b	C
Tonalidades	A-E-B7-E	A-D-B#7°-A-E	A-Dm-E7-A
Compases	1-8	9-16	17-24

Nota xxvii Elaborado por el autor

En la primera variación el compositor mantiene la melodía del tema en negras, y utiliza la nota “mi” en corcheas como nota pedal durante los primeros cuatro compases de la sección A con indicación de *mezzo forte*, en esta variación el compositor se enfoca en las corcheas como figura

rítmica preponderante para darle un sentido más enérgico al tema, la armonía se mueve en la relación I – V – II7- V.

Figura 24

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(I)- M. Giuliani- Compás 1-3



Nota xxviii Elaborado por el autor

La sección B inicia con acorde de A mayor distribuido en corcheas y dinámica de *forte* se sigue manteniendo la melodía del tema en negras mientras del compás 9 al compás 14 se mantiene un ostinati en corchea con la nota la, finalizando la primera de las dos frases de la sección B con acorde de mi mayor en el compás 16, en el compás 17 inicia la segunda frase de la sección B con un regulador de *cresc*, la melodía se mueve en corcheas sin perder la esencia del tema, la progresión armónica de esta frase se mantiene sin ser alterada siendo esta: I – IV-I – IV- V- I – IVm- I- V7-I, terminando la sección B en el compás 24 con una cadencia autentica perfecta (V-I).

3.2.3.3 Variación II

Tabla 5

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación II - Mauro Giuliani.

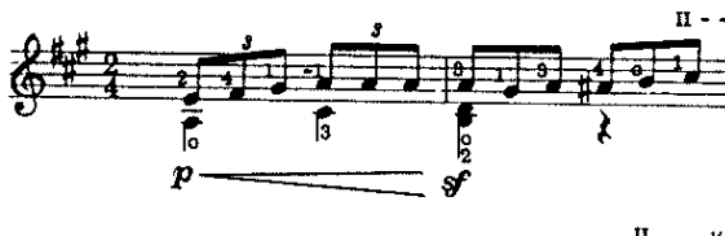
Forma	Binaria simple		
Macro estructura	A		B
Micro estructura	a	b	C
Tonalidades	A-E-B7-E	A-D-E	A-D-E7-A
Compases	1-8	9-16	17-25

Nota xxix Elaborado por el autor

La segunda variación mantiene la misma forma binaria asimétrica del tema y de la primera variación, conservando la sección A, 8 compases y la sección B 16 compases. En esta Variación el compositor utiliza el tresillo de corchea como figura irregular protagonista de toda la variación, lo que causa que sea mucho más difícil auditivamente encontrar la melodía del tema a diferencia de la anterior variación la cual era plenamente identificable al mantenerse en negras. Esta variación inicia con indicación de *piano* y un regulador de *cresc* el cual se desarrolla a lo largo de los primeros 4 compases de la sección A, del compás 5 al 8 se utiliza la dinámica de *mezzoforte*.

Figura 25

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(II)- M. Giuliani- Compás 1-2

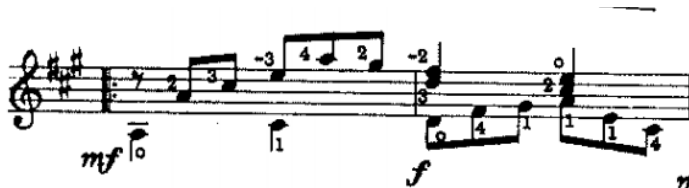


Nota xxx Elaborado por el autor

La sección B empieza en el compás 9 con indicación de *mezzoforte*, la melodía del tema la podemos identificar en el segundo tresillo del tiempo débil del compás, en el compás 10 el compositor mantiene la melodía del tema en negras e indicación de *forte*, adornando los bajos con tresillos, esta intensidad se mantiene en los dos siguientes compases, al igual que las dinámicas.

Figura 26

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(II)- M. Giuliani- Compás 10-11



Nota xxxi Elaborado por el autor

De allí en adelante la melodía del tema sufre unos pequeños cambios, se le agregan algunas notas de paso, y se sigue manteniendo la misma armonía del tema, el tresillo se establece como protagonista en esta variación.

3.2.3.4 Variación III

Tabla 6

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación III - Mauro Giuliani

Forma	Binaria simple		
Macro estructura	A		B
Micro estructura	a	b	C
Tonalidades	A-E-B7-E	A-D-E	A-D-E7-A
Compases	1-9	10-17	18-25

Nota xxxii Elaborado por el autor

En la tercera variación las figuras rítmicas preponderantes son el silencio de corchea con dos semicorcheas seguido de cuatro semicorcheas. En el primer compás de esta variación podemos ver que la melodía del tema está en la última semicorchea del primer tiempo y en la última semicorchea del segundo tiempo, la indicación de dinámica es el *mezzoforte*, en el siguiente compás la melodía se muestra en corchea y ya no en negras como en el tema, el compositor utiliza una nota de aproximación, la cual cumple la función de sensible sobre la cual pone la indicación de *sforzando* generando con esto una acentuación que resuelve a una nota perteneciente al tema.

Figura 27

Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 1-2



Nota xxxiii Elaborado por el autor

La sección B inicia con el mismo motivo rítmico con el cual empieza la sección A (silencio de corchea dos semicorcheas y cuatro semicorcheas en el segundo tiempo) con indicación de *forte*. En esta sección podemos apreciar en el compás décimo claramente las notas pertenecientes a la melodía del tema, en la corchea del primer tiempo y en la negra del segundo tiempo de este compás.

Figura 28

Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 10-11



Nota xxxiv Elaborado por el autor

Del compás 14 al 24 la figura rítmica protagonista es la semicorchea en la soprano y la negra en el bajo como acompañamiento. Del compás 15 al 17 el compositor utiliza cromatismos y notas de paso en las semicorcheas también allí está puesta la indicación de *stargandosi* (sobresalir).

Figura 29

Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(III) - M. Giuliani- Compás 15-17



Nota xxxv Elaborado por el autor

En esta variación se mantiene la forma binaria simple asimétrica, en compás de 2/4 y “tonalidad de LA mayor” la melodía del tema se hace más abstracta por la gran cantidad de notas de paso y bordaduras que caracterizan esta variación.

3.2.3.5 Variación IV

Tabla 7

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación IV - Mauro Giuliani.

Forma	Binaria simple		
Macro estructura	A		B
Micro estructura	a	b	C
Tonalidades	A-E-B7-E	A-D-E	A-D-E7-A
Compases	1-9	10-17	18-25

Nota xxxvi Elaborado por el autor

En la *cuarta variación* mantiene la misma forma binaria simple asimétrica, esta variación inicia con una indicación de *pianísimo*, y podemos resaltar que surge un cantico en los bajos mientras las notas que conforman la melodía del tema cumplen función de acompañamiento, la armonía se mueve en la relación I – V – II7- V. del compas 5 al 8 se utiliza la indicación de *cresc.*

Figura 30

Seis variaciones sobre un tema de Handel-V(IV) - M. Giuliani- Compás 1



Nota xxxvii Elaborado por el autor

En la sección B la melodía de la variación recae en la parte aguda, con un nuevo motivo rítmico igual de enérgico que en la sección A, tiene como protagonista la figura rítmica de la

semicorchea y el silencio de semicorchea, el bajo en esta sección cumple una función de acompañante y la dinámica establecida es el mezzopiano el cual cambia a mezzoforte en el compás 15 y en el compás 20 a piano.

Figura 31

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(IV)- M. Giuliani- Compás 10-11



Nota xxxviii Elaborado por el autor

3.2.3.6 Variación V

Tabla 8

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación V - Mauro Giuliani.

Forma	Binaria simple			
Macro estructura	A	B		
Micro estructura	a	b	c	Coda
Tonalidades	Am-E-B7-Em	Am-Dm-B7-Em	Am-Dm-E-Am	Am-E-Am
Compases	1-9	10-17	18-25	26-33

Nota xxxix Elaborado por el autor

La *quinta variación* tiene varias particularidades que la caracterizan, a saber: en las variaciones del clasicismo, una característica fundamental era componer una variación en la tonalidad homónima menor o modo paralelo menor, la cual brinda un enfoque totalmente distinto a la variación, llenándola por momentos de pasajes dramáticos, tintes oscuros y mucha expresividad. Esta quinta variación está compuesta en la tonalidad de “la menor”, siendo la homónima menor de la tonalidad de “la mayor”. Esta variación inicia con semicorcheas y desde

un principio podemos apreciar que en los primeros cuatro compases el tema principal de las variaciones se encuentra en la tercera semicorchea de cada tiempo, el compositor utiliza la nota “mi” como nota pedal y la dinámica establecida es *piano* generando así un contraste tímbrico y tonal con respecto a las variaciones anteriores, causando una atmosfera densa y melancólica la cual se desarrolla a lo largo de toda la variación.

Figura 32

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 1-2



Nota xl Elaborado por el autor

La armonía de estos cuatro compases se mueve en relación I-V, en los siguientes compases la armonía pasa a un F, B7, Em, B7, finalizando con un Em en el octavo compás, la dificultad técnica de esta sección radica en resaltar la melodía del tema de la variación al mismo tiempo que se ejecuta la técnica del arpeggio.

La sección B inicia con la armonía en Do mayor e indicación de *mezzoforte* y regulador de *cresc* y una melodía que se desarrolla en los bajos en corcheas.

Figura 33

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 10-12



Nota xli Elaborado por el autor

En el compás 12 la armonía cambia a re menor con indicación de *mezzoforte* y regulador de *disminuyendo*, la melodía continua en los bajos, en el compás doce la armonía se mueve en un acorde de E, seguido de un acorde de A. En el compás 14 y 15 una nueva idea se desarrolla en los bajos mientras las sopranos se mantienen en la nota “sol” y la contralto en la nota “mi”, esta idea finalmente culmina en el compás 17 con acorde de Em en arpeggio y la dinámica allí utilizada es el *pianísimo*.

Figura 34

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 14-15



Nota xlii Elaborado por el autor

En el compás 18 inicia una nueva idea musical con tintes de un incipiente romanticismo, con una melodía ubicada en la voz soprano y una armonía que se mueve en los acordes de Am, Dm y E, esta frase culmina en el compás 26.

Figura 35

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(V)- M. Giuliani- Compás 18-19



Nota xliiii Elaborado por el autor

En el compás 30 y 31 la armonía se mueve en un **I-V**, para finalizar esta variación en el compás 33 con el acorde de Am.

3.2.3.7 Variación VI

Tabla 9

Análisis general – seis variaciones sobre un tema de Handel - variación VI - Mauro Giuliani.

Forma	Binaria simple			
Macro estructura	A		B	
Micro estructura	a	b	c	Finale
Tonalidades	A-E-B#°7-B7-E	A-D-E	A-D-E7-A	E-A
Compases	1-9	10-17	18-25	26-33

Nota xlv Elaborado por el autor

La sexta variación tiene como protagonista la figura rítmica de la semicorchea y podemos apreciar desde el inicio de la sección A, la melodía del tema resalta en la tercera semicorchea de cada tiempo, la armonía de esta sección se mantiene idéntica a la del tema: I – V – II7- V. la dinámica establecida en esta primera sección es de *mezzoforte* resaltando la voz soprano utilizando la técnica del apoyado en la guitarra.

Figura 36

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 1-2



Nota xlv Elaborado por el autor

La sección B inicia con la melodía del tema en la tercera semicorchea de cada tiempo, y con la nota “la” como nota pedal. Esta sección inicia con indicación de *forte*.

Figura 37

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 10-11



Nota xlvii Elaborado por el autor

Esta frase termina en el compás 16 con una pequeña cadencia en dicho compás, posterior a ello inicia una nueva frase en el compás 17 la cual termina en el compás 24 con acorde de A en arpeggio.

El “*finale*” de estas variaciones inicia con unas enérgicas semicorcheas que inician el compás 25 y terminan en el compás 33, con indicación de *mezzoforte* dando paso a una octava con la nota “la” en el compás 34, seguido de acorde de A en compás 35 con una negra y silencio de negra con indicación de *forte*, para terminar con un acorde de A en blancas con indicación de *Fortísimo*, terminando las variaciones de manera enérgica e imponente.

Figura 38

Seis variaciones sobre un tema de Handel- V(VI)- M. Giuliani- Compás 26



Nota xlviii Elaborado por el autor

3.2.4 Recuerdos De La Alhambra

Escrita en Granada-España en el año de 1896. Esta obra está inspirada en el conjunto de árboles, jardines, naturaleza y arquitectura que conforman el palacio de Alhambra (Fernández, 2016). Se caracteriza por implementar la técnica del trémolo (repetición constante y rápida de una nota) como principal protagonista de la obra. Si bien esta técnica había sido ya utilizada por compositores del Clasicismo como: Mateo Carcassi y Ferdinando Carrulli, es Tárrega quien consigue un mayor grado de musicalidad y expresividad con el uso de dicha técnica. Recuerdos de la Alhambra está dedicada al francés Alfred Cottin, amigo del compositor y encargado de organizar los conciertos de Tárrega en París. (Españaescultura, s. f.)

