

**ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO
DEL ÉNFASIS GUITARRA CLÁSICA**

RONALD MAURICIO GUARÍN ARDILA

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS Y ARTES
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2007**

**ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO
DEL ÉNFASIS GUITARRA CLÁSICA**

RONALD MAURICIO GUARÍN ARDILA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de maestro en
música con el énfasis en instrumento guitarra clásica.

Asesor del proyecto:

SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO

Maestro de Guitarra Clásica

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS Y ARTES
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA**

2007

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADAS.....	1 y 2
CONTENIDO.....	3
DEDICATORIA.....	4
INTRUDUCCIÓN.....	5
APRECIACIONES PERSONALES.....	6
OBJETIVOS.....	7
JUSTIFICACIÓN.....	8
PROGRAMA GENERAL RECITAL DE GRADO.....	9
PROGRAMA DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO PARA ANÁLISIS PROFUNDO.....	10
ANÁLISIS PROFUNDO DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO (Biografía, periodo histórico, forma musical, origen, estructura, dificultades técnicas e interpretación).....	11
PROGRAMA DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO PARA ANÁLISIS SUPERFICIAL.....	37, 38 y 39
ANÁLISIS SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO (Biografía, periodo histórico, forma musical Origen, estructura, dificultades técnicas, interpretación).....	40
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	90
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	91

DEDICATORIA

A mi madre,

Martha, la expresión de la dulzura.

A mi padre,

Vicente, la representación de la humildad.

A mis hermanas,

Vilma y Karina, en todo momento, mi bastón, mi apoyo.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo contiene el análisis de las obras que conforman el recital de grado del énfasis guitarra clásica. Se muestra una breve reseña del origen de cada una de las obras, para dar así una idea del contexto social e histórico en que fueron escritas y el propósito por el cual se crearon.

Contiene elementos técnicos e interpretativos, las biografías de los compositores y la forma musical de cada obra.

El repertorio escogido fue seleccionado teniendo en cuenta un orden histórico desde el renacimiento, pasando por el barroco, el clasicismo, el romanticismo, y la época actual; es por esto que avanzando en el trabajo se va logrando una idea clara de la evolución de la guitarra, ya que en el repertorio fueron incluidas obras originales para laúd y vihuela, instrumentos que a diferencia de la guitarra, poseían muy pocos recursos técnicos.

También incluye obras latinoamericanas, lo que permite enriquecer el conocimiento de la evolución musical a través de la guitarra dentro del continente americano.

Tres de las obras están para análisis profundo, y el resto para análisis superficial.

APRECIACIONES PERSONALES

La experiencia adquirida durante todo el transcurso de mi carrera, me han proporcionado la virtud de darle distintas formas a la manera en que concibo la música.

He aprendido que para sentir la música no basta solo con detenerse a plantear motivos, o pasajes a través de formas; para mí la música trasciende más allá de expresiones teóricas, ya que además de conocer esto, es necesario transportarse, separarse de lo material, ir más allá de lo que parece lógico.

Mi proceso en la guitarra tuvo bastantes tropiezos, en ocasiones me sentí muy desanimado al pensar que pude haberme desviado en mi vocación, pero este trabajo me permitió acentuar mi gusto por la guitarra, entendiendo que no es más músico el que aprende a interpretar un instrumento, de aquel que la sabe sentir más aún.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Realizar el análisis e Investigar el origen de cada una de las obras que integran este trabajo de grado con el fin de conocer de manera sustancial cómo y por qué fueron compuestas, logrando así una interpretación adecuada y un dominio técnico preciso en cada una de ellas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar pautas que conlleven al entendimiento y a las distintas maneras de interpretar cada obra según su contexto social.
- Describir los elementos técnicos de cada obra por medio de un lenguaje musical apropiado, que den cuenta del criterio musical adquirido por el estudiante.
- Brindar al lector una idea profunda a la intención de cada una de las obras.
- Proponer nuevas formas de identificar, analizar y describir a profundidad las obras musicales teniendo en cuenta elementos teóricos establecidos para su realización.

JUSTIFICACION

La música como todas las artes ha presentado constantes cambios en la manera de crearse, interpretarse, investigarse y analizarse.

A través de la historia compositores como Bach, Mozart y Beethoven enriquecieron la música, de tal manera, que surge la necesidad de desarrollar nuevos mecanismos, que aporten recursos para entender cómo deben interpretarse las obras según la época en que fueron creadas.

Teniendo en cuenta lo anterior es claro que los estilos musicales en el renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, modernismo y la época actual cambian en su manera de interpretarse. Cada obra debe transmitir un sentimiento, una historia o describir alguna imagen. Para que el músico pueda transmitir la intención de cada obra es práctico e importante analizar su estructura, conocer la vida del compositor y para qué la creó; es de esta manera que el intérprete logra plasmar la esencia e idea de cada composición.

PROGRAMA GENERAL DEL RECITAL

El programa será realizado por orden cronológico

1. CANCIÓN DEL EMPERADOR.....Luis de Narváez
2. ALMAN.....Robert Johnson
3. SUITE EN RE MENOR.....Robert de Visée
4. PRELUDIO DE LA SUITE Nº 1 PARA CELLO.....J. S. Bach
5. RONDÓ.....Ferdinando Carulli
6. RECUERDOS DE LA ALHAMBRA.....Francisco Tárrega
7. CANÇÓ DEL LLADRE.....Miguel Llobet
8. EL ABEJORRO.....Emilio Pujol
9. PRELUDIO DE LA CAVATINA.....Alexandre Tansman
10. PRELUDIO Nº 3.....Heitor Villa Lobos
11. ESTDUDIO Nº 6.....Heitor Villa Lobos
12. TANZ.....Alfred Uhl
13. UN DÍA DE NOVIEMBRE.....Leo Brower
14. LA HAMACA.....Silvio Martínez

**PROGRAMA DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO PARA
ANÁLISIS PROFUNDO**

1. ALMAN (Robert Jonson)	11
LUIS DE NARVÁEZ.....	11
PERIODO HISTÓRICO.....	12
FORMA MUSICAL.....	12
ORIGEN.....	12
ESTRUCTURA.....	13
DIFICULTADES TÉCNICAS.....	17
INTERPRETACIÓN.....	17
2. PRELUDIO Nº 3 (Heitor Villa Lobos)	18
2.1 HEITOR VILLA LOBOS.....	18
2.2 PERIODO HISTÓRICO.....	21
2.3 FORMA MUSICAL.....	21
2.4 ORIGEN.....	21
2.5 ESTRUCTURA.....	22
2.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	26
2.7 INTERPRETACIÓN.....	26
3. PRELUDIO DE LA CAVATINA (Alexandre Tansman)	28
3.1 ALEXANDRE TANSMAN.....	28
3.2 PERIODO HISTÓRICO.....	30
3.3 FORMA MUSICAL.....	30
3.4 ORIGEN.....	30
3.5 ESTRUCTURA.....	30
3.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	35
3.7 INTERPRETACIÓN.....	36

ANÁLISIS PROFUNDO DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO

1. ALMAN ROBERT JOHNSON

1.1 ROBERT JOHNSON (1583-1633?)

El primer rastro de la vida profesional de Robert Johnson es el testimonio de su servicio para Sr. George Carey, quien lo ayudó enormemente en su carrera. George Carey fue nombrado señor de Chamberlain a partir de 1596 y por tanto responsable de la casa real y de los denominados “Lord Chamberlains Men” conocidos como los “Hombres del Rey” desde 1603, y que formaron la mejor compañía de teatro de la época; fue a esta compañía para la cual William Shakespeare escribió sus últimas obras.

Robert Johnson se convirtió en compositor para los grupos de protagonistas que realizaron máscaras y juegos en los teatros “El Globo” y el “Blackfriars”. Desde 1607 hasta su muerte compuso para Thomas Middleton y Ben Jonson a quienes compuso la música a su obra más conocida llamada “La bruja de Middleton y la locura” (1611).

Robert Johnson es conocido también en el ámbito musical por haber compuesto la música a algunas de las obras de Shakespeare, entre éstas se encuentran: “Cuento de invierno” (1609-1610?), “Cimbelino” (1610-1611?), y “La tempestad” (1611). Escribió también para Beaumont y John Webster. En 1611 integró el grupo musical de la capilla del príncipe Henry, con un salario de £40 al año.

Como la mayoría de los compositores de la época, Robert Johnson aportó a una colección de canciones sacras e himnos llamada: "*las lágrimas o lamentaciones de un alma apenada*", algunas de sus composiciones.

Las composiciones de Robert Johnson fueron principalmente para Laud, se consideran 9 ó 10 chourus. En Robert Johnson nos encontramos con un músico muy flexible y dotado.

1.2 PERÍODO HISTÓRICO: Renacimiento

1.3 Forma musical: Alman

1.4 ORIGEN

El término Allemande proviene del Francés (Branle), se utiliza para denominar una danza alemana de compás cuaternario o binario y simple, también se utiliza para identificar un elemento standard de la suite, normalmente el primer o segundo movimiento. También se puede denominar Allemande, Alman o Almain y suele ir precedida de una pieza con carácter de improvisación como el preludio, la fantasía, etc. Es una danza muy empleada por los compositores de la época sin que alguno de ellos se destacara en la concepción de ésta forma musical menor. El objetivo de todas las danzas que se empleaban en las suites era para bailar.

La pieza que se va a analizar en este caso es original para laúd en un compás de 2/4 y según su país de origen es llamado Alman. Es una obra de carácter pomposo y elevada elegancia, y que a pesar de la tonalidad Am, expresa mucha alegría y gracia. Debido a la época su tempo se le conoce como Allegretto.

1.5 ESTRUCTURA

Presenta el siguiente esquema:

SECCIÓN A	SECCIÓN B
Am	AM
32 compases	24 compases

Figura 1. Esquema

- **Tema A**

Este tema consta de 32 compases y el elemento rítmico a través del cual se desarrolla es la figura con puntillo y los grupos de semicorchea. Estos 32 compases se dividen en 4 periodos de 8 compases.

- **Características**

En cada periodo los 4 primeros compases se exponen de manera diferente en el aspecto rítmico, tal como lo muestran las figuras 2 – 3 - 4 - 5.



Fig. 2. Inicio primer periodo

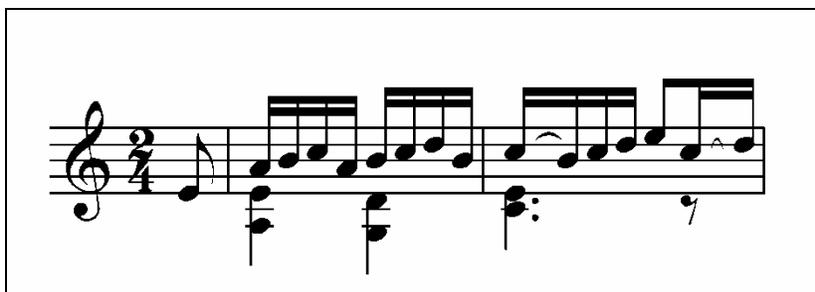


Fig. 3. Inicio segundo periodo.

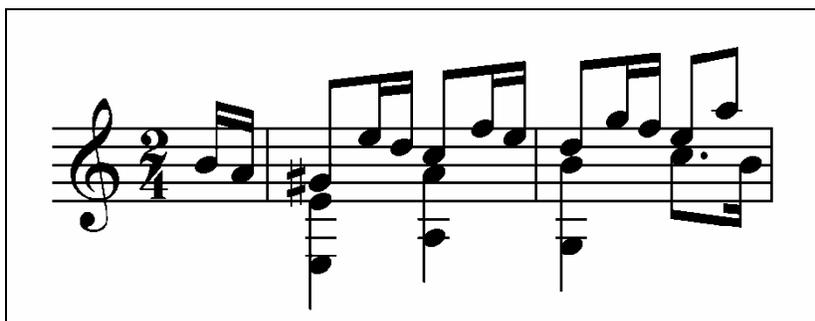


Fig. 4. Inicio tercer periodo

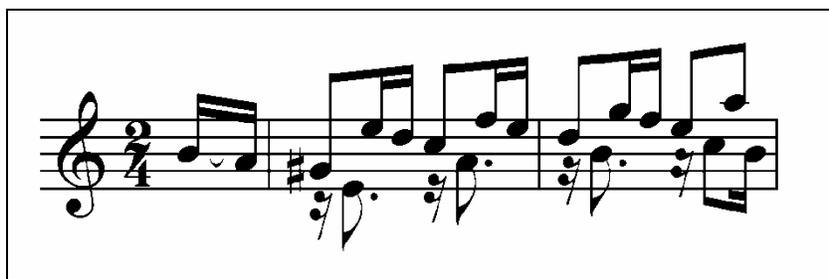


Fig. 5. Inicio cuarto periodo

Todos los periodos en sus últimos compases se desarrollan de la misma manera, es decir, con grupos de semicorcheas y en forma descendente. Su objetivo principal es exponer la frase principal, las demás secciones se exponen en forma anacrúsica y simétricamente a una sola voz en las notas agudas, las notas graves cumplen un papel armónico.

En los dos primeros periodos el canto se marca por grados conjuntos. La armonía presenta modulaciones transitorias (sol mayor. do mayor, re mayor, fa mayor) en la escala de su tonalidad. Los dos últimos periodos inician en la Dominante para continuar luego con el círculo armónico empleado en los dos primeros periodos.

- **Tema B**

El tema B se presenta formalmente más sencillo que el Tema A por la concepción en la forma. Consta de 24 compases, presenta 3 periodos cada uno de ellos de 8 compases divididos entre sí por signos de repetición.

- **Características**

Su característica principal está marcada por la modulación a su homónima La mayor. Los tres periodos están expuestos en forma tética y en su aspecto rítmico utiliza todos los modelos expuestos en el tema A, pero con algunas diferencias, esto da la sensación que este tema no formara parte del Alman ya que se crea un ambiente más ligero.