Tabla 10

Análisis general -Recuerdos de la alhambra –Francisco Tárrega

Forma	Libre por secciones			
Macro estructura	A	B	C	CODA
Tonalidades	Am- C -F- Bdis -E -A Dm- Adis -E	A- D- Bm- F#m- G# C#m- Bdis- A	A-Dm- E- A	A
Compases	1-20	21-36	37-52	53-57

Nota xlviii Elaborado por el autor

Recuerdos de la alhambra fue compuesta bajo el recurso técnico del tremolo, el cual consiste en prolongar la duración de una nota principalmente en un registro medio o agudo al mismo tiempo que el bajo canta una melodía a modo de contrapunto.

La obra inicia en tonalidad de “La menor”, comienzo tético, compás de $\frac{3}{4}$. El motivo principal de la obra se compone de tres fusas en la voz soprano y una corchea en la voz del bajo, podríamos afirmar que todo el discurso rítmico y melódico de la obra se rige por este motivo.

La obra inicia con el acorde de Am, la nota dispuesta hacer utilizada en el tremolo es “mi” y el bajo canta una sutil y nostálgica melodía con el resto de notas que componen dicho acorde. A lo largo de los primeros 4 compases se utilizan los reguladores de disminuyendo para un compás

y el de crescendo para el siguiente, generando una sensación de reposo, suavizando el tremolo con esta propuesta. Del compás 5 al 20 se utiliza la dinámica de *forte*

Figura 39

Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 1-2

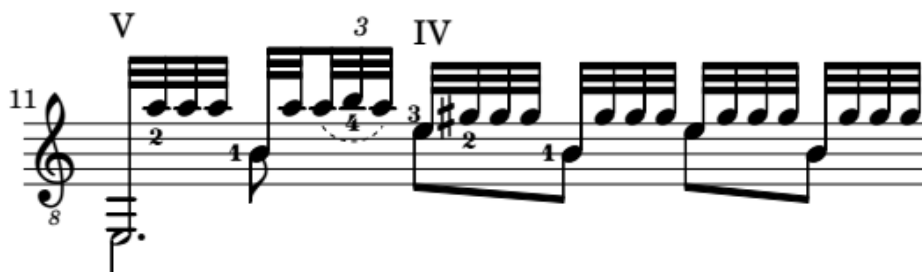


Nota xlix Elaborado por el autor

En los primeros 8 compases la voz del tremolo se mueve utilizando las notas que componen el segundo tetracordio de la tonalidad, la armonía hasta el momento se mueve en los acordes de Am y C. En el compás 11 surge por primera vez a modo de adorno, una variación rítmica al motivo que estaba siendo expuesto, este adorno de tresillo de fusa estará siendo utilizado a lo largo de la obra.

Figura 40

Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 11



Nota l Elaborado por el autor

En el compás 20 finaliza la primera sección de la obra en acorde de E el cual sirve como tensión y acorde modulante para el siguiente compás en el cual se cambia la tonalidad al modo

paralelo mayor, es decir “la mayor”. En el compás 21 la armonía de la obra cambia, pasa de una tonalidad menor a una tonalidad mayor lo cual produce un efecto sonoro bastante agradable en el oyente y es claro que a partir de este momento inicia una nueva sección en la obra, la dinámica utilizada es el *forte*, el cual se utiliza para reforzar la idea de cambio de tonalidad e inicio de sección nueva.

Figura 41

Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 21



Nota li Elaborado por el autor

La obra alcanza su clímax en el compás 26, después de allí la pieza cae en un rango medio y se hace más tenue, oscura y profunda, esto lo podemos evidenciar más claramente desde el compás 39 donde el compositor utiliza el cuarto grado menor de la escala, produciendo un toque nostálgico y profundo en la pieza, a partir de allí hasta el compás 49 la obra se mueve en un rango medio.

Figura 42

Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 26



Nota lii Elaborado por el autor

En el compás 53 la melodía que se desarrolla en el bajo comienza a utilizar notas cromáticas algo muy característico en el periodo del Romanticismo y con la indicación de “disminuyendo ritard”.

Figura 43

Recuerdos de la Alhambra- Francisco Tárrega- Compás 53



Nota liii Elaborado por el autor

En el compás 55 el compositor termina con el uso de la técnica del tremolo utilizando el acorde de A modo arpegiado, finalizando la misma con acorde de A en el compás 57.

3.2.5 Cavatina

La Cavatina se rige bajo las características de la suite moderna, la cual contiene un estilo más libre de escritura a comparación de la suite barroca, las danzas no se rigen siempre por una sola tonalidad y la forma binaria no siempre está presente en cada una de ellas. La Cavatina se escribió entre los años de 1950 y 1951 (Serena de Magazine, s. f.). Tansman se inspiró en la ciudad de Venecia para escribir esta Suite, de allí que una de sus danzas sea la Barcarole, la cual es propia de esa región de Italia. La Cavatina en un principio contó con un prelude y tres danzas, posteriormente a petición de Andrés Segovia a quien fue dedicada la obra, se incluye una cuarta danza llamada “Danza Pomposa”.

3.2.5.1 PRELUDIO

Tabla 11

Análisis general–Cavatina-Preludio-Alexandre Tansman

Forma	Binaria simple												
Macro estructura	A				B					A		CODA	
Micro estructura	A	b	c	C'	d	e	f	G	e'	i	a	b	j
Tonalidades	Em- D#7° Bm Em7 Dm7 Bm7(5b)	A° E Dm A F#m7	Em Dmag7 Bm7 F#m7 B7	A E C# F#m A F#° Bm7(5b) Bm11	E Bm C# F#m A F#° Bm7(5b) Bm11	A Bm Em7 A E C# F#	Bm Em7 Bm C# F#	Em7 A B Em-D#° Bm D#7° F Fmag7 B B° Am B Em	A B Em-D#° Bm D#7° F Fmag7 B B° Am B Em	Em D#7° F Fmag7 B B° Am B Em	Em D#7° F Fmag7 B B° Am B Em	Em D#7° F Fmag7 B B° Am B Em	Em D#7° F Fmag7 B B° Am B Em
Compases	1-9	9-18	19-20	21-22	23-26	27-32	33-40	41-44	45-50	51-54	1-9	9-18	55-60

Nota liv Elaborado por el autor

El preludio está escrito en tonalidad de “Mi menor”, compás de 4/4, inicio tético e indicación de tempo “Allegro con moto” (allegro con movimiento) la dinámica establecida es el *forte*, el cual da solidez y contundencia a los acordes con los cuales inicia la obra. El preludio inicia en el primer compás con la nota pedal “mi” en el bajo y tres acordes en negra en los tiempos débiles a saber: Em, D#° y Bm.

Figura 44

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 1



Nota lv Elaborado por el autor

En los siguientes compases la melodía se desarrolla en la voz soprano con la utilización de la escala de “mi menor armónica” y la armonía se mueve en bloques de acordes. En el compás 5 la melodía sigue en la voz soprano representada con la figura rítmica de la negra con puntillo y acompañada con arpeggios ascendentes. En los siguientes compases el autor comienza a implementar las semicorcheas, lo cual causa mayor movimiento, energía y ligereza en la obra. En los dos últimos tiempos del compás 7 a través de las semicorcheas son utilizados los acordes de F7(5b), Em7, y en el compás 8 Dm7 C7 y B7(5b) respectivamente, los cuales son usados a modo de arpeggio ascendente, en el compás 9 tras un acorde de b7 y el uso de una escala descendente que parte de la nota “fa” y llega a la nota “sol sostenido” culmina la primera frase de la sección “A” del preludio.

En la última corchea del compás 9 inicia una nueva frase, en ésta la melodía se conforma por una corchea seguida de una negra con puntillo, iniciando en la voz soprano y luego finalizando en un registro medio mientras es acompañada de un arpeggio, esta frase finaliza en el segundo tiempo del compás 13.

Figura 45

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 9



Nota lvi Elaborado por el autor

En el tercer tiempo del compás 13 inicia la tercera frase de la sección “A” en ella vemos la implementación de escalas sintéticas, un centro tonal inexistente y el uso de figuras rápidas como las semicorcheas y las corcheas, esta frase finaliza en el compás 18.

En el compás 19 inicia la cuarta frase con acorde de “A” en el primer tiempo, seguido de una escala ascendente con el uso del modo mixolidio de “la”, en el tercer tiempo de este compás inicia una secuencia de acordes en bloque en la segunda corchea de cada tiempo, esta secuencia se expande hasta el compás 20, los acordes utilizados en esta secuencia son: Em7, Dmag7, C#7(5b), Bm7, C, F#m7 y B.

Figura 46

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 19-20



Nota Ivii Elaborado por el autor

El compás 21 inicia con acorde de E en el primer tiempo y escala descendente partiendo de la nota “la” en semicorcheas, en esta escala la obra alcanza su clímax. En ese mismo compás en el último tiempo inicia una nueva secuencia de acordes, pero en esta ocasión no en bloque sino a modo arpegiado, los acordes utilizados en esta secuencia son: Amag7, G#m7, F#m7, Em y Dmag7, esta frase finaliza en el compás 22.

Figura 47

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 22



Nota lviii Elaborado por el autor

En el compás 23 inicia la quinta y última frase de la sección A esta frase mantiene como nota pedal en todos sus compases a “mi” en el bajo y la armonía se distribuye en bloques de acordes a saber: E, Bm, C#, F#, Bm, C#, A, F#°, Bm7(5b) y BmAdd11 esta frase finaliza en el compás 26.

Figura 48

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 23



Nota lix Elaborado por el autor

En el compás 27 inicia la sección B de este preludio con indicación de “un poco piu lento” (un poco más lento) lo que sugiere que el tempo de la obra debe ser más lento en contraste con la sección A, aplicando la dinámica de *piano* para generar una intensión de suavidad y reposo en contraste con lo realizado en la primera sección.

Figura 49

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 27



Nota lx Elaborado por el autor

El primer compás empieza con la nota pedal “mi” en la voz soprano con la figura rítmica de la negra. En los siguientes compases nos damos cuenta que se empieza a utilizar tres voces, la soprano en este caso es quien conduce la melodía, la mezzosoprano cumple función de acompañamiento y su movimiento a lo largo de los compases es descendente de forma cromática y el bajo está presente en los tiempos débiles de cada compás, esta primera frase termina en el compás 32.

En el compás 33 inicia una nueva frase, en esta ocasión la soprano vuelve hacer la portadora de la melodía y utiliza la negra con puntillo y corchea como patrón rítmico, la mezzosoprano se mueve en negras y el bajo aparece en las segundas corcheas de los tiempos fuerte y semi-fuerte, la armonía de esta frase se basa en los acordes de “Bm” y “Em”, con la indicación de “*poco tranquillo*” (*poco tranquilo*)

Figura 50

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 33



Nota lxi Elaborado por el autor

En el compás 40 termina la segunda frase de la sección B. En el compás 41 inicia la tercera frase de esta sección, el bajo utiliza la nota “mi” como nota pedal y la armonía se mueve en bloques de acordes con el patrón rítmico de negra con puntillo y corchea, los acordes utilizados en esta frase son: Em7, Bm y E. La frase finaliza en el compás 44.

Figura 51

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 41-42



Nota lxii Elaborado por el autor

En el compás 45 el compositor retoma la primera frase de esta sección la cual finaliza en el compás 50. En el compás 51 inicia la cuarta y última frase de la sección B, esta frase inicia con acorde de “B” y posteriormente se desarrollan frases cromáticas y repetitivas las cuales nos llevan nuevamente a la sección A.

Figura 52

Cavatina- Alexandre Tansman- (Preludio)- compás 53-54



Nota lxiii Elaborado por el autor

Esta frase finaliza en el compás 54. Terminada la frase anterior se vuelve a retomar la sección A y en una “especie” de coda en el compás 20 saltamos al compás 55, donde se desarrolla

una frase final y conclusiva la cual está plagada de acentos y acordes a destiempo, finalizando la obra en el compás 60 con acorde de “Em” en el primer tiempo y bajo en “mi” en el último tiempo.

3.2.5.2 Sarabanda

La Sarabande es una danza de origen español la cual tuvo sus inicios en el siglo XII, Joaquín Zamacois, curso de formas musicales pág. 156 (Zamacois, 2022) en el periodo Barroco la Sabande se integra a las danzas principales que componen la Suite, siendo estas: Allemande, Courante, Zarabanda y Giga. La Sarabande es una pieza musical que comúnmente se escribe en compás de $\frac{3}{4}$ de tiempo lento y pausado con melodías claras y sobre ornamentadas, la Sarabande es una pieza que contrasta con las danzas rápidas que le anteceden como el Allemande y Courante.