Los dos primeros periodos se desarrollan rítmicamente casi de la misma manera, a través de grupos de cochea y semicorchea, tal como lo muestran las figuras 6 - 7.

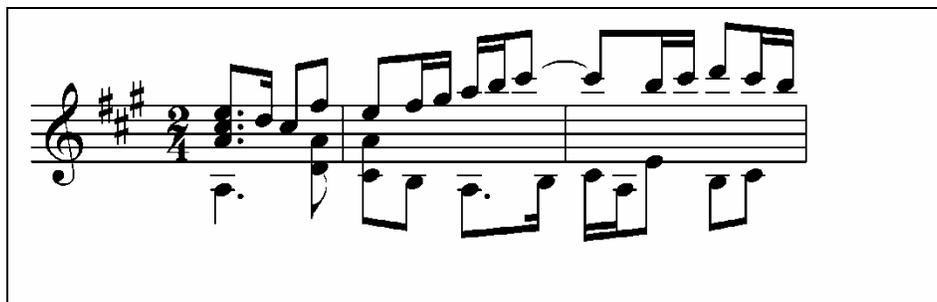


Fig. 6. Inicio primer periodo.

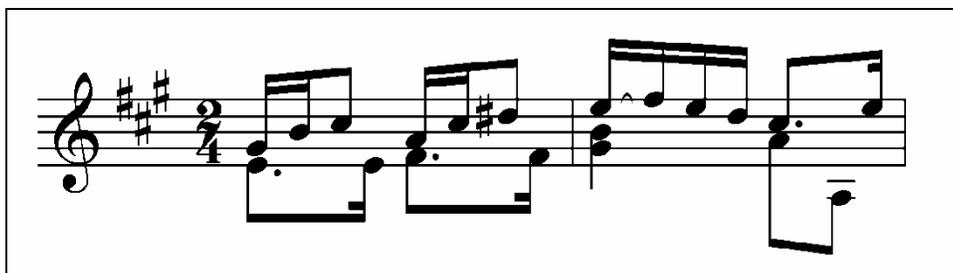


Fig. 7. Inicio segundo periodo.

Estos dos primeros periodos en los 4 compases iniciales (*ver figuras 6 y 7*), la melodía se mueve por grados conjuntos de manera ascendente y en los 4 restantes es descendente. Las notas graves cumplen una función armónica y melódica. La armonía en el primer periodo comienza en la tónica (la mayor), luego en su cuarto compás pasa por la dominante y finaliza en la tónica. El segundo periodo (*ver figura 7.*) inicia en la dominante y continúa con el círculo armónico empleado en el primer periodo.

El tercer y último periodo es diferente de los dos anteriores en su desarrollo melódico, ya que su canto se expone en grupos de semicorchea con puntillo de manera descendente en las notas agudas, y se complementa con el bajo en las notas inferiores a manera de pregunta y respuesta, tal y como lo muestra la siguiente figura:

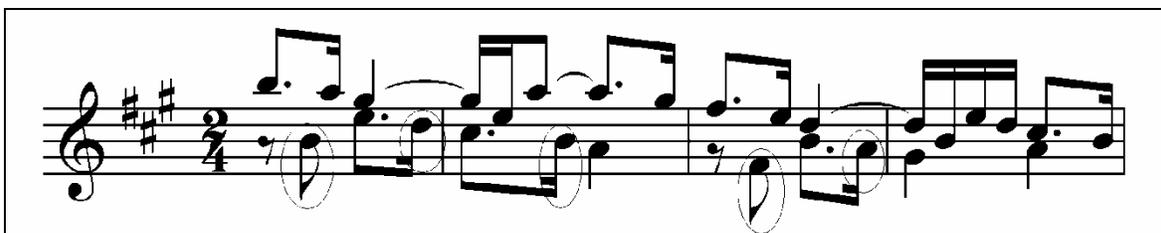


Fig. 8. Inicio tercer periodo

Su círculo armónico da inicio en la dominante, luego en su quinto compás pasa por la subdominante y finaliza en la tónica.

1.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas se presentan en la mano izquierda al hacer desplazamientos de cejilla, esto crea un alto riesgo de cortar la melodía entre un traste y otro durante el discurso musical, por consiguiente, el fraseo carecería de sentido.
- La sección B por su textura contrapuntística es más difícil que el tema A.

1.7 INTERPRETACIÓN

- La evolución musical a través de la historia ha permitido el uso de variados elementos técnicos; en el caso de la guitarra que fue precedida en el renacimiento por la vihuela tiene ahora más recursos para enriquecer la parte interpretativa.
- La tonalidad de la primera sección (A) de este Alman (la menor), crea un ambiente marcado por un carácter de descomunal gracia. La segunda sección (B) comienza en la mayor y sigue manteniendo carácter de danza; el ritmo es más ligero. La utilización de colores sonoros de *dulce* y *ponticello* logrados en la guitarra entre la boca y el puente se presentan con frecuencia al re exponerse las frases, esto con el fin de proporcionar a la obra sensación de elegancia. El ataque entre los dos colores debe ser diferente, el del *ponticello*, por ejemplo, es suave, anuncia el nacimiento de algo bello; el ataque *dulce* por su sonoridad, refleja que la historia continúa, logrando así una finalidad en el discurso musical, que conlleva a definirlo como un juego pomposo de elevada elegancia. Es una historia de alegría que estalla en profunda plenitud.

2. PRELUDIO Nº 3

HEITOR VILLA LOBOS

2.1 HEITOR VILLA LOBOS (1887-1959)

Nació en Río de Janeiro (Brasil) el 5 de Marzo de 1887. Su aprendizaje fue un tanto autodidáctico, totalmente opuesto al del modelo académico. Su padre, Raúl Villa Lobos, le dictó su primera lección de música; le enseñó desde muy pequeño, a interpretar el cello, aunque al principio inició con la viola. El cello quedó como el instrumento de Heitor hasta que se indujo luego a la guitarra en las calles de Río; desarrolló sus habilidades estudiando los compositores de la guitarra más importantes de principios de siglo. Cuando su padre murió en 1899, su madre se dedicó a su educación. Villa Lobos fue un joven rebelde e inconstante, prefería la vida al lado de algunos músicos populares de la ciudad y no daba atención a los estudios de medicina que había comenzado; fue con estos músicos populares con los que pudo practicar el arte de la improvisación en el acompañamiento de la guitarra. Recibía a escondidas de su madre clases de guitarra que tomaba con un vecino. Sus primeras composiciones y punto de partida fueron Mazurka en re mayor (1899) y Panqueca (1900).

Raúl Villa Lobos, su padre, poseía una importante biblioteca y Heitor descubrió que algunos libros podría venderlos en esos días por grandes sumas de dinero a coleccionistas. Luego en los años de juventud, Villa Lobos hizo parte del grupo dirigido por Quincas Laranjeiras que tradicionalmente organizaba encuentros en la calle Carioca. Sus influencias en la guitarra estuvieron marcadas en esta etapa de su vida en el estilo de compositores como Satiro Bilhar, ya que en su primera *Bachiana Brasileña*, Villa Lobos compuso su fuga basándose en el estilo de este compositor e instrumentista. Vinieron luego sus primeras composiciones: la más importante desde entonces es la *Suite Popular Brasileira* (1908-12) publicada más tarde en París por Max Eschig. También otras como "*Valsa Brillhante*" (1904), *Fantasia* (1909), "*Canção Brasileira*" (1910), "*Dobrado Pitoresco*" (1910),

“Quadrilha” (1910), *“Tarantela”* (1910), *Simples* (1911) y *Oito Dobrados* (1909-12). Intentó terminar su educación académica en la São Bento School, pero después la abandonó. Entre los 18 y 25 años de edad comenzó su viaje por gran parte del territorio brasileiro. El primero de ellos fue al Noreste de Brasil con el fin estudiar la música de los cantantes populares, su forma de interpretar y sus instrumentos. En un taquígrafo creado por él mismo, grabó melodías, canciones, y danzas dramáticas finalmente recopiladas en una serie de mil ritmos y temas musicales.

Realizó un nuevo viaje hacia la región sur donde trabajo en una fábrica de cerillas en Paranagua, Paraná; esta parte del país está muy llena de inmigrantes europeos y tan cerca de Argentina y Uruguay que la música folclórica que él quería recoger, tenía poco de original. Al volver a Río en 1907, Villa Lobos intentó, sin éxito, someterse al aprendizaje de la técnica en composición. Ingresó al Instituto Nacional de Música y tomó lecciones de armonía con Angelo França, de composición, con Frederico Nascimento y con Francisco Braga, quien continuó ayudándole y aconsejándole a través de los primeros años de su carrera. En ese tiempo estudió el tratado de composición de d'Indy el cual se convirtió en la guía de su creatividad. Estudió las partituras de los grandes maestros, desde Bach a Chopin y maestros de la guitarra, como Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, y Mauro Giuliani. Su siguiente viaje fue al noroeste hacia Bahia State donde escuchó por primera vez música de Debussy, la cual estudiaría al lado de Artur Rubinstein, a quien Villa Lobos conoció meses más tarde cuando volvió a Río; al parecer Villa-Lobos, no había estudiado aún los trabajos de Schoenberg y Stravinsky, por eso a su estilo se le considera muy original y espontáneo. Por esta época Villa Lobos compuso Piano Trio 1, Sonata 2 para violín y piano, el Waltz Scherzo para piano solo, Berceuse para cello y piano, y otras canciones. En 1917 escribió el Sexteto Místico el cual representa la búsqueda de un nuevo lenguaje.

Villa Lobos siguió dándose a conocer cada vez más con la composición. El Chôro 1, escrito en 1920, significa el principio de su madurez en cuanto a música de guitarra. Villa Lobos comenzó a ser reconocido y luego de mucho tiempo recibió

ayuda económica del gobierno federal que le permitió viajar por Europa. De 1923 a 1930 vivió en París. Realizó numerosos viajes apareciendo en Brasil, Buenos Aires y en las principales ciudades Europeas. Allí fue aún más reconocido en el círculo musical, sobre todo en el francés, donde obtuvo un gran éxito gracias a que los conciertos de sus obras en 1924 y 1927 causaron sensación entre la gente. Formó amistades con personajes como Edgard Varése, Florent Schmitt, Pablo Picasso, Fernand Leger, Sergey Prokofiev y Leopold Stokowski. Fue nombrado profesor de composición en 1924 del Conservatorio de Música Internacional en París, donde conoció a Vincent d'Indy. También conoció a Andrés Segovia que pronto llegó a ser uno de los intérpretes más importantes de su música; a él Villa Lobos le compuso las series de Veinte estudios en 1929. La Introducción al Choro, para orquesta sinfónica y guitarra, se conoció ese mismo año, fue la primera de catorce usando una variada instrumentación. Villa Lobos regresó a Brasil en el año de 1930, donde llegó a ser uno de los artistas más estimados del nuevo régimen nacionalista de la revolución dirigida por Getulio Vargas. El gobierno afectó de una manera fatal la cultura; y por ésto Villa Lobos decidió volver a Europa; no lo hizo finalmente al ser citado por el gobierno de Sao Paulo para que comenzara entonces por acuerdo su plan de educación musical.

Regresó a Río de Janeiro en 1932 y fundó el *SEMA*: Superintendencia de Educación Musical y Artística. Creó una orquesta que llevaba su nombre. La creación del Conservatorio Nacional el 26 de noviembre de 1942, estuvo bajo su dirección. En esta época compuso piezas para guitarra como: "*Distribución de las Flores*" (1937), "*Aria das Bachianas Brasileiras*" (1938) y "***Seis Preludios***" (1940). En este lapso de tiempo Villa Lobos viajó a Argentina, Uruguay y Chile y para participar en el Congreso Internacional de Educación Musical de Praga (1936). En 1944 hizo su primer trabajo en Estados Unidos, donde obtuvo gran acogida; dirigió por entonces con la Orquesta Sinfónica Jensen de Los Ángeles sus propias obras, y en 1945 dio conciertos en Boston, Nueva York y Chicago. Cuando la Segunda Guerra Mundial finalizó volvió a París; allí fue elegido como miembro del instituto de Francia, remplazando a Manuel de Falla. Al regresar a Río, fundó: la

Academia Musical de Brasil, de la que estuvo pendiente hasta su muerte. Viajó constantemente cada año a Estados Unidos y a Francia, siempre para dirigir y componer. Sus últimas obras para guitarra fueron "*La Canción del Poeta*" (1953), el Concerto para Guitarra y Pequeña Orquesta y la "*Green Mansions*" (para Soprano y Orchestra con guitarra) (1958). Murió el 17 de Noviembre de 1959 en Río de Janeiro.

Muchas de sus composiciones de guitarra están extraviadas o sin publicar. Algunas de ellas se encuentran en El Museo Villa Lobos en Río de Janeiro.

"Considero mis obras como cartas que he escrito para la posteridad sin esperar respuesta."

H. Villa Lobos

2.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

2.3 Forma musical: Preludio

2.4 ORIGEN

El preludio es un tipo de composición musical breve; desde su nacimiento a finales del Renacimiento hasta el romanticismo siempre precedía a otro movimiento o a varios, por ejemplo: a una fuga, a una suite, u a obras grandes como la ópera. Hay obras con obertura, introducción, entrada o sinfonía que pueden ser preludios salvo en su nombre. Suele ir usualmente sin una forma interna particular, es decir que puede darse como una pieza de forma libre. El preludio nace como una improvisación breve del laudista, organista u otro músico solista al intentar tocar y afinar su instrumento. Muchas de los preludios compuestos en los siglos XVI y XVII poseen esta característica, como por ejemplo los de John Bull, Girolamo Frescobaldi y Johann Pachelbel. Durante el siglo XVIII es cuando el preludio se toma de la mano con la fuga gracias a Johann Sebastian Bach en su obra "*El clave bien temperado*"; de esta manera la forma alemana "preludio y fuga" alcanza

su máxima expresión en las obras compuestas para órgano y piano. Entre los preludios de J. S. Bach encontramos también la presencia de preludios corales como forma independiente. La influencia más clara se da en Francia, donde el prelude de finales del siglo XVII es una interpretación rítmica basada en la inspiración del intérprete. También se pueden encontrar preludios de manera independiente sin preceder a ningún tipo de movimiento. Es solo desde el romanticismo cuando el prelude se establece como forma independiente principalmente para piano, debido en gran parte a las composiciones de Frédéric Chopin (24 preludios opus 28), Rachmaninov, Scriabin y Debussy entre otros.

El Preludio No 3 de Villa Lobos hace parte del grupo de 5 preludios (1939); inicialmente eran 6, pero el último de ellos no fue encontrado, lo cual crea un dilema estructural entre los músicos. Fueron estrenados en Montevideo en 1943 cuando Abel Carlevaro, un guitarrista uruguayo, interpretó por primera vez los números 3 y 4. Presentan una gran dificultad técnica. Están dedicados a '*Mindinha*' (Arminda Villa Lobos, la esposa del compositor), y forman parte de todo un conjunto de música y sentimiento típicamente brasilero, aunque realmente estos preludios no tienen mucho carácter brasilero, porque Villa Lobos pensaba que la guitarra es un instrumento universal y su música para este instrumento está construida por tanto de esa manera.

2.5 ESTRUCTURA

Presenta el siguiente esquema:

Sección A	Sección B
Compases 1 – 22	Compases 22 – 36
C – Am – Bm – Dm – Am – C – Am	Am

Figura 9. Esquema

Así como muchos de los preludios de otros compositores, éste tiene carácter de improvisación en forma libre porque no presenta cadencias perfectas y carece de desarrollo temático., presenta contraste rítmico, melódico y de diferentes velocidades.

- **Sección A**

Está en la tonalidad de do mayor, totalmente conformada por frases en una serie de patrones rítmicos y melódicos principales que se van reexponiendo durante toda la sección pero con algunas variantes. Cada frase termina reposando en un acorde expuesto en blancas que da la sensación de reposo o descanso.

La mayoría de las frases en su melodía presentan su canto expuesto en notas muy graves e inician en antecompás; un ejemplo es la primera frase expuesta en do mayor, la cual se caracteriza por un movimiento melódico ascendente expuesto en motivos de dos semicorcheas a través de secuencias mientras que el bajo cumple una función armónica expuesto en corcheas a una distancia en intervalos de quinta y sexta con la melodía, tal como lo muestra la figura 10.

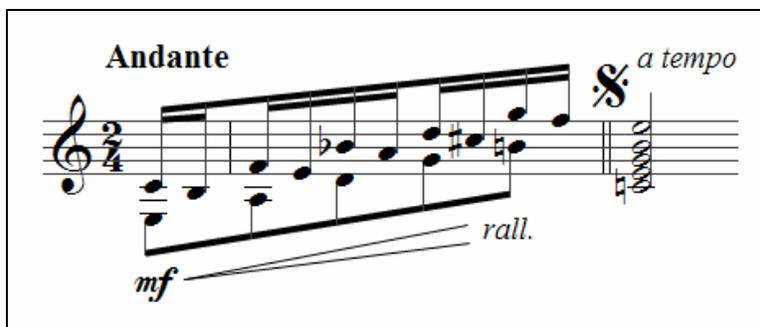


Figura 10. Primera frase

Posteriormente esta misma frase se reexpone en otra tonalidad y con intervalos de séptima entre la melodía y el bajo.

La siguiente frase y patrón rítmico melódico es más extensa que la frase anteriormente nombrada porque abarca un compás más. Está en do mayor y termina en mi menor con séptima, no contiene acompañamiento, se expone inicialmente en un movimiento ascendente en semicorcheas reposando en un acorde de blancas y vuelve a reposar por segunda vez en un movimiento descendente expuesto en corcheas, tal y como la muestra la figura 11.



Figura 11. Segunda frase

Posteriormente esta frase se reexpone con la diferencia que va intercambiando en compases de 3/4 y 4/4, debido a ésto se prolonga 2 compases más a través de secuencias con acordes semidisminuídos de movimiento paralelo en figuras de semicorchea y negra con puntillo, tal y como se muestra en la figura 12.



Figura 12. Últimos compases de la variante de segunda frase

La siguiente frase (3) presenta un cambio en la intención de esta sección, debido a que su melodía se expone al estilo recitativo y es un poco más pausada. Es la más extensa y su compás 3/4 no cambia, tal y como la muestra la siguiente figura.

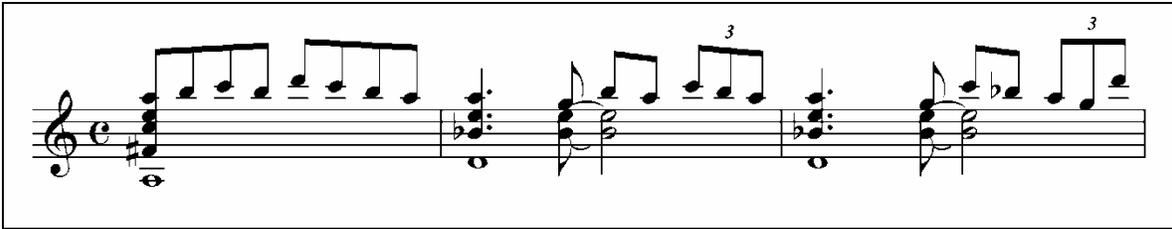


Figura 13. Inicio frase 3 estilo recitativo

Esta sección finaliza en 3 compases basados en un pedal en el bajo (este es un pedal de dominante, en este caso la menor) y prepara a su vez el comienzo de la sección B, tal y como la muestra la figura 14.

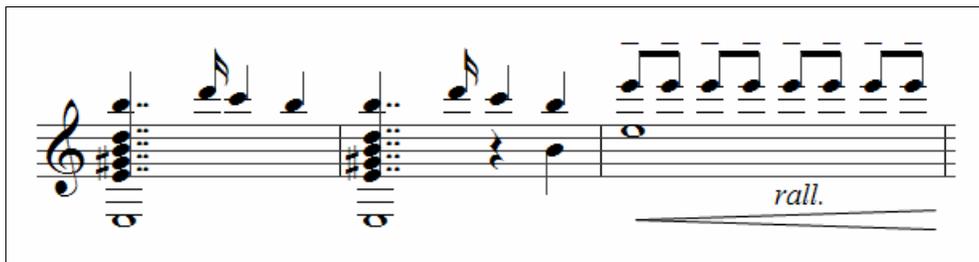


Figura 14. Pedal

- **SECCIÓN B**

La sección B se presenta formalmente más definida, su tempo cambia a *Molto adagio*, y su carácter es dramático y dolorido. Se encuentra dividida en dos periodos unitonales, cada uno de ellos en 8 compases.

El primer periodo termina en la dominante y el segundo en la tónica, su principal característica es que toda la parte se expone a manera de estribillo.

La estructura melódica utilizada por el compositor es típica del barroco “*dos voces ocultas*”, expuestas sobre un mismo patrón rítmico en forma anacrúsica a través de semicorcheas y su desarrollo va por secuencias diatónicas, tal y como lo muestra la figura 15.

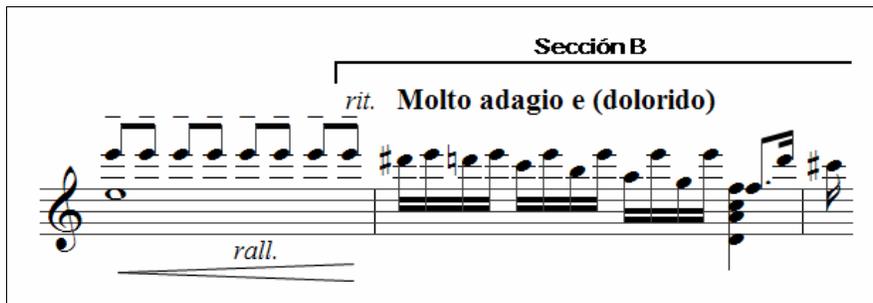


Figura 15. Inicio de la sección B, voces ocultas.

La armonía es muy colorida ya que se encuentran acordes con séptima en diferentes grados (IV7, I7, II7, VII7), a pesar de esto, su tonalidad es una sola: La menor, no hay modulaciones.

2.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

Esta obra presenta en principio tres dificultades para el intérprete:

- El poder lograr manejar una técnica muy precisa en la mano izquierda para realizar las melodías que van de manera ascendente.
- La otra consiste en lograr apagar el sonido de algunas cuerdas que se prolongan cuando se ejecutan los rasgueos, adhiriendo también la dificultad de lograr desplazar de manera precisa la mano izquierda entre un acorde y otro.
- Utiliza un despliegue restringido de los tonos y por esto se tiende a restarle espontaneidad.

2.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra es de carácter dramático y debido a que es perteneciente a la época actual se puede interpretar de distintas maneras, aunque siempre se debe mantener una intención dolorida; para ello el compositor dispone en esta obra de una serie de recursos que alimentan el contenido innovador e interesante de toda la pieza. El *rallentando* en la sección A por ejemplo, denota un ambiente de

misterio en el inicio de cada frase que al final, cuando dicha frase termina reposando en notas blancas proporciona sensación de descubrimiento. La expresión por medio de diversos contrastes rítmicos, ya sea para denotar calma o expresar tensión conducen al guitarrista de un constante cambio de pasividad a un estado agitado debido a que dichos cambios de dinámica se pueden presentar en una extensión de tan solo uno a dos compases. La sección B es aún más dramática, la intención dolorida se debe destacar más, es necesario que se ejecute a un tempo calmado, dando la sensación de pasos sigilosos, que van crean ambiente de suspenso.

- Es importante aclarar que Villa Lobos nunca utilizó el *f* en ninguna de sus obras para guitarra, siempre reemplazó el *f* por el *mf*

3. PRELUDIO DE LA CAVATINA ALEXANDRE TANSMAN

3.1 ALEXANDRE TANSMAN (1897- 1986)

Es de origen franco – polaco. Nació en Lodz el 12 de Junio de 1897 y murió en París el 15 de Noviembre de 1986. Fue director de orquesta y pianista, estudió en el Conservatorio de Lodz con Piotr Rytel y seguidamente realizó cursos de leyes y filosofía en la Universidad de Varsovia. Fue un virtuoso de fama mundial ya que realizaba con frecuencia conciertos con las principales orquestas y directores de su época. En 1919 se estableció en París y conoció grandes músicos como Maurice Ravel e Igor Stravinsky.

El estilo de Tansman es netamente neoclásico, sus composiciones tempranas se pueden dividir en dos corrientes: la primera fue encajada firmemente en la tradición nacional polaca y bajo la influencia fuerte de Chopin; la segunda era vanguardista en su carácter y fue más allá del gusto parroquial de los círculos musicales del pulimento contemporáneo. Como pianista dio conciertos junto a la Sinfónica de Boston y Sergey Koussevitzky. Su música fue interpretada por los más famosos solistas y conjuntos de su época. Entre los directores que la promovieron estaban Stokowski y Toscanini.

Aunque hablaba francés y su esposa la pianista Colette Cras era francesa, a Tansman se le conocía como un compositor polaco ya que afirmó en junio de 1983: *“Es obvio que aunque debo mucho a Francia, cualquier persona que haya oído mis composiciones no debe tener duda de la verdad, he sido, y seré por siempre un compositor polaco”*. A pesar de que quiso volver a Varsovia no le fue posible a causa de su matrimonio y obligaciones en su carrera.

A la llegada de Hitler al poder Tansman emigró a Estados Unidos y permaneció en California observando los problemas desde la lejanía. Por esta época compuso

sus famosos estudios sinfónicos, (1943), su obra cumbre para guitarra: “*La cavatina*” (1951) y la ópera “*El juramento*” (1954) entre otras.

En 1946 retornó a París junto a su familia, pero el surgimiento de la vanguardia francesa, el aislamiento cultural polaco y su adhesión al neoclasicismo le ocasionaron un distanciamiento de los escenarios. Aún así, Tansman continuó componiendo música de mucho interés y significación histórica, entre algunas de éstas encontramos su ópera “*Serment*” y el oratorio “*Isaías el Profeta*”. De la necesidad de reafirmar los lazos personales resultó también la ópera “*Sabbatai Zevi, le faux Messie*” (1958). Ya en sus últimas décadas Tansman continuó redescubriendo su raíz judía y renovando sus contactos con Polonia. Su obra está influenciada por la música de Stravinsky, incluye suites orquestales, ballets y piezas corales. Entre sus composiciones destacan, “8 Melodías japonesas” (1918, voz y orquesta), “*El jardín del paraíso*” (1922, ballet), “*Legenda*” (1923, suite orquestal), “*La noche kurda*” (1927, ópera), Rapsodia hebraica (1933, suite orquestal), Rapsodia polonesa (1940, suite orquestal), “*Génesis*” (1944, narrador y orquesta), “*Isaías el profeta*” (1950, coro y orquesta), Concierto para orquesta (1954), 4 Movimientos sinfónicos (1956), “*Sabbatai Zevi*” (1957, ópera). Es autor además de 9 sinfonías, 8 cuartetos de cuerda y música para películas, entre ellas, “*Poils de Carotte*” (1932), “*Al margen de la vida*” (1942), y “*amaneció*” (1945), “*Destiny*” (1945) y “*Amor sublime*” (1946). Su figura es fundamental en el repertorio contemporáneo de la guitarra, al que aporta una visión genuinamente francesa y nostálgicamente polaca. En sus composiciones para guitarra encontramos además de la Cavatina Suite en modo Polónico (1962) y “Homenaje a Chopin” (1966).

En 1996-97 se celebró el año de Tansman en Polonia con una serie de conciertos y conmemoraciones. Además se creó una organización que se ha dedicado a la promoción de su arte en todo el territorio Europeo.