Tabla 12

Análisis general – Cavatina- sarabande -Alexandre Tansman

Forma	Binaria compuesta										
Macro estructura	A			B				A'		CODA	
Micro estructura	a	b	c	d	e	e'	a	b	a	f	
Tonalidades	B	D#m7 G#m C#m7 F#	F# D#	G#m C#m	G#m7	G#m7 F#	B	D#m G#m C#m7	B	G#m7 C#m F# B	
Compases	1-4	5-12	13-16	17-20	21-25	26-33	34-37	38-41	42-45	46-49	

Nota lxiv Elaborado por el autor

La Sarabande está escrita en compás de $\frac{3}{4}$, tonalidad de “Si mayor”, inicio tético e indicación de tempo “lento” dinámica de *piano* e indicación interpretativa de “tranquillo e legato” (tranquilo y ligado). El motivo principal de la obra se compone de tresillo de corchea y dos negras

y se expone en el primer compás de la danza, este motivo vuelve a ser utilizado en el compás 3 pero en esta ocasión a la segunda negra se le agrega un cantico en el bajo.

Figura 53

Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 1



Nota lxxv Elaborado por el autor

En las corcheas del tercer tiempo del compás 4 inicia una nueva frase la cual está compuesta a “modo coral” con conducción de voces y armónicamente cuenta con los acordes de II, III y VI grado. En el compás 7 inicia una nueva frase sosteniendo la misma intensidad coral de la frase anterior, esta frase culmina con una octava de “fa sostenida” en la tercera negra del compás 10. En el compás 11 inicia una nueva frase para finalizar la sección A en el compás 12 nuevamente con la octava de “fa sostenida” como protagonista.

En el compás 13 inicia la sección B de la sarabande, esta sección se caracteriza por contar con numerosas frases de corta duración que se entrelazan unas con las otras, la dinámica predominante en esta sección es el *forte*, resaltando las figuras de larga duración utilizando la técnica del apoyado.

Figura 54

Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 13



Nota lxvi Elaborado por el autor

En el compás 13 inicia la primera frase de la sección “B” y finaliza en el compás 16 con acorde de D#. En el compás 17 inicia una hermosa y nostálgica frase con acorde de G#m la cual finaliza en el compás 19.

Figura 55

Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 17



Nota lxvii Elaborado por el autor

A partir del compás 20 el compositor expone una frase que se utiliza hasta finalizar la sección “B” esta frase es variada tanto rítmicamente como melódicamente y tiene como protagonista la nota “sol sostenido” la cual es utilizada siempre al comienzo de cada frase. En el compás 25 la obra alcanza su clímax tras ser utilizado el acorde de G#m a modo de arpeggio.

Figura 56

Cavatina- Alexandre Tansman- (Sarabanda)- compás 25-26



Nota lxviii Elaborado por el autor

En el compás 33 finaliza la sección “B” de la sarabande con acorde de “F#”. En el compás 34 inicia la sección “A” prima, en esta ocasión el motivo principal de la obra se hace presente a lo largo de esta sección “A” y la obra finaliza con progresión II-V-I en el compás 49.

3.2.5.3 Scherzino

El scherzo se empezó a utilizar en la suite como reemplazo del Minuet, aunque en el Clasicismo también lo podemos ver vinculado a los movimientos que conforman la sonata y la sinfonía, en el Romanticismo y siglo XX lo vemos como una pieza suelta e independiente. La palabra Scherzo en italiano significa: “broma”, “juguete”, “diversión”, se escribe en compás de $\frac{3}{4}$ y no predomina en él alguna forma específica.

Joaquin Zamacois, curso de formas musicales pag 194 (Zamacois, 2022)

Tabla 13

Análisis general –Cavatina- Scherzino -Alexandre Tansman

Forma	Forma libre por secciones					
Macroestructura	INTRO	A	B	C	D	E
Tonalidades		Em B C B Em	Em	D - A	D-C-B7 Em-Bm C7-F#° B7	E-F-D- E-Bb-E D-E
Compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-38	39-52

Nota lxx Elaborado por el autor

El scherzino está escrito en tonalidad de “Mi menor”, compás de $\frac{3}{4}$, comienzo tético e indicación de tempo “allegro con motto” (alegro con movimiento). En los primeros 8 compases se desarrolla una introducción que tiene como protagonista la técnica del trémolo, la nota pedal se posa en la voz soprano y la melodía se alterna entre el registro medio y grave de la guitarra, la figura rítmica predominante es la fusa y la armonía descansa en el acorde de Em. La dinámica impuesta en estos primeros compases es el *forte*.

Figura 57

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 1-8

Allegro con moto

Nota lxx Elaborado por el autor

En el compás 9 el discurso musical cambia abruptamente, el trémolo termina y aparece el acorde de Em en el primer tiempo con un canto en los bajos en semicorcheas, el compositor da

una indicación interpretativa de “Piu vivo” (más vivo) constatando que desea generar un contraste entre la frase que termina y la nueva que empieza e indicación de mezzoforte.

Figura 58

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 9



Nota lxxi Elaborado por el autor

En el compás 11 la voz soprano toma la melodía y se teje un acompañamiento en semicorcheas, esta frase el compositor la termina utilizando el V grado de la tonalidad en arpeggio con armónico en la nota “si” en el compás 16. En el compás 17 surge una nueva sección de la obra que nuevamente a intención del compositor contrasta con el discurso expuesto en la sección anterior. En esta sección la figura rítmica predominante es la corchea con dos semicorcheas lo que la hace bastante enérgica y agitada, la sección carece de centro tonal y ésta termina en el compás 24.

Figura 59

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 17



Nota lxxii Elaborado por el autor

En el compás 25 inicia una nueva sección bastante alegre y juguetona, la tonalidad de esta sección es “re mayor” y la armonía se mueve en función I-V, la dinámica utilizada es el *piano* alternándolo con el *pianissimo*. La melodía se encuentra en la voz soprano, el bajo aparece siempre en el primer tiempo de cada compás con la nota “re” y la melodía es acompañada por una segunda voz en corcheas. Esta sección finaliza en el compás 32.

Figura 60

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 25



Nota lxxiii Elaborado por el autor

En el compás 33 inicia una nueva sección y el compositor regresa a la tonalidad de “mi menor”. En cada tiempo del compás 33 sobresale un acorde en negras complementado con dos semicorcheas. El compás 34 inicia con acorde de “Em” y con un cantico en el bajo en semicorcheas, este mismo motivo se repite en el compás 35, pero en esta ocasión se ejecuta el acorde de “C7”. Esta sección finaliza en el compás 38.

Figura 61

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 33



Nota lxxiv Elaborado por el autor

En el compás 39 inicia una nueva y última sección, la cual tiene como objetivo concluir el scherzino esta sección se caracteriza por mantener en el bajo la nota “mi” como nota pedal y utilizar acordes en bloques sin uso de melodía, la sección y obra concluye en el compás 52 con acorde de “E” en blanca con puntillo. Esta sección se aplica el regulador de *dim* culminando la obra en un *piano*.

Figura 62

Cavatina- Alexandre Tansman- (Scherzino)- compás 39



Nota lxxv Elaborado por el autor

3.2.5.4 Barcarola

Llamada también veneciana o Gondolera, es una pieza musical escrita en compás de 6/8 y de ejecución lenta. La barcarola son piezas musicales de gran expresividad melódica las cuales musicalmente recrea el balanceo apacible de las góndolas, una pareja enamorada, el cantico triste de un remero o la alegría de este mismo. Joaquín Zamacois pag 234 (Zamacois, 2022)

Tabla 14

Análisis general – Cavatina –Barcarole -Alexandre Tansman

Forma	Forma binaria compuesta										
Macro estructura	A			B			A'				
Micro estructura	a	b	c	d	e		a	b	c	coda	
Tonalidades	Em F#7° B7	Em7 Am7 Bm7 Gmag7	Em B	F#m Bm C B7 Em7 A D Gmag7 C#7 F# C#7	Bm Em F# F#° B	Em F#7°	Em7 Am7 Bm7 Gmag7	Em		B	Em
Compases	1-4	5-8	9-13	13-20	20-27	1-4	5-8	9-12		28-29	

Nota lxxvi Elaborado por el autor

La barcarola está escrita en compás de 6/8, tonalidad de Mi menor y comienzo tético. La sección “A” de esta obra comienza en el compás 1 y termina en el compás 12 durante esta primera sección la dinámica predominante es el *piano*, también en algunos compases se utiliza el timbre “brillante” o “metálico” de la guitarra para enriquecer la interpretación de esta sección. La primera frase de esta sección abarca los primeros cuatro compases, en ella se teje un cantico en negras con puntillo y un acompañamiento a modo de arpeggio ascendente. Del compás 5 al 8 inicia la segunda frase de esta sección, el compás 5 inicia con un acorde de Em7 y un cantico en la voz soprano este cantico permanece en este registro hasta el compás 6, en el compás 7 y 8 hay un juego de pregunta y respuesta entre el bajo y la voz tenor.

Figura 63

Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 1



Nota lxxvii Elaborado por el autor

En el compás 9 inicia la tercera y última frase de esta sección, la melodía se posa sobre el bajo y la armonía se mueve en función I-V.

Figura 64

Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 9



Nota lxxviii Elaborado por el autor

La sección B inicia en la última corchea del primer tiempo del compás 13, en el compás 14 se expone el motivo principal de esta sección.

Figura 65

Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 13



Nota lxxix Elaborado por el autor

La primera frase de esta sección va desde el compás 13 al compás 20, en ella la voz soprano es la portadora de la melodía, mientras la armonía se mueve en bloques de acordes puestos en el primer y segundo tiempo del compás.

Figura 66

Cavatina- Alexandre Tansman- (Barcarola)- compás 14-16



Nota lxxx Elaborado por el autor

En la última corchea del segundo tiempo del compás 20 con indicación de “pianissimo” inicia la segunda frase de esta sección, un nuevo motivo rítmico es expuesto por el compositor en el compás 21, éste se mantiene hasta el compás 23, la melodía continua en la voz soprano y es acompañada por bloques de acordes expuestos en el segundo tiempo. La sección B finaliza en el compás 27 con acorde de V grado.

Se re expone la sección A y antes de llegar al final de esta encontramos la coda la cual añade dos compases más convirtiendo esta sección en una A “prima” y finalizando con unos armónicos en acorde de Em.

3.2.5.5 Danza Pomposa

Tabla 15

Análisis genera–Cavatina-Danza pomposa -Alexandre Tansman

Forma	Forma binaria simple										
Macro estructura	A					B					
Micro estructura	a	b	c	C'	a'	d	d'	e	e'	f'	
Tonalidades	E G#m7 Amag7 A G#m B	A Emag7/B Emag/G# B7	A G#m A B	A B E	E G#m7 Amag7 A G#m B	E C#m	B E F#m G#	C#m F#m B7 E A	G#m F#m A E	G#m F#m A B7	G#m F#m A B7

					F#m7 B7 E					
<i>Compases</i>	1-8	8-13	13-16	17-20	21-28	29-37	37-41	41-44	44-47	47-50

Nota lxxxii Elaborado por el autor

La danza pomposa está escrita en tonalidad de Mi mayor, compás de $\frac{3}{4}$, inicio tético e indicación de tempo “Andante pomposo”. En el primer compás podemos apreciar el motivo principal de la obra compuesto de la progresión de acordes I-III-IV en negras, respaldado por un *forte* el cual da una sensación

Figura 67

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 1



Nota lxxxiii Elaborado por el autor

La primera frase comprende del compás 1 al 4, en el compás 5 el autor repite nuevamente el motivo principal, pero en esta ocasión es variado agregando un cantico en los bajos que se desarrolla a la par de la progresión armónica. En la última corchea del compás 8 inicia una nueva frase, la melodía de esta frase se compone de tónica y sensible y la armonía va acompañando esta melodía utilizando los acordes en bloque de A, Emag7 y B7.

Figura 68

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 9-11



Nota lxxxiii Elaborado por el autor

En la última corchea del segundo tiempo del compás 13 inicia una nueva frase con elementos rítmicos similares a la frase anterior, en esta frase la melodía reposa en la voz soprano con la figura rítmica de la negra mientras un arpeggio ascendente cumple el rol de acompañamiento.

Figura 69

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 13-14



Nota lxxxiv Elaborado por el autor

En el compás 21 el compositor retoma la primera frase de esta sección A, en el compás 24 se vuelve a exponer el motivo principal con variación en el bajo exactamente igual al compás 5 y en el compás 28 termina la sección A con una cadencia autentica perfecta.

La sección B inicia en el compás 29, en él se expone un canto en los bajos el cual se desarrolla hasta el compás 31

Figura 70

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 29-31



Nota lxxxv Elaborado por el autor

A partir del compás 32 el bajo es acompañado por una segunda voz la cual se desarrolla independientemente a modo de contrapunto, esta frase culmina en el primer tiempo del compás 37 con acorde de A.

Figura 71

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 32



Nota lxxxvi Elaborado por el autor

La segunda frase de la sección B inicia en el segundo tiempo del compás 37, ésta se caracteriza por usar acordes en negras complementados con dos semicorcheas que cumplen la función de melodía, en esta frase la melodía continuamente está cambiando de registro, iniciando en un registro medio con las semicorcheas del compás 37 pasando luego por un registro grave como se aprecia en los compases 38,39 y 40, en el compás 41 termina esta frase con acorde en blancas de “G#m”.

En la última corchea del compás 41 inicia una nueva y corta frase de la sección B la cual contiene los mismos elementos rítmicos de la frase anterior, es decir aparece nuevamente los acordes de negra complementados con dos semicorcheas que cumplen función de melodía, la armonía en esta frase utiliza los acordes de: C#m, F#m, B7, E y A”, esta frase finaliza en el primer tiempo del compás 44.

Figura 72

Cavatina- Alexandre Tansman- (Danza Pomposa)- compás 42-43



Nota lxxxvii Elaborado por el autor

En la blanca del segundo tiempo del compás 44 inicia la última frase de la sección B esta frase se desarrolla a modo de “pregunta y respuesta” la voz soprano plantea una melodía que luego es respondida por el contra alto, esta frase finaliza en el compás 50. Se vuelve a retomar la sección A y la obra finaliza en el compás 28 en una cadencia autentica perfecta

3.2.6 Suite Del Plata No1

Escrita en el año de 1995, la Suite del Plata no1 es una Suite de estilo moderno, es decir, no se rige por parámetros de la Suite Antigua o Barroca. Sus cuatro danzas no presentan la forma binaria en todas ellas y tampoco están escritas en una sola tonalidad, por el contrario, el compositor de esta suite utiliza varias tonalidades, a saber: re menor, la menor, re mayor y en algunos pasajes no existe un centro tonal determinado

3.2.6.1 Preludio

Tabla 16

Análisis general- Suite del plata no1- Preludio- Máximo Diego Pujol

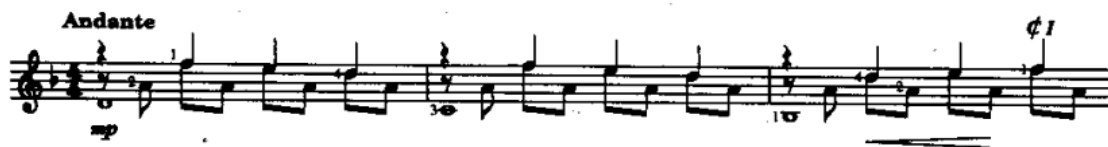
Forma	Libre por secciones		
<i>Macro estructura</i>	A		
<i>Micro estructura</i>	a	b	c
<i>tonalidades</i>	Dm-Dm7-Dmadd6-A7	C-F-Dm-F+	F-Bm7(b5)Dm-A7
<i>Compases</i>	1-4	6-9	10-13

Nota lxxxviii Elaborado por el autor

El preludio está escrito en tonalidad de “Re menor”, compás de 4/4 y su inicio es tético con indicación de tempo *Andante* la dinámica utilizada en los primeros 4 compases es el *piano* con los reguladores de *cresc* y *dim* utilizados en el compases 3 y 4. El preludio inicia con acode de Dm, en los cuatro primeros compases vemos que el canto de la melodía se desarrolla en la voz de los sopranos utilizándose el primer tetracordio de la escala de “re menor”, la melodía se mueve de forma descendente, iniciando en la nota “fa” y terminando en la nota “re” esto se repite en los primeros tres compases y en el cuarto el movimiento descendente inicia en la nota “sol” y termina en la nota “do sostenido” la cual pertenece a la escala menor armónica de “re menor” y cumple una función de tensión. En estos cuatro primeros compases el compositor utiliza una nota pedal en “La” y el bajo se mueve en redondas de forma descendente empezando en la no

Figura 73

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 1-3



Nota lxxxix Elaborado por el autor

En el compás 6 inicia una nueva frase musical con los mismos elementos de la frase anterior, es decir, la melodía se desarrolla en la voz soprano de manera descendente, el bajo se mueve de manera descendente en blancas y un ostinato es utilizado en el compás 6 y 7 con las notas “do”, “si”, “do” y en el compás 8 y 9 con las notas la, si bemol, cumpliendo la función esta ostinato de acompañamiento a la melodía que se desarrolla en la voz soprano, el regulador utilizado es el *cresc*

Figura 74

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 6-7



Nota xc Elaborado por el autor

En el compás 10 inicia una nueva frase musical, nuevamente el compositor hace uso de los elementos utilizados en las dos frases anteriores, la melodía se mueve en la voz de los sopranos aunque en esta ocasión no de manera descendente, prevalece un ostinato en el compás conformado por las notas “la”, “do”, “la”, en el compás 11 por las notas sol sostenido, re, sol sostenido, en el compás 12 por las notas “sol”, “re”, “sol” y en el compás 13 por las mismas notas utilizadas en el compás 11, el bajo se mueve en redondas en estos cuatro compases.

Figura 75

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Preludio)- compás 10



Nota xci Elaborado por el autor

En el compás 14 vuelve a iniciar la obra y todo el discurso musical anterior mente descrito se repite, modificándose solamente en los compases 28 y 29, la obra tiene una terminación femenina en acorde de Dm compas 29.

3.2.6.2 Tango

Tabla 17

Análisis general- Suite del plata no1- Tango- Máximo Diego Pujol

Forma	Binaria Compuesta										
Macro estructura	A				B				A'		
Micro estructura	a	puente	b	c	d	C'	D'	a	puente	a'	e
Tonalidades	Am	Am	Dm	Dm11-G- C#m7(5b)- F#- Bm7- E7-Am-B7	Em	C#m7(5b)- F#- Bm7- E7-Am-D- G-E7	Am- G-F- E7	am	am	Am	Am
Compases	1-18	19-22	23-38	39-46	47- 48	49-56	57-60	1-18	19-22	61- 69	70-71

Nota xcii Elaborado por el autor

Existen varias teorías sobre el origen de la palabra tango: unas atribuyen su nombre a las lenguas africanas y cuyo significado sería: “lugar cerrado”, otras teorías abalan el origen de esta palabra al vocablo portugués. El tango es un género musical cuyo origen lo podemos encontrar en el siglo XIX en la región del río de la plata, éste toma elementos del tango Andaluz, Habanera Cubana, Candombe, Milonga, Mazurca y Polka Europea (colaboradores de Wikipedia, 2022b). El tango tiene forma binaria y se escribe en compás de 2/4, el principal instrumento con el cual se ejecutan los tangos es el bandoneón, el formato más utilizado para la interpretación de los tangos se compone de: dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Existen cuatro épocas en la evolución de este género musical hasta nuestros días, a saber: *Bordello 1900*, *Café 1930*, *Night Club 1960*, *Modern Day Concert*.

El tango está escrito en tonalidad de “La menor”, compas de 4/4, indicación de tempo allegro e inicio tético y dinámica de *piano*. El tango inicia con una melodía en el bajo a modo de ostinati y la utilización del primer tetracordio de la escala de “la menor”, en el tercer compás ésta melodía expuesta en el bajo es acompañada por un intervalo de cuartas justas en corchas y con

ligadura de prolongación hacia una blanca con puntillo tocando estos bajos con el pulgar y el acompañamiento con índice, medio y anular en la mano derecha.

Figura 76

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 1-3



Nota xciii Elaborado por el autor

La segunda frase de este periodo inicia en el compás 11, el compositor varía la frase anterior y en esta ocasión las cuartas justas no son tocadas de manera simultánea sino de manera sucesiva, creando con ello un ambiente sombrío y de expectativa, utilizando la técnica del apoyado para resaltar aún más la voz soprano.

Figura 77

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 11



Nota xciv Elaborado por el autor

En el compás 19 el discurso musical cambia drásticamente con la utilización de corcheas, sincopas y acentos en contratiempos e indicación de “forte” y algunos acentos que generan dinamismo y fuerza a esta frase.

Figura 78

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 19

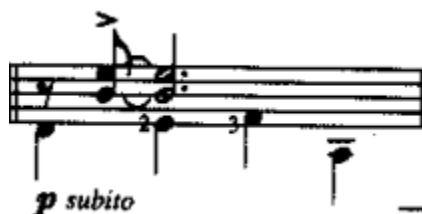


Nota xcvi Elaborado por el autor

En el compás 23 el compositor vuelve a retomar la frase con la que inició el tango, pero en esta ocasión los bajos son tocados una cuarta arriba de su posición original, se hace presente nuevamente las cuartas justas en contratiempo al acompañamiento de los bajos.

Figura 79

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 23



Nota xcvi Elaborado por el autor

En el compás 31 las cuartas justas no son tocadas de manera simultánea sino sucesiva manteniendo el bajo a modo de ostinati, terminando la sección A en el compás 38. La sección B inicia en el compás 39 con indicación de “meno mosso” (menos de prisa) con dinámica de *forte*, la melodía debe destacarse del acompañamiento.

Figura 80

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 39



Nota xcvi Elabrado por el autor

Esta sección contrasta con la sección A, el tempo es más lento, se desarrollan melodías bastante cantables y expresivas, en el compás 57 la obra llega a su clímax.

Figura 81

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 57



Nota xcvi Elabrado por el autor

Tras finalizar la sección B en el compás 60 con acorde de E7 se vuelve a retomar la primera parte de la sección A para luego pasar del compás 22 a la coda en la cual nos encontramos con elementos que componen la sección A. En el compás 70 el compositor utiliza el primer tetracordio de la escala de “la menor” de manera descendente en corcheas y así terminar esta obra de manera enérgica en el compás 71 con bajo en tónica y dinámica de *forte*.

Figura 82

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Tango)- compás 70-71



Nota xcix Elaborado por el autor

3.2.6.3 Milonga

La palabra milonga es de origen africano y significa: lio, problema o enredo. La milonga es un género musical que surge en la región del río de la plata y comparte su nacimiento con los países de Argentina y Uruguay (colaboradores de Wikipedia, 2022a), se escribe en compás binario de 2/4 y adopta elementos provenientes de la Payera y el Candombe, se suele escribir en tonalidad menor y su principal instrumento de ejecución es la guitarra, con la cual se suele crear líneas de bajo que recrean ciertos patrones rítmicos de procedencia africana.

Tabla 18

Análisis general- Suite del plata no1- Milonga- Máximo Diego Pujol.

Forma	Binaria simple							
Macro estructura	A				B			
Micro estructura	a	b	c	c'	b'	d	e	coda
Tonalidades	DmA	Dm-A	Dm-A-C-Dm	mm-A	Dm-A-Dm	Dm-A	Dm-C-Gm-Dm-A-Gm-Dm	A7-Dm
Compases	1-4	5-8	9-12	33-16	17-20	21-29	30-36	37-44

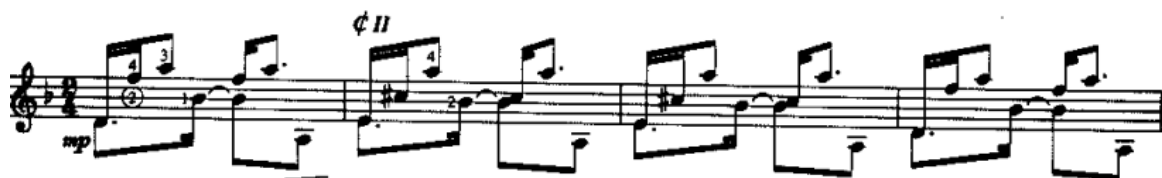
Nota c Elaborado por el autor

Esta danza está escrita en compás de 2/4, tonalidad de “Re menor”, indicación de tempo Andante y comienzo tético. En los primeros 4 compases a modo de intro el compositor plantea

unos arpeggios con la relación I-V en los cuales deja como nota pedal la nota “La” en la voz soprano mientras el bajo juega con la tónica y la dominante, estos arpeggios exponen la esencia de la milonga y deja muy claro al oyente que aire se está interpretando, la indicación de dinámica es el mezzopiano.

Figura 83

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 1-4



Nota ci Elaborado por el autor

En el compás 5 el compositor expone una nueva frase musical la cual se compone de semicorcheas seguidas de un bello acompañamiento en arpeggios en el compás siguiente, lo mismo se repite en el compás 7 y 8, en el compás 9 aparecen los tresillos de corchea, una nueva frase inicia desde allí la cual se complementa de un acompañamiento en arpeggios en el compás siguiente. En el compás 13 el compositor sostiene el tresillo de corcheas pero en esta ocasión la melodía se posa sobre un registro grave y nuevamente esta frase se complementa con un acompañamiento en arpeggios en el compás siguiente.

Figura 84

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 13



Nota cii Elaborado por el autor

En el compás 20 terminada la sección A con la relación V-I, lo que da por conclusión una cadencia autentica perfecta.