3.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

3.3 Forma musical: Preludio

3.4 ORIGEN

La definición y origen de preludio se encuentran en la Pág. 19

La cavatina es una composición musical que consiste en un aria con una sola parte de corta duración a una sola voz y de carácter melódico, de vez en cuando instrumental. Era muy popular en la ópera Italiana del siglo XVIII. Cumple un papel de presentación del personaje de la ópera ya que va unida a los recitativos. No solo se empleó en la ópera clásica sino también en la romántica. Por lo general precede a otra aria larga que acaba de cantar el mismo personaje del principio.

La "Cavatina" de Tansman es una de las obras destacadas dentro del mundo guitarrístico debido a su gran riqueza técnica y por exigir una gran destreza por parte del guitarrista; está conformada por cinco partes: Preludio (Que es el que analizo en este trabajo), Sarabanda, Scherzino, Barcarola y Danza Pomposa. Ha sido exigida como obra obligatoria en varios de los más importantes concursos internacionales de guitarra, como el concurso "*Ciudad de Coria*" 2006 que se lleva a cabo en España.

3.5 ESTRUCTURA

Esta obra presenta dos secciones A y B y contiene el siguiente esquema

A	B	CODA
Em – E	Am	Em
Compases 1 a 26	Compases 27 a 54	Compases 55 a 60

Figura 16. Esquema del Preludio de la Cavatina.

- **SECCIÓN A**

Esta sección es de libre estructura en un compás de 4/4 y su tempo es *Allegro con moto*.

Durante toda la sección se presentan dos modelos rítmicos utilizados por el compositor para unir las frases.

Inicia a través del primer modelo rítmico en el primer compás expuesto en la tonalidad de mi menor, consiste en una figura a manera de pedal; dicho pedal crea una disonancia entre el bajo y los acordes en las voces agudas, como lo muestra la figura 17.



Figura 17. Pedal del inicio sección A.

A partir del segundo compás la melodía viene con acompañamiento de intervalos y líneas melódicas, como la muestra la figura 18.



Figura 18. Línea melódica con acompañamiento de intervalos

Posteriormente, la textura se presenta en varias ocasiones durante toda la sección en diferentes tonalidades.

En el compás 5 aparece un modelo rítmico a través del cual se unen las frases; consiste en una figura de la negra con puntillo y corchea, tal y como lo muestra la figura 19.



Fig 19. Modelo rítmico para unir las frases.

A partir del compás 6, la textura de esta sección comienza a variar entre su exposición a través de acordes y el contrapunto a 2 voces, tal y como lo muestra la figura 20.

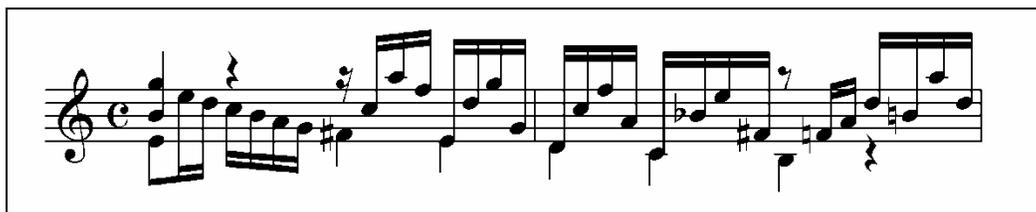


Figura 20. Exposición a través de contrapunto a dos voces

Para el ejemplo de textura a través de acordes, ver figura 18 Pág. 31

Esta sección termina en una cadencia perfecta que reposa en mi mayor a manera de pedal y al mismo tiempo da la entrada a la sección B, como se indica en la figura 21.

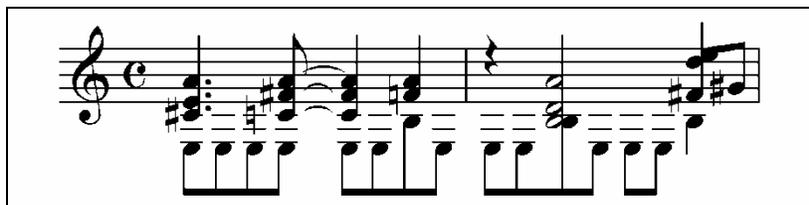


Figura 21, Final sección A

Las frases están expuestas en forma asimétrica, y varían en la manera de exponerse, algunas veces de tipo anacrúsico y en otras ocasiones de manera tética.

La armonía de esta sección se caracteriza por el cambio de modo (mi menor a mi mayor). Pasa por tonalidades transitorias (Em – G – Am – Bb – A – E), algunas de ellas bastante lejanas (Am – Bb – A).

- **SECCIÓN B**

Esta sección inicia en un tempo “*Un poco piú lento*”, en la tonalidad de La menor su compás es el mismo de la sección anterior 4/4, consta de 28 compases; los primeros 6 de ellos se caracterizan por el tempo (*Un poco piú lento*) y el diseño rítmico a través de negra y corchea. Se expone a dos voces contrastantes en su ritmo y movimiento melódico: la voz soprano posee un desarrollo expuesto en los grados estables de la mayor (línea diatónica); la voz del bajo presenta saltos grandes, en ocasiones a más de una octava, su movimiento es descendente por semitonos y se presenta a manera de “dos voces ocultas” (línea cromática), la voz del bajo presenta saltos grandes en ocasiones a más de una octava, como se indica en la figura 22.



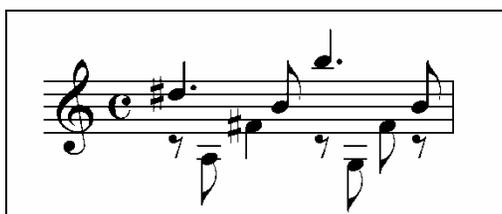


Fig 23. Modelo rítmico que conduce al cambio de tempo de “*Un poco piú lento*” a “*Poco tranquilo*”

Del compás 15 al compás 18 se expone a manera de coral con pedal en el bajo, como lo indica la figura 24.

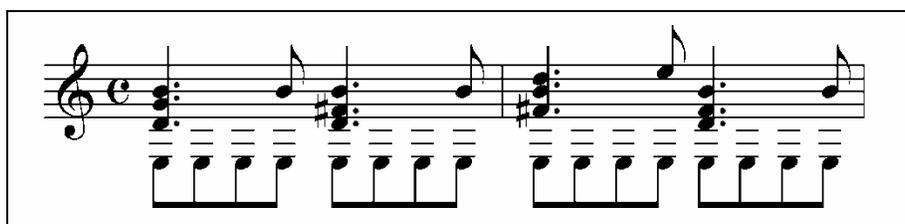


Figura 24 Compases 15 y 18, manera coral con pedal en el bajo

En el compás 18 retorna al tempo primo, su figura rítmica se presenta de forma diferente: negra, corchea y blanca, como se indica en la figura 25.

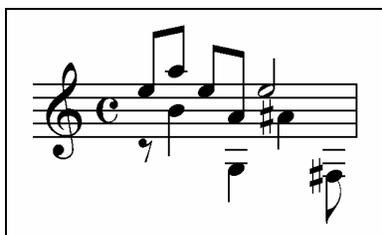


Fig. 25. Retorno al tempo primo

Finaliza con la reexposición de sus primeros 6 compases. Después utiliza una escala por grados disjuntos, tal y como lo muestra la figura 26.



Figura 26. Final sección B, grados disjuntos.

- **FINAL**

La obra finaliza reexponiendo la sección A pero cambia en que termina reposando en un acorde de mi menor que da la entrada a la coda, expuesta al principio a través de una línea melódica en corcheas y semicorcheas por saltos grandes y luego a través de acordes, como lo muestran las figuras 27 y 28.



Fig. 27. Coda, línea a través de corcheas y semicorcheas por saltos grandes.

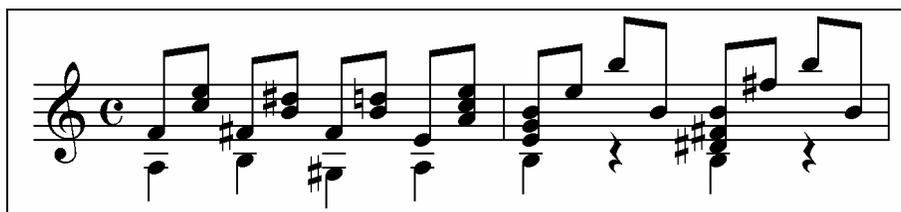


Fig. 28. Coda, exposición a través de acordes.

Aunque esta obra es contemporánea su final es de estilo clásico, ya que termina en la tonalidad en que inició (mi menor).

3.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas se presentan generalmente en lograr una sonoridad estable al hacer los acordes, ya que debido a la velocidad que exige la pieza se hace complicado lograr un sonido claro en las notas que los conforman.

- También a causa de la velocidad es necesario un dominio técnico muy preciso en la mano izquierda por los largos desplazamientos que se deben hacer en el diapasón sin cortar las frases.
- Exige una gran apertura en los dedos de la mano izquierda sobre todo cuando al mismo tiempo se realizan los acordes tratando de prolongar los sonidos de las notas.

3.7 INTERPRETACIÓN

- El carácter de esta obra es contrastante: la sección A tiene carácter agitado y la sección B es dramática; esto, gracias a que el tempo en las dos secciones es diferente: “*Allegro con moto*” en la sección A y “*un poco piú lento*” en la sección B. La sección A está sujeta a saltos grandes en la melodía, lo que crea fuerte dinamismo, es por esto principalmente que su carácter agitado expresa tensión y tempestad hasta su final. La sección B es un susurro, llena de luminosidad, tibia y serena ya que el movimiento cromático a través de voces ocultas proporciona delicada sensación de ternura, aunque al final el movimiento por grados disjuntos anuncia la re exposición de la sección A.

PROGRAMA DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO PARA ANÁLISIS SUPERFICIAL

1. CANCIÓN DEL EMPERADOR (Luis de Narváez)	40
1.1 LUIS DE NARVÁEZ.....	40
1.2 PERIODO HISTÓRICO.....	41
1.3 FORMA MUSICAL.....	41
1.4 ORIGEN.....	41
1.5 ESTRUCTURA.....	42
1.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	43
1.7 INTERPRETACIÓN.....	43
2. SUITE EN RE MENOR (Robert de Visée)	44
2.1 ROBERT DE VISÉE.....	44
2.2 PERIODO HISTÓRICO.....	45
2.3 FORMA MUSICAL.....	45
2.4 ORIGEN.....	45
2.5 ESTRUCTURA.....	46
2.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	47
2.7 INTERPRETACIÓN.....	48
3. PRELUDIO DE LA SUITE N°1 PARA CELLO (J. S. Bach)	49
3.1 J. S. BACH.....	49
3.2 PERIODO HISTÓRICO.....	52
3.3 FORMA MUSICAL.....	52
3.4 ORIGEN.....	53
3.5 ESTRUCTURA.....	53
3.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	54
3.7 INTERPRETACIÓN.....	54
4. RONDÓ (Ferdinando Carulli)	55
4.1 FERDINANDO CARULLI.....	55
4.2 PERIODO HISTÓRICO.....	56
4.3 FORMA MUSICAL.....	56

4.4 ORIGEN.....	56
4.5 ESTRUCTURA.....	57
4.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	58
4.7 INTERPRETACIÓN.....	58
5. RECUERDOS DE LA ALHAMBRA (Francisco Tárrega).....	59
5.1 FRANCISCO TÁRREGA.....	59
5.2 PERIODO HISTÓRICO.....	60
5.3 FORMA MUSICAL.....	60
5.4 ORIGEN.....	60
5.5 ESTRUCTURA.....	61
5.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	62
5.7 INTERPRETACIÓN.....	62
6. CANÇÓ DEL LLADRE (Miguel Llobet).....	63
6.1 MIGUEL LLOBET.....	63
6.2 PERIODO HISTÓRICO.....	65
6.3 FORMA MUSICAL.....	65
6.4 ORIGEN.....	65
6.5 ESTRUCTURA.....	66
6.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	67
6.7 INTERPRETACIÓN.....	67
7. EL ABEJORRO (Emilio Pujol).....	68
7.1 EMILIO PUJOL.....	68
7.2 PERIODO HISTÓRICO.....	70
7.3 FORMA MUSICAL.....	70
7.4 ORIGEN.....	70
7.5 ESTRUCTURA.....	71
7.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	71
7.7 INTERPRETACIÓN.....	72
8. ESTUDIO N°6 (Heitor Villa Lobos).....	73
8.1 HEITOR VILLA LOBOS.....	73
8.2 PERIODO HISTÓRICO.....	73

8.3 FORMA MUSICAL.....	73
8.4 ORIGEN.....	73
8.5 ESTRUCTURA.....	73
8.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	74
8.7 INTERPRETACIÓN.....	74
9. TANZ (Alfred Uhl).....	76
9.1 ALFRED UHL.....	76
9.2 PERIODO HISTÓRICO.....	77
9.3 FORMA MUSICAL.....	77
9.4 ORIGEN.....	77
9.5 ESTRUCTURA.....	78
9.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	79
9.7 INTERPRETACIÓN.....	79
10. UN DÍA DE NOVIEMBRE (Leo Brower).....	80
10.1 LEO BROWER.....	80
10.2 PERIODO HISTÓRICO.....	82
10.3 FORMA MUSICAL.....	82
10.4 ORIGEN.....	82
10.5 ESTRUCTURA.....	83
10.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	83
10.7 INTERPRETACIÓN.....	84
11. LA HAMACA (Silvio Martínez).....	85
11.1 SILVIO MARTÍNEZ.....	85
11.2 PERIODO HISTÓRICO.....	86
11.3 FORMA MUSICAL.....	86
11.4 ORIGEN.....	86
11.5 ESTRUCTURA.....	87
11.6 DIFICULTADES TÉCNICAS.....	88
11.7 INTERPRETACIÓN.....	88

ANÁLISIS SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO

1. CANCIÓN DEL EMPERADOR LUÍS DE NARVÁEZ

1.1 LUÍS DE NARVÁEZ (1500?-1550?)

Vihuelista y compositor español, su nombre aparece escrito también como Luys de Narváez. No se conoce fecha exacta de su nacimiento, aunque se cree que fue en Granada en el año 1500?, y se estima que su muerte fue alrededor de 1550 y 1560.