Figura 85

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 20



Nota ciii Elaborado por el autor

En el compás 21 inicia la sección B, la voz soprano canta la melodía la cual inicia en el quinto grado de la escala de “re menor”, un sutil arpeggio cumple la función de acompañamiento y el bajo reposa en la tónica, se utiliza la técnica del apoyado en la mano derecha para resaltar la melodía de la voz soprano.

Figura 86

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 21-22

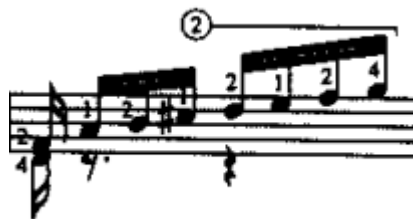


Nota civ Elaborado por el autor

Este primer periodo de la sección B inicia en el compás antes mencionado y finaliza en el compás 29, la función armónica de este periodo es I-V, la melodía inicia en la dominante de la escala y va descendiendo hasta culminar en la tónica. En el compás 30 inicia el segundo periodo de la sección B impregnado de gran expresividad este periodo contiene un motivo rítmico comprendido por una semicorchea, corchea y semicorchea en el primer tiempo y una corchea y dos semicorcheas en el segundo tiempo, como elemento característico podemos resaltar las terceras mayores y menores que se tocan de manera sucesiva en cada compás creando una atmósfera de nostalgia, sin olvidar el acompañamiento del bajo utilizando la nota “re” como nota pedal y luego remplazada por la nota “la”. En el compás 37 inicia la coda de esta obra con la utilización de la escala menor armónica de “re” implementada en ocho semicorcheas.

Figura 87

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Milonga)- compás 37



Nota cv Elaborado por el autor

En el compás 43 el compositor utilizar la escala de “la mayor” partiendo de la tónica y terminando en el quinto grado, en el siguiente compás finaliza la obra con función V-I, y cadencia autentica perfecta.

3.2.6.4 Murga

El término Murga se empieza a utilizar en Montevideo a finales del siglo XIX para designar las agrupaciones callejeras de carácter musical y corte carnavalesco. La Murga es adoptada en Argentina en la región del río de la Plata, es un género músico-teatral con raíces en la Zarzuela española. Se caracteriza por ser un género de corte percutido el cual involucra a bailarines, malabaristas, zarcos y que suele interpretarse en los diferentes carnavales que se realizan en la ciudad de Buenos Aires, a esta Murga se le llama también Murga Porteña. (colaboradores de Wikipedia, 2022b)

Tabla 19

Análisis general- Suite de la plata no1- Murga- Máximo Diego Pujol.

Forma	libre por secciones				
Macro estructura	INTRO	A	B	C	D
Tonalidades	Am	Am-Cm7- Bm7-Am7	Cadd9- Gadd9-Am7	D-A-Bm13	Am
Compases	1-6	7-17	18-25	26-34	35-43

Nota cvi Elaborado por el autor

La murga está escrita en 4/4, inicio tético con indicación de tempo allegretto y sin un centro tonal definido la dinámica establecida es el *forte* y el timbre utilizado en la guitarra es el “metálico” producido al tocar cerca al puente. En los primeros 6 compases el compositor plantea una introducción la cual melódicamente tiene como protagonista las cuartas justas las cuales se mueven de manera ascendente y descendente, el bajo reposa todo el tiempo en la nota “la” en redonda y el motivo rítmico se encuentra en los dos primeros compases, a saber: silencio de semicorchea, corchea, semicorchea y blanca con puntillo, en el segundo compás, silencio de semicorchea, corchea, semicorchea, corchea, dos semicorcheas ligadas a una blanca.

Figura 88

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 1-4



Nota cvii Elaborado por el autor

En el compás 7 inicia otra sección de la obra, el motivo rítmico anteriormente expuesto en la introducción es tomado en este compás y también en el compás 11, esta sección comprende desde el compás 7 al compás 17 y se caracteriza por el uso de escalas sintéticas, la inexistencia de un centro tonal y un bajo que se mueve en negras con las notas “La” y “Mi”, la primera de éstas utilizada en el tiempo fuerte y semifuerte y la segunda en los tiempos débiles. En el compás 18 inicia la sección B de la murga, con el uso de segundas menores, bajo en negras a modo de ostinati utilizando la nota “mi” en el tiempo fuerte y semifuerte y la nota “si” en los tiempos débiles.

Figura 89

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 18



Nota cviii Elaborado por el autor

Si bien esta sección carece de centro tonal, el compositor utiliza algunos acordes como se aprecia en el compás 24 y 25, estos acordes son: Cadd9, Gadd9 y Am7. Todos estos elementos generan en esta sección un ambiente de misticismo, disonancia y fuerza rítmica. En el compás 26

inicia otra sección de esta danza, a comparación de las anteriores en ésta podemos encontrar un sólido centro tonal el cual es “re mayor”, en este momento la obra adquiere un carácter más melódico y “cantable”. El compositor toma nuevamente el motivo principal de la obra expuesto en la introducción y lo emplea en esta ocasión variándolo con un acompañamiento en los bajos con la función I-V desarrollando así todo un discurso musical a partir de este motivo a lo largo de la sección.

Figura 90

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 26



Nota cix Elaborado por el autor

La sección D inicia en el compás 35 en ella el compositor re expone el motivo principal de la obra, nuevamente se hace presente el uso de cuartas justas superpuestas y la obra nuevamente en este punto queda sin centro tonal.

Figura 91

Suite de la plata no1- Máximo Diego Pujol- (Murga)- compás 35



Nota cx Elaborado por el autor

El compositor también utiliza en esta sección elementos rítmicos de la sección A, la obra finaliza en el compás 43 en redondas anteceditas de una ligadura de prolongación y bajo en la nota “la”

3.2.6.5 *Candombe*

El Candombe es un género musical proveniente de Angola país del continente africano, el cual empezó hacerse popular en el siglo XIX con la llegada de los esclavos africanos a Montevideo. Es un género danzado el cual se caracteriza por su percusión siendo el Tamboril el instrumento protagonista en la interpretación de esta danza. Se ejecuta en las calles en medio de desfiles y carnavales, fue rotulado por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. (Turismo Buenos Aires, 2019)

Tabla 20

Análisis general- Suite del plata no1- Candombe- Máximo Diego Pujol.

Forma	Binaria simple			
Macro estructura	A	B		
Micro estructura	a	b	a'	c
Tonalidades	A7-Bm7-F#m7(5b)-Em7-D	G-Dadd11-G	G#°-D-Bm	A-G-D
Compases	1-10	11-18	19-24	25-27

Nota cxi Elaborado por el autor

Esta pieza está escrita en compás de 2/4, tonalidad de Re mayor e indicación de *forte*, indicación de tempo Allegro e inicio tético. Cuando se repite esta sección la dinámica del inicio cambia por un *piano*. El motivo principal de esta danza se compone de cuatro semicorcheas y dos corcheas, este motivo está presente a lo largo de toda la obra, lo podemos encontrar en el compás uno, tres y cinco de la sección A.

Figura 92

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 1



Nota cxii Elaborado por el autor

Esta sección se compone de 10 compases en ella se forman pequeñas y muy rítmicas frases las cuales finalizan siempre con un silencio de negra. La sección B inicia en el compás once, el compositor utiliza el motivo principal de la obra como ostinati rítmico con indicación de acento en la última corchea, este ostinati se efectúa en la quinta cuerda al aire de la guitarra con la nota “la” lo que produce un efecto rítmico bastante acentuado en la obra, las semicorcheas se ejecutan con el dedo pulgar y la dinámica establecida es el *piano*.

Figura 93

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 11



Nota cxiii Elaborado por el autor

En el compás 19 se retoma nuevamente el motivo principal de la obra, pero en esta ocasión una segunda mayor debajo de lo originalmente expuesto, en este punto la obra pasa de tener un carácter más rítmico a tener un carácter más melódico.

Figura 94

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 19



Nota cxiv Elaborado por el autor

En el compás 23 vuelve a aparecer el motivo principal de esta danza, pero en esta ocasión una segunda mayor arriba, finalizando la obra en el compás 27 en acorde de D.

Figura 95

Suite del plata no1- Máximo Diego Pujol- (Candombe)- compás 27



Nota cxv Elaborado por el autor

3.3 Taller Didáctico

El siguiente taller didáctico tuvo como objetivo tratar los diferentes temas que envuelven la problemática del pánico escénico en los músicos, de igual forma instruir a los estudiantes y brindarle las herramientas necesarias para afrontarlo y así llevar a cabo con éxito una performance musical. El taller está conformado por seis secciones, en cada una de ellas se expuso todas las temáticas a tratar que envuelven la problemática de afrontar el hecho de tocar en vivo. Para ello se apoyó en los siguientes libros: *“El miedo escénico: Orígenes, causas y recursos para afrontarlo*

con éxito de Anna Cester (Cester, 2017). *“la interpretación musical”* de John Rink (Rink, 2006). *“relajación progresiva”* de Edmund Jacobson (Programa auto aplicado para el control de la ansiedad ante los exámenes, 2017). *“cómo superar el pánico”* de Elia Roca (Villanueva & Roca, 2003). *“la psicología de la ansiedad por la interpretación musical”* de D.T. Kenny. *“the stress of life. New york: mcgraw-hill, 1956”* by . Hans Selye (Selye, H., 1956). *“Psicología femenina”* de Karen Horney (Peña, 2020). *“Proceso de preparación para tocar en vivo: relatos de guitarristas de excelencia”*. De Rafael Iravedra, Daniel Wolf. (Iravedra & Wolff, 2020)

Este taller fue aplicado a un grupo selecto de estudiantes de la academia Leadership. El taller no solo contó con estudiantes de la clase de guitarra, también participaron estudiantes de piano y técnica vocal. Se escogieron estudiantes de edades diversas, ambos sexos y diferentes niveles instrumentales (principiantes, intermedios y avanzados según los estándares impuestos por la academia). una vez finalizada las seis secciones se llevó a cabo un recital con el fin de poner a prueba todo lo aprendido a lo largo de este taller.

3.3.1 Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Este taller contó con una encuesta aplicada a los estudiantes, con el objetivo de evaluar cuales eran los síntomas más comunes presentados por la muestra, cuales los síntomas que se presentan con menor frecuencia y al concluir el recital, tomar el testimonio de cada uno de ellos para saber que síntomas sintieron en menor grado, qué síntomas desaparecieron y qué síntomas persistieron con el objetivo de poder medir cualitativamente qué tan eficaz fue el taller en los estudiantes. Esta encuesta fue aplicada a una muestra de cinco estudiantes.

Figura 96

Encuesta de los estudiantes de la academia musical leadership

Encuesta

Nombre del estudiante: _____

Sexo: _____

Edad: _____

Tiempo que lleva estudiando en la academia: _____

Nivel: _____

Qué instrumento estudia en la academia: _____

Ha tocado en público alguna vez: si___ no___

Nota cxvi Elaborado por el autor

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

Tabla 21**Sintomatología de hablar en publico**

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en publico
Sudoración en las manos			
Aumento del ritmo cardiaco			
Nauseas			
Mareos			
Dolor de cabeza			
Ganas constantes de ir al baño			
Temblor en manos o pies			
Sequedad en la boca			
Rigidez muscular			
Falta de sueño días antes a tocar o exponer			
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales			
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica			
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente			

Miedo al fracaso			
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar			
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando			

Nota cxvii Elaborado por el autor

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

3.3.2 *Desarrollo Del Taller*

Taller: *estrategias, técnicas, y recursos para el control del pánico escénico para un mejor desempeño en una “performance musical”.*

3.3.2.1 *Sesión 1.*

Tema: El pánico escénico, origen y términos relacionados.

Duración de la clase: 1 hora

Objetivo: Enseñar los diferentes términos relacionados al pánico escénico.

Actividad: Se escogieron tres participantes los cuales interpretaron un fragmento de alguna pieza musical que hace parte de su repertorio. Luego de terminada su intervención se les pidió que manifesten que sintieron al estar expuestos al público y si al tocar sintieron *estrés bueno*.

Resumen: El primer paso que debemos dar para controlar el pánico escénico es conocerlo a profundidad. En esta primera clase se expuso el concepto del pánico escénico, porqué surge y qué síntomas produce en el cuerpo antes y durante nuestro desempeño en el escenario.

Conclusiones: los estudiantes comprendieron cada uno de los términos expuestos en esta clase. Las preguntas que surgieron en esta clase fueron resueltas a cabalidad.

3.3.2.1.1 Desarrollo de la clase.

¿Qué es el pánico escénico?

Anna Cester en su libro *“El miedo escénico: Orígenes, causas y recursos para afrontarlo con éxito”* (Cester, 2017) describe el pánico escénico como el miedo paralizante o angustia irracional que se siente antes de ejecutar una prueba y donde la acción generalmente desaparece. A veces esta ansiedad puede llegar a ser incapacitante para el artista.