Trabajó como compositor al servicio de Carlos I y del príncipe Felipe, que sería luego rey Felipe II en 1558.

Según sugiere Emilio Pujol y Andrés Segovia, la primera aparición de Narváez fue en la casa del comendador mayor Francisco de los Cobos, a cuyo servicio estuvo hasta su muerte en 1547, y a quien dedicó su obra principal llamada "*Los seis libros del Delphin*" (Valladolid, 1530), obra que contiene una colección de tablaturas para tañer vihuela e incluye un enorme número de fantasías instrumentales sobre modelos italianos que fueron muy influyentes en décadas posteriores, de romances, villancicos y grupos de diferencias (variaciones sobre canciones ya familiares a los oyentes), todas basadas en los cantos gregorianos y en los romances españoles. La obra incluye arreglos y fantasías polifónicas cercanas al estilo de la escuela franco-flamenca y contiene igualmente las primeras transcripciones para vihuela de canciones de la obra de Josquin Des Pres para cuatro voces, entre estas "**La canción del Emperador**" y "*Paseábase el rey Moro*". Quizá la obra más famosa de este libro son las famosas Diferencias sobre "*Guárdame las vacas*", ubicadas en el sexto libro, la cual contiene ejemplos

de las primeras variaciones en la historia de la música. Publicó también dos libros de motetes en 1539 y 1534 en Lyon (Francia).

Se dedicó sobre todo a la polifonía vocal aunque se le recuerda más por la música para vihuela. Sus obras se conocieron fuera de España y fueron incluidas en los libros de laúd de Morlay y de Phalese. Fue Emilio Pujol quien editó el volumen sobre Narváez (1945) para las series de referencia “Monumentos de la Música Española”.¹

En Granada se le rinde homenaje a Luis de Narváez con un concurso de composición que lleva su nombre.

1.2 PERÍODO HISTÓRICO: Renacimiento Español

1.3 Forma musical: Canción, (libre estructura)

1.4 ORIGEN

La canción es una composición musical vocal o instrumental, relativamente corta con una amplia diversidad de formas musicales que cuando está compuesta por más de una voz es considerada coral. Los textos de la canción son a menudo escritos por un poeta y la música es realizada separadamente por un compositor para reflejar la forma y el énfasis del poema. Inicialmente la canción era solo una composición para la voz humana (comúnmente acompañada por otros instrumentos musicales), la cual expresa palabras (lírica), generalmente para un solo vocalista, aunque también podía ser para un dueto, trío, o para más voces. Las Canciones fueron creadas para su interpretación de acuerdo a sus atributos, o por determinación de una clase alta europea y requieren educación vocal para que se interpreten de manera aceptable.

¹ Casares Rodicio, Emilio, Diccionario de la música Española E hispanoamericana, Sociedad general de autores y editores, 2000

Las obras de este género se pueden clasificar en canciones de tipo sacro, laico o por tiempo de origen, (renacimiento, contemporáneo, etc.)

Sólo hasta el romanticismo, la canción fue considerada una de las más distintivas formas musicales. El afloramiento de la poesía durante esta época, fue lo que inspiró a la creación de estas piezas por Brahms, Schumann, Schubert y otros compositores. Muchas obras fueron inspiradas por Johann Wolfgang von Goethe y Heinrich Heine. Algunos compositores interpretaban los poemas literalmente, creando la música que imitaba simbólicamente las imágenes del poema. En España sólo hasta el siglo XVIII se hicieron canciones de salón y de concierto invadiendo así el teatro; ya a partir del siglo XIX, alcanzaron una gran difusión en la vida musical de la gente en general.

Hoy en día la palabra *canción* es usada para referirse a cualquier composición musical, incluyendo aquellas sin canto; sin embargo en los estilos vocales musicales una composición vocal sin fragmentos cantados es nombrada a menudo "*instrumental*".

La "*canción del emperador*" es original para Vihuela y fue publicada en el tercer libro de "*Los seis libros del Delphin*". Originalmente es una composición vocal. El texto fue hecho por Mille Regretz y la melodía por Josquin Des Pres; luego, Luis de Narváez, al ver que era una de las canciones favoritas de Carlos V la adaptó para Vihuela, por eso su nombre. A pesar de ésto, la "*Canción del Emperador*" mantiene una destacada fidelidad al original.

"*Los seis libros del Delphin*" fueron publicados en Valladolid, España, por Diego Fernando de Córdoba terminándose de imprimir en Octubre de 1538.

1.5 ESTRUCTURA

Está escrita en un compás de 4/4 en la tonalidad de Si menor, sin embargo se expone generalmente en Mi menor. No presenta una forma definida y está dividida

por frases, algunas más largas que otras según el número de compases que contengan. Dichas frases finalizan siempre con dos acordes expuestos en blancas y a veces en redondas. Algunas de ellas se repiten con diferentes cadencias y tonalidades. La principal característica melódica es su movimiento suave por grados conjuntos, aunque en ocasiones presenta saltos que se compensan con movimientos contrarios igualmente suaves. El bajo cumple una función armónica aunque a veces expone el canto de los motivos principales. Su ritmo se encuentra expuesto en su mayoría a través de negras y corcheas en forma tética.

La armonía no presenta acordes de séptima y utiliza solo tríadas en todos los grados con inversiones.

1.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas de esta obra se presentan fundamentalmente en la mano derecha, debido a la gran cantidad de acordes que aparecen, ya que las notas que los conforman se deben prolongar mientras se ejecuta la melodía.

1.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra es de carácter nostálgico. El estilo de acordes utilizados por el compositor, proporcionan a la pieza una sensación de profunda melancolía que somete al intérprete a encontrarse con el recuerdo de un acontecimiento triste. La melodía es cantáble, denota carácter lírico y para lograr esto, el recurso principal utilizado por el compositor es el ligado. En varias ocasiones la melodía pasa a ser expuesta por el bajo, lo que produce una sutil sensación de dramatismo durante toda la obra. Esta obra se toma de la mano con un profundo sentimiento de un despertar semejante a aquel que al abrir los ojos des pues de un largo sueño, se encuentra en pasaje donde una pequeña luz tenue se mezcla con la oscuridad, este despertar es representado por las cadencias, las cuales en ocasiones son agitadas y en otras más suaves, éstas últimas representan la luz.

2. SUITE EN RE MENOR

ROBERT DE VISÉE

2.1 ROBERT DE VISÉE (1660-1720)

Nació en Francia en la segunda mitad del siglo XVII y murió a comienzos del siglo XVIII. Compositor, cantante e intérprete de viola, teorba y guitarra, posiblemente fue alumno de Corbetta (compositor italiano) maestro de guitarra de Luis XIV en París. Es autor de al menos cinco colecciones de obras para guitarra barroca de cinco cuerdas dobles, entre 1639 y 1649, de las cuales sólo se conservan tres. También publicó dos libros de título homónimo "La guitarre royale" en los años 1671 y 1674 que contienen 14 suites, 12 dúos y cuatro arreglos para voces y guitarra, Sus obras son consideradas la cumbre de la guitarra barroca francesa.

Alrededor de 1680 Robert de Visée se convirtió en músico de cámara de Luis XIV. En la dedicatoria de su primer libro de guitarra a su majestad el rey (París, 1682) mencionó que a menudo era llamado por el rey para entretener al delfín (título que se daba al primogénito del rey). El diario del conde de Dangeau de 1686, indica que Visée tocaba regularmente la guitarra para el rey al atardecer.

Entre 1694 y 1705 Visée interpretó frecuentemente en la corte francesa, en particular durante las reuniones de Madame de Maintenon, con los flautistas Descoteaux y Philibert, el clavecinista Jean-Baptiste Buterne y el violista Antoine Forqueray. En 1709 se convirtió en cantante en la cámara real. En 1719 fue nombrado oficialmente profesor del rey aunque había sido instructor del monarca desde 1695. Su hijo François le sucedió en el puesto en 1720. Una carta de Jean Rousseau de 1688 indica que Visée era un respetado músico en Versalles y que también tocaba la viola.

La mayoría de sus suites por lo general comienzan con lo usual: allemande, courante, sarabande y gigue, mientras finalizan con piezas más livianas como

gavotte, minuet y bourrée. En las suites más cortas no hay un orden consistente de movimientos. La Suite N° en do menor incluye un hermoso Tombeau dedicado a Corbetta.

Al explotar los recursos del instrumento al máximo, las suites de Visée constituyen, junto con las últimas obras de Corbetta, la cúspide de la literatura barroca francesa para guitarra. Las partituras de Visée para laúd barroco y teorba comprenden los mismos tipos de danza y a menudo son duplicados en las suites para guitarra, aún cuando es difícil determinar para cuál instrumento fueron escritas las versiones originales. Estas piezas también incluyen varios Tombeaux, así como arreglos de obras de Lully, Forqueray y François Couperin.

2.2 PERIODO HISTÓRICO: Barroco

2.3 Forma musical: Suite

2.4 ORIGEN

Una Suite es la formación de una serie de danzas de distinto carácter, escritas en la misma tonalidad; se vincula al nacimiento de la música, recibe nombres diversos según la época y el país. La *suite* tuvo su apogeo con Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, la *suite* es una forma musical sofisticada que mezcla distintas tonalidades, contrasta materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y reexponiéndolos en su final. Anuncia, en definitiva, el origen de la sonata, que reemplazará a la suite como género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII. La suite está formada por *piezas básicas* y *piezas no básicas*: Allemande (danza cortesana para una línea de parejas), Courante (danza viva), Sarabande (Danza pausada de origen español) y Gigue (danza rápida y llena de vida)

La Suite que se va analizar es original para laúd, hace parte de los dos libros de guitarra publicados por el compositor y contienen un total de 12 suites así como piezas misceláneas.

2.5 ESTRUCTURA

El número de danzas que conforman esta suite corresponde a 9 y la figura rítmica está construida por corcheas. Están escritas todas en re menor, presentan contraste rítmico entre sí y cada una tiene forma binaria simple; éstas son: Preludio (4/4), Allemande (4/4 ó 2/2), Courante (3/2 ó 6/4), Sarabande (3/4), Gavotte(4/4 ó 2/2), Menuet 1 (3/4), Menuet 2 (3/4), (ésta a excepción de las otras se presenta en la tonalidad de re mayor) Bourrée (4/4 ó 2/2) y Gigue (3/4).

- **Allemande:** El término Allemande (Branle) proviene del francés, se utiliza para denominar cierta danza alemana del siglo XVIII, de compás cuaternario, binario y simple, o para denominar un elemento estandar de la suite, normalmente el primer o segundo movimiento. También se puede denominar Allemande, Alman o Almaín
- **Courante:** Danza cortesana muy popular entre 1600 y 1800 de forma muy estilizada; se presentaba normalmente en el segundo movimiento de la suite barroca. Se bailaba por parejas que realizaban un pequeño salto y después pasos deslizados. La forma musical constaba de dos tipos: el *corrente* italiano con una métrica ternaria más rápida y con ágiles figuras que corrían dentro de la textura de la melodía acompañante, y la versión más lenta, la francesa *courante* con un estilo contrapuntístico, y cambios de posición entre los compases de 3/2 y de 6/4.
- **Sarabanda:** (Zarabanda), danza popular originaria de España. Se convirtió en una danza procesional lenta al llegar a la corte francesa en el siglo XVII. Como forma musical estilizada, era una obra lenta en Francia y Alemania pero más rápida en Italia, España e Inglaterra. La Sarabanda es, y solía ser, el tercer movimiento en la suite barroca.

- **Gavota:** danza tradicional francesa en la que parejas de bailarines formaban un círculo y danzaban con una música moderadamente rápida en compás de 4/4. Tuvo su origen entre los campesinos, conocidos como gavotes del Pays de Gap, región de la antigua provincia francesa conocida como Dauphiné. Se hizo popular en la corte francesa en el siglo XVII y se mantuvo de moda hasta que estalló la Revolución Francesa en 1789. La música de la gavota, de forma estilizada, se utilizaba a menudo como uno de los movimientos de la suite instrumental.
- **Menuet:** También llamado Minué (del francés *menu*, 'pequeño'), danza en compás de 3/4 que se introdujo durante el siglo XVII en la corte de Luis XIV de Francia y adquirió su mayor popularidad en el siglo XVIII. Probablemente de origen campesino, el minué fue introducido en la sociedad cortesana por el compositor real Jean Baptiste Lully.
- **Bourrée:** Esta Danza es originaria de Francia desde el siglo XVIII, casi siempre de compás binario rápido con nota inacentuada. Lully la empleó en su ballets y óperas de las que pasó a las suites de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII
- **Giga:** alegre danza folclórica en que uno o dos solistas realizan pasos rápidos, saltados y muy complejos con una música en compás de 6/8 o de 9/8 (giga deslizada). Además de estar muy arraigada en la tradición irlandesa, fue muy popular en Escocia e Inglaterra desde 1500 hasta 1600.

2.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Esta obra exige un gran dominio técnico en la mano derecha ya que presenta acordes que obligan a posiciones con alto grado de dificultad, sobre todo si requieren de cejilla.

2.7 INTERPRETACIÓN

- Algunas de Las danzas de esta suite presentan similitud en su carácter. Por ejemplo, el allemande, la sarabanda y el menuet 1, presentan carácter melancólico principalmente generado porque el tempo en que se deben ejecutar es más lento con respecto al resto de las danzas que conforman la suite. El allemande mantiene cierta gracia y una elegancia estilizada; su línea melódica cambia en ocasiones de presentarse en las notas agudas para ser expuestas en el bajo. La Sarabanda está marcada por una intención dolorida, es la danza que posee el tempo más lento. El menuet 1 está ambientado de manera nostálgica, aún así, no pretendo generalizar esto, ya que las cadencias que presentas en el final de cada periodo se deben ejecutar en *f*. El resto de las danzas: courante, gavota, menuet 2, Bourrée y giga, presentan carácter de juego y alegría.