El origen del pánico escénico

Se remonta a la reacción de “huir o pelear” del hombre primitivo, el cual vivía en el medio natural y su vida dependía tanto de cazar lo necesario para sustentarse, como de no ser capturado y devorado. Valentine, 2006

Testimonios de grandes intérpretes sobre su experiencia a la hora de tocar en público

No estoy hecho para dar conciertos, yo, a quien el público intimida, me siento paralizado por las miradas llenas de curiosidad...no podías creer que martirio era el mío tres días antes de tocar... “Federic Chopin” (Molina, 2022)

He conocido a varios artistas a lo largo de mi carrera, el trac es natural en nosotros, salvo raras excepciones.

Ahora bien, no he conocido a ningún otro artista al que la emoción le atormente tanto como a mí. La inminencia de un concierto en público me da siempre las angustias de una pesadilla. Pau Casals se procedió a pedirles a los asistentes del taller que cuenten sus testimonios sobre la experiencia que han tenido cada uno de ellos al momento de tocar en público o su experiencia frente al público.

Términos relacionados al pánico escénico:

Ansiedad: estado de agitación, inquietud o zozobra del ánimo. (- Asale, s. f.)

Estrés: tensión provocada por situaciones agobiantes que originan reacciones psicosomáticas o trastornos psicológicos (- Asale, s. f.-b)

Angustia: Aflicción, congoja, ansiedad. (- Asale, s. f.-a)

Pánico: Dicho del miedo o del terror: Extremado o muy intenso, y que a menudo es colectivo y contagioso. (- Asale, s. f.-c)

Diferencia entre estrés y ansiedad

El estrés se define con más propiedad como una demanda del entorno que requiere una respuesta adecuada y la ansiedad es la reacción emocional en un individuo como respuesta a una situación estresante que es percibida como amenazadora. (*Kenny, 2011, p 26*)

Diferencia entre miedo y ansiedad

El miedo se considera como una serie de reacciones creadas ante una situación de peligro físico o psicológico objetivamente real. Esto contrasta con el término ansiedad que denota un

estado de agitación y anticipación pero que nunca hace referencia a una situación de peligro real.
(Horney. 1997, p 36)

Estrés bueno y el estrés malo

El estrés bueno: es la respuesta adaptativa que ayuda al individuo a reaccionar ante una situación y que provoca excitación, anticipación y pasión.

Estrés malo: mala adaptación que se produce como una experiencia negativa por una excesiva demanda y con emociones negativas que surgen como reacción ante la situación expuesta.

Hans Selye 1955 (Selye, H. 1956)

3.3.2.2 Sesión 2.

Tema: Clasificación de los síntomas y causas que contribuyen a la ansiedad.

Duración: 1 hora

Objetivo: socializar los síntomas producidos por el pánico escénico y su clasificación.

Actividad: se escogió el repertorio que tocó cada participante para el concierto, tomando en cuenta los tres tópicos descritos por Rink.

Resumen: En esta segunda sección se socializó los tres tipos de síntomas generados por el pánico escénico en el cuerpo y su clasificación. También se expuso sobre los tres factores que contribuyen a la ansiedad de actuación.

Conclusiones: los estudiantes comprendieron la clasificación de los síntomas producidos por el pánico escénico según John Rink. Las preguntas que surgieron durante la clase se resolvieron.

3.3.2.2.1 Desarrollo de la clase.

Según John Rink en su libro "*la interpretación musical*" (Rink, 2006) nos describe los tres tipos de síntomas que se manifiestan en el cuerpo a causa del pánico escénico, a saber:

- **Fisiológicos:** son el resultado de una sobreexcitación del sistema nervioso autónomo. Aumento ritmo cardíaco, palpitaciones, falta de aliento, hiperventilación, sequedad en la boca, sudoración, náuseas, irritabilidad.
- **Conductuales:** se manifiestan como ansiedad, temblores, rigidez muscular o inexpresividad. Alzamiento en los hombros
- **Psíquicos:** son una combinación de ansiedad y pensamientos negativos sobre la actuación. Se manifiestan como la falta de concentración, problemas de memorización.
- Pensamientos negativos como. Estoy casi seguro que voy a cometer un error que arruinará todo.

Causas que contribuyen a la ansiedad de la actuación.

Los tres factores que menciona Jon Rink en su libro *la interpretación musical*, (Rink, 2006) que contribuyen a la ansiedad de actuación son:

- **La persona:** una persona ansiosa por naturaleza le convendría elegir una pieza musical relativamente fácil y bien ensayada para tocar en público. Existen personas que necesitan de situaciones más desafiantes que los motive a dar lo mejor de sí.
- **La tarea:** es la serie de piezas que escogemos y que estudiaremos con miras a ser presentadas en un concierto, debemos tener plena conciencia que la tarea no puede sobre pasar las facultades técnicas e interpretativas que poseemos al momento de estudiarlas, es

decir, no podremos abarcar obras las cuales representen desafíos técnicos que no podamos resolver en el tiempo que tenemos como preparación para el concierto.

- **La situación:** la situación, es el público al cual nos enfrentaremos, no tendremos los mismos niveles de ansiedad al presentarnos a un público reducido que a un público masivo, no será lo mismo tocar para unos familiares que tocar para unos jurados

3.3.2.3 Sesión 3.

Tema: La relajación muscular progresiva

Duración: 1hora

Objetivo: enseñar a los estudiantes a aplicar de forma correcta las tres etapas que hacen parte de la relajación muscular progresiva

Actividades: Se aplicó el método de relajación progresiva con sus tres fases a cada uno de los participantes. Una vez terminado el proceso, se socializó el resultado producido en cada uno de los participantes

Resumen: En esta tercera sección se expuso la mundialmente conocida técnica de relajación progresiva de Edmund Jacobson, conocimos al creador de esta técnica, explicamos las tres fases de ésta y posteriormente se realizó la rutina de relajación aplicada a los participantes.

Conclusiones: la técnica de relajación progresiva y sus tres fases fueron aplicadas con éxito en los estudiantes. Los participantes expresaron a través de sus testimonios la eficacia que tuvo esta técnica.

3.3.2.3.1 Desarrollo de la clase

Edmund Jacobson

Nacido el 22 de abril de 1888, en Chicago (colaboradores de Wikipedia, 2021b). Edmund Jacobson fue un médico internista, psiquiatra y fisiólogo. En 1929 publica su libro llamado “*relajación progresiva*” el cual explicaba en detalle el proceso para eliminar la tensión muscular. Murió el 7 de enero de 1983 en Chicago.

Técnica de relajación muscular progresiva.

Esta técnica se basa en la **tensión-relajación** de varios grupos musculares del cuerpo, contempla tres fases y tiene como finalidad un estado de reposo físico y mental del cuerpo, disminuir la ansiedad y facilitar la conciliación del sueño.

Se le llama progresivo porque va alcanzando estados de relajación de forma gradual y continua a medida que se trabaja cada grupo muscular del cuerpo (Programa auto aplicado para el control de la ansiedad ante los exámenes, 2017). La rutina de ejercicios se puede empezar por los músculos de la cara y terminar con los músculos de los pies o viceversa.

Fases del método

Tensión-relajación: esta fase consiste en tensionar los diferentes grupos musculares del cuerpo (cara, cuello, hombros, brazos, abdomen, piernas)

Repaso mental: terminados los ejercicios de tensión-relajación en todo el cuerpo, procederemos hacer un repaso mental de los grupos musculares trabajados y asegurarnos que todos hayan quedado relajados

Relajación mental: esta última fase consiste en pensar en una escena agradable la cual genere sosiego, positivismo y quietud en el estado de ánimo del cuerpo y la mente.

3.3.2.4 Sección 4.

Tema: Ejercicios de respiración, estiramiento y calentamiento en los músicos.

Duración: 1 hora

Objetivo: Aprendizaje de las técnicas de estiramiento, respiración y calentamiento muscular con el fin de preparar los músculos que intervienen en la ejecución del instrumento a tocar para su perfecta interpretación.

Actividades por desarrollar:

1. Desarrollo de actividades de estiramiento y elongación de los músculos del tren superior como: brazos, cuello, manos etc.
2. Calistenia (calentamiento específico) Manos, muñecas, antebrazo y hombros
3. Corrección de la rutina de los estiramientos
4. Ejercicios de respiración antes, durante y después de la puesta en escena
5. Corrección de estos y aplicación correcta.

Conclusiones: las rutinas de estiramiento, respiración y calentamiento fueron aplicadas con éxito en los participantes. Se hicieron las correspondientes correcciones a quien hicieron mal los ejercicios. Los estudiantes manifestaron la eficacia de cada una de estas rutinas.

3.3.2.4.1 Desarrollo de la clase

Rutina de estiramiento: la rutina de estiramiento que realizaremos a continuación se enfocará en los músculos del cuerpo que los músicos más tensionan a la hora de ejecutar su instrumento (cuello, hombros, espalda, trapecios, brazos y manos)

3.3.2.5 Sección 5.

Tema: *Técnicas para el control de la ansiedad y el pánico.*

Duración: 1 hora

Objetivo: exponer las técnicas implementadas para el control de la ansiedad y el pánico y su uso correcto

Actividad:

- 1- Enseñar la técnica de la distracción como método eficaz para controlar la ansiedad
- 2- Enseñar la respiración diafragmática y su uso correcto
- 3- Aprender a provocar la relajación mental a través de escenarios imaginativos
- 4- Enfocar los pensamientos positivos, minimizando los pensamientos negativos.
- 5- Afrontar las sensaciones de estrés sin tratar de evitarlas.

Resumen: En esta quinta sección se expusieron las técnicas para el control de la ansiedad y el pánico, abstraídas del libro “como superar el pánico” de la autora Elia Roca. (Villanueva & Roca, 2003)

Conclusiones: se expuso con éxito las técnicas para el control de la ansiedad y el pánico escénico. Las dudas surgidas fueron resueltas a cabalidad durante la clase.

3.3.2.5.1 Desarrollo de la clase

- La primera técnica del control de la ansiedad es la distracción: la técnica de la distracción sirve para alejar el foco de atención del cual es protagonista la ansiedad desviándola disponiendo conscientemente nuestra atención en otra cosa, esto hará que los niveles de ansiedad disminuyan en nosotros. Algunos ejemplos que aparecen en el libro son: hablar con alguien, cantar, mirar los objetos que tenemos a nuestro alrededor. (Villanueva & Roca, 2003)
- Segunda técnica: respiración diafragmática lenta. Elia Roca nos explica que la respiración diafragmática obedece a un estado de relajación del cuerpo y que se altera cuando incrementan nuestros niveles de ansiedad, por lo tanto, es importante aprender a tener una respiración diafragmática para que el cuerpo conserve un estado de reposo ante cualquier situación que lo altere

A continuación, las pautas para aprender a tener una respiración diafragmática:

. Ponte una mano en el pecho y otra sobre el estómago, para estar seguro de que llevas el aire a la parte de debajo de los pulmones, sin mover el pecho.

. Al tomar el aire, lentamente, lo llevas hacia abajo, hinchando un poco el estómago y barriga, sin mover el pecho

. Retienes un momento el aire en esa posición.

. Sueltas el aire, lentamente, hundiendo un poco estómago y barriga; sin mover el pecho.

. Procura mantenerte relajado y relajarte un poco más al soltar el aire.

Aprender de forma más lenta.

. Tomar aire, lentamente y contando de uno a 5.

. Retenerlo, contando de uno a 3.

. Soltarlo lentamente, mientras cuentas de uno a 5.

Tercera técnica: la relajación. Para una eficaz aplicación de esta técnica, se debe tener conciencia de que cosas hacen que nos sintamos relajados en nuestras vidas, puede ser el hecho de escuchar una canción en particular, leer una revista, hablar con alguien, dar una caminata. Al momento que nuestro nivel de ansiedad aumente, debemos realizar ya sea de forma física alguna de estas actividades o también si la ocasión no lo permite, recrear de forma mental los ambientes y las sensaciones que sentimos al momento de estar relajados en contraposición con la ansiedad que estamos sintiendo en esos momentos.

Cuarta técnica: la autocorrección. Esta técnica básicamente consiste en escribir frases o mensajes dirigidos a ti mismo para afrontar el pánico. Estas frases deben tener una connotación positiva y generar un estado de positivismo al momento de leerlas. En el libro se citan los siguientes ejemplos:

. Recuerde que tus sensaciones son solo una exageración de las sensaciones normales en la ansiada, que aumentan porque piensas que estas en peligro.

. Estas sensaciones no pueden producirte ningún daño.

. Deja de aumentar tu miedo con pensamientos catastróficos que no tienen ninguna base real.

. No luches contra tus sensaciones ni trates de evitarlas. Acéptalas como algo normal. Ya se pasarán.

. Recuerda que cuando dejas de alimentar tu miedo y tus sensaciones con pensamientos catastróficos, el miedo y las sensaciones van disminuyendo hasta desaparecer.

. Piensa en lo contento que vas a estar por haber controlado el pánico por ti mismo.

. Puedo elegir lo que pienso y si pienso en forma positiva me sentiré bien.

Quinta técnica: afrontar las sensaciones sin tratar de evitarlas. Elia roca, nos expresa que debemos hacer frente a las sensaciones de pánico y no tratar de huir de ellas, ya que el pánico y la ansiedad maximizan de forma negativa las situaciones que estamos afrontando. Ser conscientes que estamos ante un contexto de ansiedad y que debemos afrontarlo con positivismo, ser conscientes de los síntomas que acarrea la ansiedad, asimilarlos y creer que podemos cambiar la situación es el fin de esta técnica.

3.3.2.6 Sección 6.

Tema: Consejos sobre cómo debemos prepararnos para tocar en vivo.

Duración: 1 hora

Objetivo: socializar los diferentes consejos brindados por los grandes intérpretes a la hora de prepararnos para tocar en vivo

Actividad: se expuso cada uno de los consejos y su correspondiente explicación.

Resumen: En esta última sección tomamos como base un estudio publicado por Rafael Ravera y Daniel Wolf, sobre los relatos de algunos guitarristas concertistas quienes nos explican cómo se

preparan para tocar en vivo, sus formas de estudio, como trabajan la ansiedad, el estrés, como se preparan mentalmente entre otros ítems

Conclusiones: se socializó con éxito cada uno de los consejos dados por los grandes concertistas. Los estudiantes mostraron interés ante cada consejo expuesto.

3.3.2.6.1 Desarrollo de la clase.

Consejos:

Obtenidos del ensayo científico de (Iravedra & Wolff, 2020):

- Si la obra que vamos a tocar hay problemas técnicos que no están resueltos, entonces no hay una base en donde construir cualquier paso posterior.
- Es importante considerar las capacidades instrumentales de cada interprete a la hora de elegir el repertorio
- La adquisición del dominio técnico de la pieza permite que el intérprete solo se preocupe en buscar su “estado emocional”
- Yo estudio visualizando, por ejemplo, que estoy sentado ahí en medio del escenario, o en medio de la grabación, cuando estoy estudiando.

Antes de elegir una pieza para la performance, tenemos que tener un amor verdadero por esa obra en particular.

Una estrategia también es grabarnos.

- Escuchar las interpretaciones de la obra que estoy estudiando de los grandes intérpretes.
- Leer mentalmente las notas de una partitura, analizar o memorizar.

- Recrear la presentación hasta el último detalle incluso dentro del cuarto, usar la puerta como entrada al escenario, practicar la caminata, sentarse, la afinación.
- Conciertos informales: tocar para colegas, amigos o en espacios donde no haya una presión similar a una sala de conciertos. Estos conciertos permiten tener una noción de los posibles problemas que pueden suceder en vivo.
- La importancia de llegar con suficiente antelación al lugar del concierto.
- Probar la sala.
- Practicar ejercicios de estiramiento y respiración.

3.3.3 Testimonio posterior de los estudiantes a la muestra musical.

Este taller contó con un recital en el cual participaron los estudiantes que hicieron parte del taller, el recital tuvo como finalidad poner a prueba las estrategias, técnicas y herramientas aprendidas a lo largo del taller por parte de los participantes. También una vez finalizado el recital, los estudiantes dieron su testimonio acerca de que tan provechoso resultó para ellos el taller con respecto al hecho de tocar en vivo, a continuación, la transcripción de los testimonios:

Alumno 1: me sentí más seguro y relajado con respecto a las ocasiones anteriores en las cuales he tocado. El taller influyó mucho porque estas técnicas y estrategias para manejar el pánico escénico no las sabía. Con todas estas técnicas mejoré mucho.

Alumno 2: me sentí más calmada y relajada porque tenía la confianza de que era una melodía que ya me sabía. El taller influyó bastante porque en mi desempeño en el escenario.

Alumno 3: yo mientras tocaba me imaginé en una zona donde no hay nadie, esta técnica la aprendí en el taller. Me sentí muy cómodo con la melodía que toqué. El taller me sirvió mucho, el hecho de imaginarme que estoy en un desierto y que nadie más está a mí alrededor.

Alumno 4: estoy muy agradecida con el profesor Jostyn por este taller que nos impartió a nosotros sus estudiantes, ya que gracias a este taller pude corregir y superar temores producidos por malas experiencias pasadas a la hora de tocar en público. Me sentí muy segura tocando y pude anular todo pensamiento negativo que tenía con respecto al hecho de tocar en público.

Alumno 5: una de las grandes mejores que tuve con respecto a la última experiencia que tuve en frente del público fue el hecho que mi mano izquierda ya no estaba temblorosa, aunque cometí algunos errores mientras toqué la obra, traté de conservar la calma y la concentración, el taller me sirvió de mucho para superar todas las falencias que tuve la última vez que toqué en público.

3.3.4 Apreciaciones cualitativas del taller didáctico

- 1- se contó con la asistencia completa de los participantes a cada uno de las seis secciones
- 2-se contó con la participación de todos los asistentes a la muestra musical.
- 3-las encuestas se aplicaron con éxito a la muestra escogida.
- 4-los síntomas fisiológicos se lograron mitigar durante el desarrollo del recital en todos los participantes, según sus testimonios.
- 5-se evidenció una mayor seguridad y firmeza por parte de cada uno de los participantes en su puesta en escena.
- 6-se evidenció el dominio del escenario por parte de los participantes.
- 7-dos de los seis participantes siguen manifestando síntomas conductuales visibles, tales como el temblor de manos.

8- todos los participantes manifestaron una disminución en los síntomas psicológicos, es decir, pudieron controlar los pensamientos negativos con respecto al hecho de tocar en público.

9-todos los estudiantes a través de su testimonio expresaron la importancia que tuvo el taller en el desempeño que tuvieron en el escenario.

4. Conclusiones

- El recital sirvió para exponer a través de la ejecución de cada una de las obras, la evolución histórica del repertorio para la guitarra.
- El análisis musical de forma e interpretativo de cada una de las obras y su contexto histórico son elementos de consulta para aquellos estudiantes que deseen ampliar su conocimiento sobre el repertorio que estén estudiando.
- Se contó con la asistencia total de la muestra escogida a lo largo de las seis secciones del taller y con la participación de cada uno de ellos en la muestra musical, lo que evidenció el interés y la disposición que estos tuvieron con respecto a la actividad.
- Los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, en la clase de práctica instrumental y demás materias que conforman el programa de la licenciatura han servido para desarrollar el rol de docente en el contexto laboral.

5. Apéndice

Apéndice A Encuestas realizadas

①

Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Nombre del estudiante: Olga Nancy Niño M.Sexo: FemeninoEdad: 65 ATiempo que lleva estudiando en la academia: 3 añosNivel: Pr. intermedioQué instrumento estudia en la academia: TecladoHa tocado en público alguna vez: si no

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en público
Sudoración en las manos		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Aumento del ritmo cardiaco	<input checked="" type="checkbox"/>		
Nauseas		<input checked="" type="checkbox"/>	
Mareos		<input checked="" type="checkbox"/>	
Dolor de cabeza		<input checked="" type="checkbox"/>	
Ganas constantes de ir al baño		<input checked="" type="checkbox"/>	
Temblor en manos o pies	<input checked="" type="checkbox"/>		
Sequedad en la boca		<input checked="" type="checkbox"/>	

Rigidez muscular	✓		
Falta de sueño días antes a tocar o exponer	✓		
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales	✓		
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica	✓		
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente	✓		
Miedo al fracaso	✓		
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar	✓		
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando	✓		

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

*Voz temblorosa.
Gran inseguridad personal.*

Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Nombre del estudiante: Hermes-Sarmiento-Quesada
 Sexo: MASCULINO
 Edad: 76
 Tiempo que lleva estudiando en la academia: 2 AÑOS.
 Nivel: Intermedio
 Qué instrumento estudia en la academia: PIANO.
 Ha tocado en público alguna vez: si X no

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en público
Sudoración en las manos	X		
Aumento del ritmo cardiaco	X		
Nauseas		X	
Mareos		X	
Dolor de cabeza		X	
Ganas constantes de ir al baño	X		
Temblor en manos o pies	X		
Sequedad en la boca	X		

Rigidez muscular	X		
Falta de sueño días antes a tocar o exponer		X	
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales	X		
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica	X		
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente	X		
Miedo al fracaso		X	
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar	X		
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando	X		

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

- No me concentro; pensamientos dispersos; dudas.-

Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Nombre del estudiante: Laura Daniela Garcia Sandoval

Sexo: Femenino

Edad: 13

Tiempo que lleva estudiando en la academia: 6 meses

Nivel: Elemental

Qué instrumento estudia en la academia: Guitarra

Ha tocado en público alguna vez: si no r r

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en publico
Sudoración en las manos	X		
Aumento del ritmo cardiaco	X		
Nauseas		X	
Mareos		X	
Dolor de cabeza		X	
Ganas constantes de ir al baño		X	
Temblor en manos o pies	X		
Sequedad en la boca		X	

Rigidez muscular		X	
Falta de sueño días antes a tocar o exponer	X		
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales	X		
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica	X		
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente	X		
Miedo al fracaso	X		
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar	X		
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando	X		

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Nombre del estudiante: Juan José Maestre Bayona

Sexo: Masculino

Edad: 17

Tiempo que lleva estudiando en la academia: 4 meses

Nivel: Pre-intermedio

Qué instrumento estudia en la academia: Piano

Ha tocado en público alguna vez: si no

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en publico
Sudoración en las manos		X	
Aumento del ritmo cardiaco	X		
Nauseas		X	
Mareos		X	
Dolor de cabeza		X	
Ganas constantes de ir al baño		X	
Temblor en manos o pies	X		
Sequedad en la boca		X	

Rigidez muscular	X		
Falta de sueño días antes a tocar o exponer		X	
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales		X	
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica	X		
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente		X	
Miedo al fracaso		X	
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar	X		
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando		X	

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

Encuesta aplicada a los estudiantes de la academia musical leadership

Nombre del estudiante: Simón Navarro López

Sexo: masculino

Edad: 12 años

Tiempo que lleva estudiando en la academia: aproximadamente 2-3 años

Nivel: Pre-intermedio

Qué instrumento estudia en la academia: Piano, guitarra

Ha tocado en público alguna vez: si X no

Marque con una **X** los siguientes síntomas que ha experimentado a la hora de tocar en público o al momento de haber tenido que hablar en público ya sea dando una exposición, taller o ponencia:

síntomas	Si	No	Aún no he tocado en público
Sudoración en las manos		X	
Aumento del ritmo cardiaco	X		
Nauseas		X	
Mareos		X	
Dolor de cabeza		X	
Ganas constantes de ir al baño		X	
Temblor en manos o pies	X		
Sequedad en la boca		X	

Rigidez muscular		X	
Falta de sueño días antes a tocar o exponer		✓	
Pensamientos negativos sobre sus capacidades musicales		X	
Inseguridad al momento de interpretar pasajes con dificultad técnica	X		
Miedo a ser juzgado negativamente por el público asistente	X		
Miedo al fracaso	X		
Miedo al hecho de olvidar la obra musical que va a interpretar	X		
Pensamientos negativos personales que recuerda mientras está tocando		X	

Si ha tenido otro u otros síntomas diferentes a los mencionados en la encuesta, por favor descríbalos:

Apéndice B Partituras fantasia X- mudarra

10

Fantasía

Alonso Mudarra 1546

que contrahaze la harpa en la manera de Luduvico

3º en Fa# Compas apresurado

motivo

6

16

21

26

30

36

Handwritten musical score for 'Apéndice C Preludio y presto, suite en mi menor'. The score is written on ten staves, featuring treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music includes various chords (A, B, C, D, Em, G) and melodic lines with lyrics 'm i m i m i m i' and 'm i m a i m i'. Performance markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'Dando aquí fasto'. A handwritten note at the bottom of the page reads '75 - 1. 2 75'.

Apéndice C Preludio y presto, suite en mi menor

II. SUITE.

137

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first system is marked *Pizzicato*. The second system is marked *Andante*. The third system is marked *Andante*. The fourth system is marked *Andante*. The fifth system is marked *Andante*. The sixth system is marked *Presto*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

B. W. V. 1001

130

Musical score for piano, measures 130-136. The score is written in 2/4 time and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat).

XV 3170

Apéndice D Partituras de seis variaciones sobre un tema de haendel

OPUS - 107

VARIACIONES DE UN TEMA DE HANDEL

ARMONIZADO POR LUIS ALVAREZ

MAURO GIULIANI

♩=80

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21). The first staff begins with a repeat sign. The sixth staff ends with a final double bar line and a 2/4 time signature.