3. PRELUDIO DE LA SUITE Nº 1 PARA CELLO

JOHANN SEBASTIAN BACH

3.1 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia Organista y compositor alemán del periodo barroco. Fue uno de los más grandes y prolíficos genios de la música europea., en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 52 músicos de importancia, desde Veit Bach (?-1577) hasta Regine Susanna Bach (1742-1809).

Recibió las primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad. A su muerte Bach se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff.

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar, luego, en ese mismo año, se fue a Arnstadt, donde se convirtió en organista de iglesia. En octubre de 1705 Bach consiguió un mes de permiso para estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, aunque residía en Alemania en la ciudad de Lübeck. Entre ambos músicos se estableció una relación tan positiva que la estancia en Lübeck se prolongó un mes más de lo acordado. Ésto levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes florituras y armonías con las que acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos. Sin embargo, su arte ya era demasiado respetado.

En 1707 Bach se casó con María Bárbara Bach, prima segunda suya y seguidamente partió hacia Mulhose como organista en la iglesia de San Blas. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst. Allí permaneció durante los siete años siguientes donde se convirtió en concertino de la orquesta de la corte en 1714. En Weimar compuso

unas 30 cantatas, incluida la conocida cantata de funeral *“Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”* (1707); también compuso obras para órgano y clavicémbalo. A partir de ese momento, Bach comenzó a viajar por Alemania como virtuoso del órgano y como asesor de organistas.

Trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen desde 1717 hasta 1723, época en que compuso sus famosas **seis suites para cello solo (1720)**, obras que hizo con el fin de mejorar la técnica de los chelistas de la época; de ahí que se le atribuye una gran distinción de su trabajo didáctico para este instrumento, ya que en el Barroco cumplía solo un papel secundario. Durante este periodo escribió principalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. En 1721 que compuso sus famosos seis conciertos de *“Brandemburgo”*, También compuso libros de música para su mujer, hijos y sus alumnos con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el *“Clave bien temperado”* (1722-1744), las *“Invenciones”* (1722-1723) y el *“Orgelbüchlein”* (*Pequeño libro para órgano*), (1713-1717).

Un año después de que su primera esposa muriera en 1720, Bach se casó con Anna Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte con la que tuvo trece hijos, además de los siete que había tenido con su anterior mujer, quien lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig no le satisfacía por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. Lo veían como a un anciano estirado que se aferraba a formas obsoletas de música. A pesar de ello, las 202 cantatas que nos han quedado de las 295 que compuso en Leipzig todavía se siguen escuchando,.

La mayoría de las cantatas se inician con una sección de coro y orquesta, a ellas sigue una alternancia de recitativos y arias para voces solistas y acompañamiento; la música está siempre muy ligada al texto. Entre estas obras destacan la *“Cantata de la Ascensión y el Oratorio de Navidad”*, formado este último por seis cantatas. *“La Pasión según san Juan”* y *“La Pasión según san Mateo”* también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica Misa en Si menor. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas *“Variaciones Goldberg”*, el segundo libro del *“Clave bien temperado”* y *“el Arte de la fuga”*, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y cuatro cánones, todos sustentados en el mismo tema. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular.

Tras su muerte en Leipzig en el año de 1750, Bach era recordado más como virtuoso del órgano y el clavicémbalo que como compositor. Sus frecuentes giras le habían asegurado una reputación como gran organista de su tiempo, pero el estilo contrapuntístico de sus composiciones sonaba anticuado para sus contemporáneos, quienes preferían el estilo que comenzaba a imponerse. Debido a esto, durante los 80 años siguientes, su música fue rechazada por el público, a pesar de la admiración que le profesaban ciertos músicos como Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. El resurgimiento del interés por su música se produjo a mediados del siglo XIX. El compositor alemán Felix Mendelssohn preparó una audición de la *“Pasión según san Mateo”* en 1829, lo cual facilitó el nacimiento de un nuevo interés por Bach. La *“Bach Gesellschaft”* surgió en 1850 a fin de encontrar, editar y publicar los trabajos de Bach.

Bach fue en parte autodidacta en lo que se refiere a la composición musical. Siguiendo la costumbre de su época, su principal método de estudio consistía en copiar en un cuaderno la música de compositores italianos como Timothy A. Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Lotti (1666-1740), Antonio Caldara (1670-1736) y

Tomaso Albinoni (1671-1750); de franceses se hallan algunos como Jean-Henri D'Anglebert (1635-1691), Charles Dieupart (1667-1740), Louis Marchand (1669-1732) y Nicholas de Grigni (1672-1703); de alemanes encontramos a Johan caspar, Ferdinand Fischer (1670-1746), Heinrich Schutz (1585-1672) y Johann Caspar Kerll (1627-1693) entre otros. Hizo ésto durante toda su vida y con frecuencia realizó arreglos sobre los trabajos de otros compositores.

La trascendencia de la música de Bach se debe, en gran parte, al alcance de su intelecto. Es conocido como el maestro supremo del contrapunto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Si quería, podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el rebuscado estilo contrapuntístico alemán. Al mismo tiempo, podía escribir para voz y para diversos instrumentos sacando el máximo partido de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos.

Su capacidad para explotar y valorar los recursos, estilos y géneros musicales le permitió introducir importantes cambios de lenguaje instrumental. Así por ejemplo, podía tomar una composición para varío violín y transformarla en una obra para cémbalo solo. Mediante el estudio de intrincadas líneas melódicas, era capaz de reducir la compleja estructura de una fuga a varias voces y adaptarla para un instrumento como el violín o el violonchelo. Los juegos de preguntas y respuestas, las dispersas texturas de los recitativos operísticos se pueden encontrar en algunas de sus obras para tecla. La grandeza de Bach no se debió, por supuesto, sólo a su facilidad técnica sino también a la expresividad de su música

3.2 PERIODO HISTÓRICO: Barroco

3.3 Forma musical: Preludio

3.4 ORIGEN

La definición y origen de prelude se encuentra en la página 19.

Este prelude hace parte de la Suite Nº 1 para Cello en el Sol mayor BWV 1007. La transcripción para guitarra es por John Duarte. Fue publicada por Schoot & Co. Ltda, en el año de 1965 en Londres.

Es necesario aclarar que para poder interpretar este prelude en la guitarra se debe utilizar la sexta cuerda en D.

3.5 ESTRUCTURA

Este prelude se presenta en la tonalidad de Re mayor en un compás de 2/4 y su tempo es Andante. Está dividida en 2 partes, la primera de ellas abarca desde el inicio hasta el compás 22, la segunda parte va desde la anacrusa del compás 22 último hasta el compás 36. La obra finaliza con 6 compases de coda, tal como lo indica la figura 29.

Primera parte	Segunda parte	coda
Compases 1 a 22	Compases 22 a 36	Compases 37 a 42
D	D	D – A – D

Fig. 29. Esquema

El elemento rítmico a través del cual se desarrolla son los grupos de semicorcheas en la melodía por medio de líneas diatónicas por grados conjuntos, en movimientos ascendentes y descendentes, en ocasiones también a manera de arpeggio; a su vez el bajo cumple un papel armónico y se presenta durante toda la pieza a manera de pedal expuesto siempre en blancas. Su armonía contiene modulaciones transitorias a la mayor, si mayor, mi mayor y mi menor.

3.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Como todas las obras de J. S. Bach, ésta presenta altos grados de dificultad, y quizá, la mayor de todas ellas, consiste en lograr un manejo de gran precisión en los diversos desplazamientos de la mano izquierda, a través del diapasón sin contar las frases.

3.7 INTERPRETACIÓN

- El carácter de este preludio es dulce, y se ennoblece con su expresividad e intensidad espiritual. El uso continuo de arpeggios a través de toda la obra crean un ambiente de frenesí y luminosidad. Al final en su coda, el carácter se presenta agitado debido a la manera en que se exponen sus figuras. Lo esencial en la interpretación de esta obra es lograr que la dulzura esté complementada de luminosidad.

4. RONDÓ

FERDINANDO CARULLI

4.1 FERDINANDO CARULLI (1770-1841)

Guitarrista, pedagogo y compositor italiano nació en Nápoles el 9 de febrero de 1770 y murió en París el 17 de febrero de 1841.

Hijo de una familia adinerada, su padre Michele, fue un distinguido literato. Estudió primeramente con un sacerdote napolitano el violonchello, con quien aprendió también teoría musical. A los 20 años abandonó el violonchello inclinándose por completo a la guitarra. En ese entonces no existían auténticos profesores de guitarra en Nápoles lo que llevó a Carulli a investigar y desarrollar su propia técnica. Más tarde él mismo publicaría su método que ha permanecido hasta la actualidad como material didáctico de referencia para la guitarra.

Muchas de sus más de 400 piezas se usan en la actualidad tanto como ayuda a los principiantes para aprender el instrumento y por expertos para perfeccionar determinadas técnicas.

Alrededor del año 1801 Carulli se casó con la francesa Marie-Josephine Boyer, y nació su hijo Gustavo. Luego se trasladó a Milán, donde publicó algunas de sus composiciones.

En 1807 comenzó a publicar en Ricordi (uno de los principales editores musicales) sus primeras obras para guitarra.

Luego de una breve estancia en Viena y gracias a sus conciertos en Nápoles le dieron la suficiente popularidad para empezar las giras por el resto de Europa, es entonces cuando viaja a París en 1808, ciudad en la que viviría hasta su muerte. Ahí prosperó como profesor de guitarra y es donde además trabajó con el guitarrista francés Lacote en el perfeccionamiento de la sonoridad del instrumento.

En aquel entonces, a Carulli se le atribuyó ser el primer guitarrista de relieve presente en la capital francesa que utilizó este instrumento para ejecuciones artísticas y atrajo a una clientela proveniente de la nobleza y de la alta burguesía. En 1810 conoció al guitarrista y compositor Filippo Gragnani (1767 – 1820) quien dedicó a Carulli los Tres duettos para guitarra, op.1.

Su obra contiene dos conciertos para guitarra y orquesta, concierto para flauta, guitarra y orquesta en sol mayor, sonatas op 9, 16, 21, 47, 81, 159, estudio para guitarra (ejercicio para la mano derecha), “*Les Trois Jours (Los tres días)*” (1830), cuartetos, tríos, fantasías, variaciones y el más importante de todos es su método para guitarra “*L’Harmonie appliquée à la guitare (La armonía aplicada a la guitarra)*” (opus 27, París, 1825) que contiene muchas piezas de fácil ejecución

4.2 PERIODO HISTÓRICO: Clasicismo

4.3 Forma musical: Rondó

4.4 ORIGEN

La palabra Rondó viene del francés “*rondeau*” que significa “*ronda*” o “*danza en círculo*”. Es una forma musical basada en la repetición de un tema musical (A) que por lo general suele desarrollarse tres veces o más ya que se va alternando con otros episodios o temas musicales contrapuestos llamados contrastes.

El rondó era una forma muy atractiva para los compositores y los clavecinistas barrocos del siglo XVII y principios del siglo XVIII; en esta época encontramos compositores franceses como Jean Baptiste Lully los cuales escribieron *pièces en rondeau* que poseían la estructura A B A C A D A, y Couperin quien utilizó un tema principal que ocupaba unos ocho compases y dos o tres episodios más o menos de la misma extensión. En el período clásico, Haydn, Mozart y Beethoven utilizaron un rondó con formato A B A C A B A como movimiento final de una sinfonía, un concierto o una sonata instrumental y también lo incorporaron al

último movimiento de sus sonatas, que son conocidas como “*sonata rondó*”, cuya estructura se utilizó para las sonatas instrumentales, la música de cámara y las sinfonías.

Por lo general un Rondó se estructura de la siguiente manera: **A**, tema principal, **B** primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor), **A** repetición del tema principal, **C** Segundo episodio en otra tonalidad y **A** repetición del tema (a veces con coda).

El Rondó que se analiza en este caso es original para guitarra. Está hecho como muchas de las obras de Carulli con el objetivo de enriquecer la técnica; en resumen, a pesar de no ser identificado como estudio, su principal fin es en esencia pedagógico.

4.5 ESTRUCTURA

Este rondó se expone en la tonalidad de Do mayor en un compás de 4/4 y su tempo es moderato. La estructura se encuentra organizada de la siguiente manera: A B A C A B A. El tema principal (A), contiene una extensión de 8 compases y se expone en 4 ocasiones: la primera y la tercera son exactamente iguales y contienen modulaciones de do mayor a sol mayor; a su vez, la segunda y cuarta exposición también son iguales y a cambio de las dos anteriores, en sus últimos 4 compases no presentan modulación a la dominante. El episodio B contiene un total de 8 compases y se expone en 2 ocasiones sin ninguna diferencia entre ellas. El episodio C solo se expone una vez y es más extenso que los demás ya que abarca un total de 22 compases.

La melodía se expone de distintas maneras: en el tema A se presenta en sus notas agudas por medio de negras y corcheas, el bajo cumple una función armónica a manera de “*Bajo Alberti*” (ver figura 30, en esta misma página). En los episodios B y C la línea melódica aparece en el bajo en negras y se complementa a través de semicorcheas en forma de arpeggio. Cabe resaltar que tanto el tema

como los episodios inician de la misma manera, a través de grupos de 3 corcheas en forma anacrúsica que se van repitiendo continuamente durante toda la pieza, tal como se indica en la figura 30.