2 **VARIACIÓN 1****VARIACIÓN 2**

52

55

58

61

64

67

70

4 **VARIACIÓN 3**

74

Musical notation for measures 74-76. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measure 74 starts with a repeat sign and a fermata. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

77

Musical notation for measures 77-79. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

80

Musical notation for measures 80-82. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measure 80 has a fermata. Measures 81-82 show a first ending (1.) and a second ending (2.). The second ending ends with a double bar line and repeat sign.

83

Musical notation for measures 83-85. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

86

Musical notation for measures 86-88. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

89

Musical notation for measures 89-91. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

92

Musical notation for measures 92-94. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has whole notes with stems pointing down.

95 5

98

VARIACIÓN 4

100

103

106

109

112

6

115

118

121

124

VARIACIÓN 5

126

129

132

8

156

VARIACIÓN 6

159

162

165

168

171

174



Apéndice E Partituras de recuerdos de la alhambra- francisco tarrega

Hommage à l'éminent artiste Alfred Cortin.

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

Francisco Tárrega

ANDANTE

a mi

The musical score is presented in six staves. The first staff begins with the tempo marking 'ANDANTE' and the dedication 'a mi'. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score includes various performance markings such as 'C² S', 'C² 9', and 'IX'. The piece concludes with a final measure marked 'IX'.

2

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes treble clefs, time signatures, and complex rhythmic patterns. The score is annotated with various markings, including circled numbers (1-4) for fingerings, slurs, and accents. Key annotations include "C: 1a", "C: 2a", and "II". There are also handwritten notes in Italian, such as "Fing. di paraf. oz e" and "basso". The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

C^a 2^a C^a 4^a

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', and '3' below the staff.

C^a 4^a

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', '3', and '4' below the staff.

I 4

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', '3', and '4' below the staff.

C^a 2^a <II barca

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', '3', and '4' below the staff.

2^a

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', and '3' below the staff.

Dal % al ⊕ y sigue

marcato

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and rhythmic patterns. Includes handwritten annotations '1', '2', and '3' below the staff.

4

pp

ppp

ritard.

bis

O^a 2^a

O^a 2^a

Apéndice F Partituras de la suite cavatina- Alexandre tasman

à Andrés Segovia

Cavatina

I Preludio

Alexandre Tansman
(1951)

Allegro con moto (♩ = 120)

The musical score is written for guitar and includes the following technical markings and performance instructions:

- Tempo:** Allegro con moto (♩ = 120)
- Key Signature:** G major (one sharp)
- Time Signature:** 3/4
- Technical Markings:** C.II, C.III, C.V, C.VII, C.VII, C.V, C.III, C.II
- Performance Instructions:** *p* (piano), *rall.* (rallentando)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the instruction *un poco piu lento*. The second staff includes *poco tranquillo* and *har. XII -*. The third staff features *pp* and *C.II*. The seventh staff is marked *accel.*. The final staff is marked *p* and *C.III*. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures with one sharp (F#), and time signatures of 3/4 and 4/4. It contains numerous fingering numbers (1-4), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

II Sarabande

Lento ($\text{♩} = 66$)
C.IV 3

p tranquillo e legato

C.IV 3

dolce

rall.

C.VI

C.IV

dolce un poco rubato

rall.

C.IV

Arm 8

Arm 8

C.I

pp

Folgt III Scherzino, Seite 6
Voir suite III Scherzino, page 6

III Scherzino

Allegro con moto

Musical notation for the first section of the Scherzino, marked "Allegro con moto". It consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The second and third staves continue this pattern with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and dynamic markings. The fourth staff includes a circled "6" and a "C.V" marking above a measure.

Più vivo

Musical notation for the second section of the Scherzino, marked "Più vivo". It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is more rhythmic and includes slurs, accents, and various fingering numbers (1, 2, 3, 4). The second staff includes a circled "2" and "Arm 7" markings. The third staff includes a circled "2" and "C.II" marking above a measure.

Folgt IV Barcarole Seite 5
Voir suite IV Barcarole, page 5

B. Schott's Söhne, Mainz 38272

IV Barcarole

Andantino grazioso e cantabile

Alexandre Tansman

p
dolce
pp
rall.
D.C. al fine

C.IV
 C.II
 C.IV
 C.II
 C.IX
 C.VII
 C.VII
 C.IV
 C.VII
 Arm 4 12 7 5

à Andrés Segovia

Danza Pomposa

Alexandre Tansman

Andante pomposo

f *deciso*

sub.meno f

C IV C V C IV C IV C II C II C IX C VII C V C IV C II C I C IV C V C IV

CIV CII
 (rall. pour finir)
 CII CI Fine
 mp
 mf
 C I..... C II
 pén. f
 CII CIV
 CIV CIV CVI CIV CV CII CI
 sub. p
 CII
 CII
 D.C.
 al Fine

Apéndice G Partituras de la suite del plata no 1

para Andrea Benítez
Suite del Plata N° 1
 I - Preludio

Máximo Diego Pujol

Andante

mp $\phi 1$

4 1. 2. *ten.* *F* *C*

8 *dim* *F* *a tempo* *poco rall.*

11 *dim* *II* *I⁶* *I⁷* *I*

15 *mp*

19 *3* *ten.*

23 *mp* *poco rall.*

26 *a tempo* *rallentando*

2

II - Tango

Allegro

1 2

5 1 3

10 2 3 1 3

14

18 ϕ II *f*

22 ϕ II *p subito* ϕ I

26

31 ϕ I

35

PWYS-45

meno mosso

39 *f* (cantando)

42 *f*

45 *poco rall.* *f*

49 *p subito*

52

55 *f* *ten.* *p*

59 *rall.* *rall.* *D.C. al* *p subito*

63

68 *f subito*

4

Andante

III - Milonga

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several measures with circled numbers (1, 2, 3, 4) above them, likely indicating specific fingering techniques or accents. The score is divided into measures 4, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 39, and 42. Measure 39 is marked with a circled cross symbol. Measure 42 is marked with a circled cross symbol and 'D.C. al'. The piece concludes with the instruction 'molto rall.....'. The publisher's code 'PWYS-43' is located at the bottom left.

mp

φ II

φ III

C I

poco rall.

φ III

1. | *2.*

espressivo

simile

φ II

φ III

XII

ten.

D.C. al

XII

ten. *pizz.* *molto rall.....*

PWYS-43

IV - Murga

5

Allegretto

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the initial dynamic is 'f' (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Specific techniques are marked with 'C II', 'C III', and 'pizz.' (pizzicato). The piece concludes with a final 'f' dynamic marking.

5

8

12

15 C III

18 ϕ II

21 C II

24 ϕ II

27 ϕ II

31 pizz.

dim.

f

6

35

38

41

pp

pizz.

V - Candombe

Allegro

ϕ II

6

11

p

mimi

17

mp

22

f

6. Referencias bibliográficas

- Asale, R. (s. f.-a). *angustia* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/angustia>
- Asale, R. (s. f.-b). *ansiedad* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/ansiedad>
- Asale, R. (s. f.-c). *estrés* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/estr%C3%A9s>
- Asale, R. (s. f.-d). *pánico, pánica* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/p%C3%A1nico>
- Alexandre Tansman*. (s. f.). upwikies. https://upwikies.top/wiki/alexandre_tansman
- Alonso Mudarra*. (s. f.). Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/6483/alonso-mudarra>
- Altamira, R. I. (2022). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Edición ampliada*. Ecu.
- Bach, J. S. (2017). *La musica per liuto di J.S.Bach*. Alberto Crugnola.
<http://albertocrugnola.it/wp-content/uploads/2017/12/bach-liuto-libretto.compressed.pdf>
- Biografía Máximo Diego Pujol*. (2021). Máximo Diego Pujol.
<http://www.maximopujol.com/bio-es>
- Cala Sarmiento, J. J. (2013). *Recital de Violín, un viaje a través de la historia*. Universidad Industrial de Santander.

Carlos Eduardo, J. P. (2020). *Pánico escénico: estrategias de combinación psicológicas y performativas para su superación*. Universidad Antonio Nariño.

<http://repositorio.uan.edu.co/handle/123456789/1516>

Cester, A. (2017). *El miedo escénico: Orígenes, causas y recursos para afrontarlo con éxito (Taller de teatro / Música)*. Ediciones Robinbook.

colaboradores de Wikipedia. (2021a, octubre 14). *Alonso Mudarra*. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_Mudarra

colaboradores de Wikipedia. (2021b, noviembre 13). *Relajación muscular progresiva de Jacobson*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

https://es.wikipedia.org/wiki/Relajaci%C3%B3n_muscular_progresiva_de_Jacobson

colaboradores de Wikipedia. (2022a, febrero 14). *Milonga (música)*. Wikipedia, la enciclopedia libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Milonga_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Milonga_(m%C3%BAsica))

colaboradores de Wikipedia. (2022b, febrero 14). *Murga*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Murga#:~:text=La%20palabra%20murga%20tiene%20su,%2C%20llamado%20%22La%20gaditana%22.>

colaboradores de Wikipedia. (2022c, febrero 26). *Tango*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Tango>

Daniel Baquero, padre e hijo, dos brillantes músicos gestores de la guitarra clásica. (2014).

Señal Memoria. <https://www.senalmemoria.co/articulos/daniel-baquero-padre-e-hijo-dos-brillantes-musicos-gestores-de-la-guitarra-clasica>

del Pozzo, M. L. (s. f.). *Semblanza de Juan Pedro Esnaola (II) - Sinfonía Virtual - Revista Musical*. Sinfonía Virtual.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/010/semblanza_juan_pedro_esnaola_tiempo2.php

- Delgado Jaimes, J. Y. (2021). *El recital como estrategia de motivación para el estudio de la guitarra en la ciudad de Cúcuta*. Universidad Industrial de Santander.
- Españaescultura. (s. f.). *Recuerdos de la Alhambra. Música de Francisco Tárrega en España es cultura*. http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/recuerdos_de_la_alhambra.html
- F. (2018, 1 octubre). *Silvio Martínez Rengifo*. Fundación Armonía. <http://fundacionarmonia.org/1998/10/01/silvio-martinez-rengifo/>
- Fernández, J. (2016, 30 septiembre). «*Recuerdos de la Alhambra*» (Francisco Tárrega) y el *alhambriismo musical*. Clases de Guitarra Online. <https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/2/29/analisis-de-recuerdos-de-la-alhambra-francisco-tarrega>
- Gaspar Sagreras - Free sheet music to download in PDF, MP3 & Midi*. (s. f.). free-scores. <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-gaspar-sagreras.htm>
- Hernandez Muñoz, V. H. (2014). *Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante*. Universidad Industrial de Santander.
- Herrera, E. (2022). *HERRERA Enric - Teoria Musical y Armonia Moderna Vol.1*. Bosch.
- Iravedra, R., & Wolff, D. (2020). Procesos de preparación para tocar en vivo: relatos de guitarristas de excelencia guitarristas de excelencia. *Revista Vórtex*, 8(3), 1–27. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.21>
- Molina, X. (2022, 18 febrero). *Las 20 mejores frases de Frederic Chopin*. Psicología y mente. <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-frederic-chopin>

Peña, M. (2020, 17 septiembre). *Karen Horney: feminismo, psicoanálisis y maternidad*.

Psicología para todos. <https://www.psicologiaparatodos.org/karen-horney-feminismo-psicoanalisis-y-maternidad/>

PINZÓN SALAMANCA, A. L. B. E. I. R. O. A. L. E. X. A. N. D. E. R. (2013). *EL MIEDO ESCÉNICO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN CLARINETISTAS DE MEDELLÍN*. UNIVERSIDAD EAFIT.

<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/12009>

Programa auto aplicado para el control de la ansiedad ante los exámenes. (2017). *RELAJACIÓN PROGRESIVA DE JACOBSON*. Universidad de Almeira.

<https://w3.ual.es/Universidad/GabPrensa/controlexamenes/pdfs/capitulo08.pdf>

Rink, J. (2006). *La Interpretacion Musical / Musical Performance. A Guide to Understanding* (Tra ed.). Alianza Editorial Sa.

SAGRERAS Gaspar. (2004). ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA.

<http://www.vpmusicmedia.altervista.org/biblioteca/Sagreras.pdf>

Serena de Magazine. (s. f.). *Recordando a Alexandre Tansmans*. SerenadeMagazine.

<https://serenademagazine.com/series/know-your-composer/remembering-alexandre-tansmans-guitar-music-through-his-barcarolle/>

Soto, R. M. D. A. I. (2009). *la guitarra : historia, organologia y repertorio*. editorial club universitario.

Turismo Buenos Aires. (2019, 16 septiembre). *Candombe, el ritual rítmico que se remonta a las raíces de la ciudad*. Sitio oficial de turismo de la Ciudad de Buenos Aires.

<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/candombe-el-ritual-r%C3%ADmico-que-se-remonta-las-ra%C3%ADces-de-la-ciudad>

Villanueva, E. R., & Roca, E. (2003). *Cómo superar el pánico*. ACDE.

Zamacois, J. (2022). *Curso de formas musicales (Musica (idea))*. Idea Books, S.A.