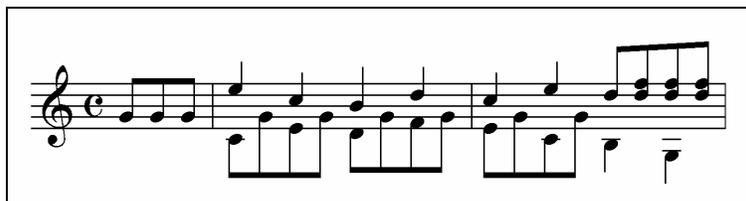


Fig. 30. Inicio tema A, (bajo Alberti)

4.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- La guitarra en el clasicismo era más pequeña, por esto, al adaptar este tipo de obras a la guitarra de esta época, las dificultades técnicas aumentan.
- Este rondó requiere de un dominio preciso en los arpeggios, ya que debido a la velocidad en que se presenta se hace difícil lograr una sonoridad clara al ejecutarlos y Busca ejercitar todas las posiciones de la mano izquierda a través de grandes desplazamientos que abarcan todo el diapasón, lo cual exige una gran destreza y agilidad.

4.7 INTERPRETACIÓN

- Este Rondó tiene carácter alegre, su ritmo es vivo, elegante. Transmite gracias a los diversos *ritardandos* sensación de tranquilidad. El intérprete debe ejecutarlo imaginando un estilizado baile, transportándose a un mundo liviano, pues a pesar de ser una obra enérgica, es necesario que se mezcle con un ambiente de pasividad. Contiene visión del baile picaresca a complementada con ambiente de constante prosperidad.

5. RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

FRANCISCO TÁRREGA

5.1 FRANCISCO TÁRREGA (1852-1909)

Compositor y guitarrista español. Nació en Villarreal, Castellón el 21 de noviembre de 1852 y murió en Barcelona el 15 de diciembre de 1909. Su padre lo trasladó a Castellón para que asistiera a clases de música y pudiera ganarse la vida como músico.

Entró en el Conservatorio de Madrid en 1874, donde estudió composición con Emilio Arrieta. A finales de 1870 enseñaba guitarra (Emilio Pujol y Miguel Llobet fueron alumnos suyos) y daba conciertos con regularidad. En 1880 dio recitales en París y Londres y en este mismo año Tárrega sustituyó a su amigo y guitarrista Luis de Soria en un concierto en Novelda (Alicante), ciudad donde conoció a su futura esposa, Maria Rizo. En 1881 después de realizó un concierto en Lyon, trasladándose más tarde a París donde encuentra a su colega y compatriota Jaime Bosch (guitarrista Catalán nacido en Barcelona, fue un muy conocido a finales del siglo XIX en París). Tárrega actuó en varios teatros, siendo invitado a tocar para la Reina de España, Isabel II. Tras tocar en Londres, volvió a Novelda para contraer matrimonio con su prometida Maria Rizo. Realizó frecuentes giras: Perpiñán (Francia), Cádiz (España), Niza (Francia), Mallorca (España), París y Valencia. En Valencia conoció a Conxa Martínez, viuda que lo toma bajo su protección artística, prestándole a él y su familia una casa en Barcelona. De vuelta de un viaje a Granada compuso "**Recuerdos de la Alhambra**", y estando en Argelia le llegó la inspiración para componer "Danza Mora". Allí conoció a Saint-Saëns (compositor francés) y más tarde, en Sevilla, escribió la mayoría de sus "Estudios", y "*Capricho Árabe*". Se instaló en 1885 en Barcelona, y allí murió el 15 de diciembre de 1909.

Al igual que otros de sus contemporáneos españoles, como su amigo Isaac Albéniz, por ejemplo, Tárrega tuvo interés en combinar la tendencia romántica que

prevalecía con los elementos populares españoles. El conocido guitarrista contemporáneo Angelo Gilardino ha escrito que los *9 Preludios* de Tárrega son “... el más profundo pensamiento musical de Tárrega de forma concentrada”.

La labor de Tárrega se centró en cubrir las dos carencias principales que tenía la guitarra: la falta de repertorio y la inadecuación de las obras que se interpretaban con la técnica del instrumento. Realizó para guitarra numerosas transcripciones de compositores clásicos tales como Beethoven, Chopin, Mendelssohn y de contemporáneos suyos como Granados o Albeniz (quien dijo tras oírle tocar algunas obras suyas, que sonaban mejor a guitarra que a piano), fantasías sobre temas de ópera, variaciones o arreglos de temas populares y por supuesto, composiciones propias. Desarrolló un virtuosismo técnico extraordinario, repleto de innovaciones y que por fin se adaptaba a las características de la guitarra del siglo XX.

Sus obras originales para guitarra incluyen “*Recuerdos de la Alhambra*”, “*Capricho árabe*” y “*Danza mora*”, entre otras.

5. 2 PERIODO HISTÓRICO: Romanticismo

5.3 Forma musical: A manera de canción

5.4 ORIGEN

La definición y origen de canción se encuentran en la pág. 39.

El efecto del trémolo es original del violín, se produce repitiendo rápidamente la misma nota y cambiando la dirección del arco después de cada repetición. Se conoció en la guitarra en las últimas décadas del siglo XVIII en una colección de música para este instrumento. Proporciona la sensación de que una nota se mantiene. Consiste en pulsar con los dedos anular medio e índice una cuerda de forma continuada y muy rápida mientras el pulgar

toca una cuerda más baja a manera de arpegio. Es una técnica sumamente complicada, más todavía si se hace en la segunda o tercera cuerda. Por eso es importante dominarla bien antes de abordar una de estas piezas. Guitarristas muy reconocidos como Pepe Romero o John Williams aconsejan tener siempre un dedo en la cuerda del trémolo, aunque esto no es fácil de conseguir. En la guitarra flamenca es un recurso muy habitual, pero se diferencia del clásico en que añade una nota más en la cuerda del trémolo que se toca con el dedo índice. Una de las piezas más significativas de Agustín Barrios Mangoré es una obra llamada "*una limosnita por el amor de Dios*" en la cual se muestra una gran concepción y belleza del trémolo, identificada por el compositor como "*el último trémolo*", y que hace alusión al verbo tremolar-temblar, en referencia a su último hálito de vida

La obra que se va a analizar es un trémolo de Francisco Tárrega llamado "*Recuerdos de la Alhambra*", es una de las páginas más brillantes de este género escritas en el siglo pasado.

5.5 ESTRUCTURA

Está escrita en un compás de 3/4 en la tonalidad de la menor. No posee cambios de compás ni de tempo. Contiene un tema expuesto en los cuatro primeros compases el cual da el material para que se presenten transposiciones de éste durante toda la obra. Presenta una modulación a su homónima la mayor en el primer signo de repetición. Presenta una textura a dos voces durante toda la pieza. La voz superior, escrita totalmente a manera de pedal, da la base rítmica que contiene a su vez línea melódica; la voz inferior cumple la función de armonizar la voz superior a manera de arpeggios. La segunda sección se caracteriza principalmente por la modulación a la mayor, aquí, el sonido debe ser ejecutado con un volumen más fuerte. La última sección da comienzo en el segundo signo de repetición. Está expuesta también en la mayor, y culmina en una coda.

5.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas de esta obra se centran en lograr una sonoridad equilibrada en el trémolo, el cual expone la melodía; teniendo en cuenta esto, el grado de dificultad aumenta sumado al riesgo de cortar dicha melodía en los desplazamientos de la mano derecha.

5.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra es de carácter melancólico en la primera sección; su melodía posee una cualidad romántica en la que a través del *crescendo* y *decrescendo* durante todo el discurso musical, describe la suavidad de un recuerdo que se añora. La segunda sección abandona la melancolía, es de carácter dulce y conserva su cualidad romántica; a diferencia de la primera sección es más cantábil, se debe interpretar dándole una intención más vívida, lo cual exige que los matices que se utilicen sean de *f* y *mf*, proporciona al oyente una sensación jubilosa, anunciando hermosa realidad.

6. CANÇO DEL LLADRE

CANCION ANÓNIMA CATALANA

ARMONIZADA POR MIGUEL LLOBET

6.1 MIGUEL LLOBET (1875 – 1938)

Guitarrista musicólogo y compositor catalán. Nació en Barcelona el 18 de octubre de 1875 y murió de una pleuresía en Barcelona el 22 de febrero de 1938 durante la Guerra Civil Española.

Era hijo de un escultor ebanista. Su interés por el arte comenzó al inclinarse como pintor. Su primera formación musical fue con el violín y el piano. Más tarde recibió una guitarra como regalo de un tío suyo. En 1889 asistió a un recital de guitarra de Antonio Jiménez Manjón en Barcelona y más tarde recibiría clases de Magín Alegre.

Llobet conoció al insigne Francisco Tárrega en octubre de 1892, dos años más tarde comenzó a estudiar con él en el Conservatorio Musical Municipal de Barcelona. Según lo que él mismo contaba, sus estudios con Tárrega parecían no estar basados en ninguna metodología concreta, sino que más bien se fijaba en cómo tocaba Tárrega y luego experimentaba en casa su técnica. Con respecto a ésto Llobet afirmó lo siguiente: "*Così, più che impararla, io sperimentavo la mia tecnica sull chitarra*", que traduce "*De esta manera, mas que aprenderla, experimentaba mi técnica con la guitarra*"

En 1898 empieza a dar conciertos privados en reuniones íntimas. Su primer concierto público fue en 1901 en el Conservatorio de Valencia. En este mismo año tocó en los conservatorios de Sevilla y Málaga. En 1902 tocó en el Teatro de la Comedia de Madrid y en 1903 ante la familia Real española. En 1904 Llobet dio su primer concierto internacional en París. Debido a la gran acogida recibida por parte del público francés, Llobet, retornó a un año después a la capital francesa

para realizar conciertos en lugares prestigiosos como la Schola Cantorum, la Trompette y la Société Nationale de Musique. Viajó a Buenos Aires en 1910 donde comienza a tocar por toda Sudamérica, Centroamérica y el Caribe. En esta serie de giras conoció a María Luisa Anido quien más tarde sería su alumna. Llobet realizó sus primeros conciertos en Estados Unidos en 1912, actuando en Boston, Filadelfia y Nueva York. Después volvió a París.

Entre 1912 y 1914 Llobet hizo una gira por la costa este de Estados Unidos. El guitarrista Neoyorkino Vahdah Olcott-Bickford, afirmó en 1912: "*Miguel Llobet hizo una prueba de grabación en el laboratorio Bell en New Brunswick, Nueva Jersey, pero no quedó satisfecho del sonido*". Esto sugiere un interés temprano en la grabación.

En España hacia 1915 enseñó a Andrés Segovia, su pupilo más importante; sin embargo, esto último es un tema de discusión en el mundo de la guitarra, ya que en la autobiografía de Segovia, se le refiere como a un autodidacta.

En 1920, Llobet tocó en España y realizó una gira por toda Alemania, tocando en Munich, Leipzig, Dresden, Colonia y Stuttgart. En 1923 viajó a Buenos Aires, donde fue maestro de María Luisa Anido, con quien grabó hacia 1930 algunos de los arreglos para dúos para la casa Odeon Parlophone distribuída por Decca Records. Estas grabaciones siguieron a la serie de solos grabados por Llobet en la serie Parlophon/Electric en Barcelona. Fueron las primeras grabaciones electroacústicas de guitarra clásica. A Llobet no le importaban los resultados de la grabación acústica (para fonógrafo o gramófono) y solo grababa electrónicamente (con micrófono y amplificador).

En 1924 volvió a hacer una gira por Alemania y Austria; luego volvió de nuevo a las Américas en 1930 para tocar en el Spanish Arts Festival. En 1930 Llobet realizó otra gira por Europa, tocando en Londres, Berlín, Hamburgo, Munich, Viena, Budapest.

Su obra completa fue publicada por el Profesor Ronald Purcell en Chanterelle Verlag. Entre algunas **composiciones originales** encontramos: romanza, estudio en mi Mayor, Capricho en re Mayor, Mazurka, Variaciones sobre un tema de Fernando Sor, Scherzo-Vals, Preludio Original, Preludio en re Mayor, Respuesta-Impromptu, Preludio en la Mayor, Preludio en mi Mayor y “*Estilo*”. **En sus versiones armonizadas de canciones populares:** “*Plany*”, “*La Filla del Marxant*”, “*El Testament d'Amelia*”, “**Canço del Lladre**”, “*Lo Rossinyol*”, “*Lo Fill del Rei*”, “*L'Hereu riera*”, “*El Mestre*”, “*La Filadora*”, “*La Presó de Lleida*”, “*La Nit de Nadal*”, “*La Pastoreta*”, “*El Noi de la Mare*” y “*Leones*”. **En transcripciones para solos de guitarra:** de Isaac Albéniz: “*Cádiz*,” “*Oriental*”, “*Sevilla*”, y “*Torre Bermeja*”, de Enrique Granados: “*Danzas españolas*” nos. 5, 7 & 10 y “*La Maja*”. De Goya y Joaquín Valverde: “*Clavelitos*”. Y **transcripciones para dúos de guitarra:** “*Rumores de la Caleta*”, “*Castilla*”, “*Bajo la palmera*” y “*Evocación*” de Isaac Albéniz. “*Le Cou Cou*” de Louis-Claude Daquin. “*Danzas españolas*” números 6 y 11 de Enrique Granados. “*Leyenda del Castillo Moro*” de Eduardo López-Chávarri. “*Romanzas sin Palabras*” nos. 20 y 25 de Felix Mendelssohn: “*Minueto*” de la sinfonía no. 39 de Wolfgang Amadeus Mozart y “*Humoresque*”, op.10 no.2 de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Cabe resaltar que Manuel de Falla compuso para Miguel Llobet en especial “*Homenaje ante la tumba de Claude Debussy*”.

6.2 PERIODO HISTÓRICO: Romanticismo

6.3 Forma musical: Canción

6.4 ORIGEN

La definición y origen de canción se encuentra en la pág. 39.

Canço del Lladre es una de las tantas canciones anónimas hechas por gentes que convivían unidas por lazos étnicos de la región de Cataluña situada al noreste de la península ibérica y que actualmente está dividida en las provincias de Barcelona, Tarragona, Girona y Lleida. Cataluña goza de una tradición de mucho

valor musical y poético heredada de la cultura Romana, islámica y musulmana, tradición afectada tras la persecución de la lengua y cultura catalanas durante la guerra civil española. Dichas canciones eran creadas a través de improvisaciones instintivas que pasaban entre sí por tradición oral entre la gente. Este tipo de composiciones tomaron forma con el tiempo y se le conocen con el nombre de “*Creación instintiva*”, o también pueden ser llamadas obras de “*Creación reflexiva*”. Este tipo de canciones acostumbran a ser de cortas dimensiones a manera de canción estrófica ó canción con estribillo. La primera consiste en la repetición indefinida de una frase musical a la que se colocan textos diferentes, y la segunda contiene coplas, estrofas o frases con la misma música y diferentes letras a las que se suma un estribillo (o Cuplé), siempre con igual letra y menores dimensiones que las coplas.

Canço del Lladre hace parte del grupo de las 14 canciones armonizadas por Miguel Llobet que se conocieron en una recolección de canciones transmitidas por vía oral en una práctica que surgió en Europa a finales del siglo XVIII.

6.5 ESTRUCTURA

Esta obra está en la tonalidad de re mayor en un compás de 4/4 y su tempo es Adagio. Está dividida en dos partes muy similares. La primera abarca desde el inicio hasta el compás 14 y la segunda desde el compás 15 hasta el final. Una de las diferencias entre estas dos partes es que la primera tiene una introducción de 2 compases a manera de arpeggios con un pedal en el bajo y en la segunda dicha introducción abarca solo un compás y suena como una variante rítmico-melódica de la primera parte. Otra diferencia es que la segunda parte es más extensa que la primera ya que abarca 4 compases más que la anterior debido a que algunos pasajes se prolongan.

La melodía es muy cantáble con movimiento suave, sin saltos, pero los tresillos rompen esta tranquilidad (que muestra temperamento español), contiene una textura típica para canciones (la melodía arriba y acompañamiento en el bajo), se

desarrolla alternando a través de negras y corcheas en su canto, y a su vez el bajo en figuras de negra y blanca.

La armonía se mueve dentro de la tonalidad principal re mayor y presenta modulaciones transitorias a mi menor.

6.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Realmente esta obra no presenta en principio dificultades técnicas notables, si bien existe alguna, es el poder lograr un sonido claro en las notas con efecto de *Armónicos*, ya que el no dominar ésto haría carecer a las de una intención clara.

6.7 INTERPRETACIÓN

- Esta canción es de carácter dulce, está construida a través de pasajes muy suaves y delicados (en ocasiones a través de arpeggios), que proporcionan sensación de ternura. Se debe interpretar describiendo el canto sereno de un niño y que irradie cariño; personalmente pienso que para lograr una intención adecuada en esta obra, es necesario verla como una canción de cuna. Es cuestión de imaginarse un momento en que una luz tenue se va volviendo cada vez más clara, un nacimiento, para esto son los armónicos, los cuales proporcionan plenitud

7. EL ABEJORRO

EMILIO PUJOL

7.1 EMILIO PUJOL (1886 – 1980)

Musicólogo, guitarrista y compositor español, nació en Granadella, a las afueras de Lérida el 7 de abril de 1886 y murió en Cervera (Lérida) el 15 de noviembre de 1980.

En 1894 viajó a Barcelona y en 1905 ingresa a la escuela municipal de música de la ciudad para el estudio de la bandurria, la guitarra y el solfeo. Entre 1902 y 1909 fue alumno de Francisco Tárrega de quien fue su discípulo predilecto. Tras la muerte de Tárrega continuó sus estudios de teoría y composición con Agustín Campo (alumno a su vez de Dionisio Aguado). Más tarde recibió clases con Agustín Campo y Vicente María de Gilbert. En 1909 se trasladó a Madrid donde presenta un concierto privado al rey Alfonso XIII y a la reina Victoria. Es aquí en Madrid donde Emilio Pujol da sus primeros recitales como concertista profesional de guitarra y más tarde en 1912 en Londres, aunque cabe resaltar que ya se había presentado en varios puntos de Cataluña. En 1919 realizó su primera gira latinoamericana. En 1921 inició una gira europea que permitió a Pujol ser visto internacionalmente como un guitarrista de gran reputación. Fue en esta época que recibió clases con el musicólogo francés Lionel de Laurencie al interesarse por la investigación musicológica en que consigue su primer gran triunfo con la recuperación de la obra de los vihuelistas españoles del los siglos XVI y XVII presentados en París en 1927. Por esta época en que Pujol contrajo matrimonio con la guitarrista sevillana Matilde Cuevas y estableció amistad con Andrés Segovia.

En los éxitos de su carrera concertística se cuentan el estreno de la obra de Manuel de Falla llamada *“Homenaje a Debussy”* en París (1922), un recital de vihuela en la sala Erard (1927) y la interpretación de los *cuartetos con guitarra* de Paganini (Londres, 1934).

Uno de sus proyectos más importantes es la recuperación del Concurso Internacional de vihuela Matilde Cuevas, en memoria de su primera esposa en la Academia Musical Chigiana de Siena.

Tras la segunda Guerra Mundial disminuyó su dedicación concertística en beneficio de la investigación y la docencia. En 1945 fue nombrado profesor de vihuela del Conservatorio de Barcelona y al año siguiente profesor invitado de guitarra y vihuela en el Conservatorio de Lisboa, en el que impartió cursos hasta 1969. En 1963, se casó de nuevo con la cantante portuguesa María Adelaide Robert. La tarea del intérprete se alterna en ese tiempo con la de compositor y arreglista al mismo tiempo que era colaborador en el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Desde 1965 hasta su muerte dirigió en Lérida y luego en Cervera (Lérida) unos cursos de vihuela, laúd y guitarra que se convirtieron en un punto de reunión internacional.

En su obra, Pujol denota una clara vinculación a sus dos maestros, Francisco Tárrega, al que rindió homenaje en diversas oportunidades y a Miguel Llobet, con el que completó la amistad personal con una amplia correspondencia.

Emilio Pujol advierte siempre su preocupación por el sonido y por el modo de lograrlo, algo que queda resumido en su trabajo *El dilema del Sonido en la Guitarra*, producido en el caso de Tárrega con las yemas de los dedos y, en el suyo, con las uñas. En la presentación de la obra comenta: *"El timbre de la cuerda cambia sensiblemente según el procedimiento empleado, y como no cabe para unos mismos dedos la posibilidad de abarcar ambos procedimientos, el guitarrista debe adoptar uno de los dos: de ahí el dilema."*

Emilio Pujol dejó un significativo grupo de piezas originales para una y dos guitarras, entre las que figuran en mayor número las que pueden calificarse como

música de salón y los estudios que son considerados para concierto, entre estos **“El abejorro”**.

La obra científica de Pujol sobre la historia y el repertorio de la vihuela y la guitarra se inició en 1927 y se prolongó hasta su muerte. Compuso unas 124 obras originales que se suman a las cerca de trescientas transcripciones y arreglos para guitarra que publicó en su mayoría en la editorial parisina Max Eschig a la que había sido recomendado por Falla.

Entre las obras más distinguidas de Emilio Pujol para guitarra encontramos: *“tres Morceaux spagnols”*, *“Canción amatoria”*, *“Deuxième triquilandia”*, **“El abejorro”** *“López – chavarri 1218”*, *“Paisaje”*, *“Preludio romántico”* y 4 volúmenes de su libro *“Escuela razonada de la guitarra”*.

7.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

7.3 Forma musical: Estudio

7.4 ORIGEN

Los estudios en la música son una parte de la literatura creada para el estímulo y el desarrollo de la movilidad digital. Desde la época del Renacimiento en el 1530?, empieza a aparecer esta literatura en el sistema de tablatura. En 1627 se publica el primer método para aprender a tañer la guitarra creado por Juan Carlos Amat. A este método siguen los de Luis de briceño, Gaspar Sanz, Doizi de Velazco, entre otros. En el Barroco la creación de éste tipo de literatura fue más bien estéril, solo encontramos por el italiano Ludovico Roncalli, una recopilación de música para guitarra, las adaptaciones para laúd de obras de Johann Sebastian Bach, Sylvius Léopold Weiss y las numerosas sonatas para clavicordio de Domenico Scarlatti. El periodo clásico fue el más generoso en la creación de esta literatura (Fernando Sor, Dionisio Aguado, Carulli, Mauro giuliani, etc). En el siglo XX compositores

tales como Castelmodo Tedesco, Manuel M. Ponce, Leo Brower, Heitor Villa Lobos, Emilio Pujol de quien es el estudio que está para este análisis, entre otros.

Hay estudios para la mano izquierda, estudios para la mano derecha y estudios para las dos manos. Los estudios para la mano izquierda son siempre para la práctica de acordes y melodías. Para la mano derecha son de arpeggios.

El abejorro es un estudio de arpeggios. Fue creado al igual que muchas otras obras del compositor, como fruto de muchas investigaciones. Es un estudio distinguido en el mundo guitarrístico debido a la gran riqueza técnica que aporta.

7.5 ESTRUCTURA

Está en la tonalidad de sol mayor en un compás de 2/4, su tempo es “*Vivace*”. Contiene un total de 70 compases. El elemento rítmico en que se desarrolla toda la obra es a través de fusas en el arpeggio y en el bajo en corcheas a manera de pedal. Presenta 3 secciones: la primera de ellas contiene 8 compases, se expone en 3 ocasiones, está expuesta en la tonalidad de sol mayor y presenta modulaciones transitorias a la dominante. La segunda sección contiene un total de 8 compases, está expuesta en la relativa (mi menor) y se presenta en dos ocasiones. La tercera sección solo se expone una sola vez pero es más extensa que las anteriores, contiene un total de 16 compases y presenta modulaciones transitorias a fa mayor y si mayor.

7.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- La velocidad rápida en que se debe ejecutar este estudio es la principal dificultad, ya que requiere de una gran agilidad para que el sonido sea claro en el arpeggio, sin olvidar darle definición al movimiento hecho por el pulgar en el bajo.

7.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra tiene carácter agitado y como su nombre lo indica, se debe hacer lo posible para que imite el vuelo del abejorro. Su tempo *Vivace* transporta al intérprete a imaginar el movimiento de las alas del veloz animal, las figuras rítmicas (semicorchea y fusa) en los arpegios crean un ambiente de tensión. Las semicorcheas ejecutadas con el pulgar describen cómo el abejorro desciende y ascienden en el aire, y lograr describir el ascenso y el descenso hasta el aterrizaje y finalmente estalla en un *ff* indicando que el abejorro está en lo más altura máxima que puede llegar a alcanzar. Por otra parte el arpegio representa la velocidad a que vuela el abejorro, esto se puede describir con palabras como juguetona o burlesco.
- Presenta dos colores distintos en sus dos últimos acordes en la tónica: el primero es en "*Armónico*" cuando el abejorro asciende un poco sobre la superficie antes de aterrizar y el segundo en "*Pizzicato*" indica que el veloz animal descansa y oculta sus alas.

8. ESTUDIO Nº 6

HEITOR VILLA LOBOS

8.1 HEITOR VILLA LOBOS:

La biografía de Heitor Villa Lobos se encuentra en la pág. 16.

8.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

8.3 Forma musical: Estudio

8.4 ORIGEN

El origen y definición de estudio se encuentra en la pág. 68.

La colección de estudios de Villa Lobos fue compuesta entre 1924 y 1929 a pesar, que las ideas básicas en muchos de estos estudios habían sido ya concebidas algunos años antes por el compositor.

El estudio Nº 6 hace parte de la colección de los veinte estudios originales para guitarra publicados en París 1953 por Max Eschig y dedicados a Andrés Segovia. Está bastante influenciado por el tango argentino en sus armonías. Es un estudio de acordes a 3, 4, 5 y 6 voces. Está hecho casi a manera muy parecida al estilo de acompañamientos populares, característica que se presenta también en el “Estudio Nº 4” el cual es otro estudio de acordes que pertenece a esta misma colección.

8.5 ESTRUCTURA

Está escrito en mi menor en un compás de 2/4 y su tempo es “*Poco allegro*”. Consta de dos partes que se basan en el mismo círculo armónico, es dinámico y tensionante por la sonoridad creada entre un acorde y otro, ésto debido, a la velocidad en que se debe ejecutar la pieza. Dichos acordes son en su mayoría disonantes y se exponen por lo general en movimientos por líneas cromáticas. Sus

dos partes solo se diferencian entre sí en que la primera está expuesta totalmente en corcheas y la segunda en semicorcheas al separarse el bajo de los acordes, tal como se indica en las figuras 31 - 32.

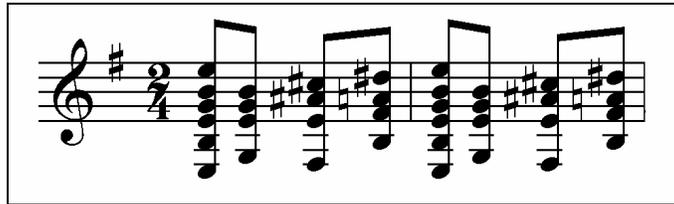


Fig. 31. Inicio primera parte

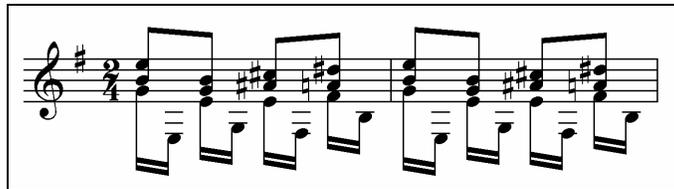


Fig. 32. Inicio segunda parte

8.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Este estudio presenta un alto nivel de dificultad para la mano izquierda. Los grandes desplazamientos abarcan todo el diapasón de la guitarra continuamente durante toda la obra en posiciones difíciles, lo cual exige que cada cambio de acorde se haga con mucha precisión; es por ésto que se hace necesario lograr realizar dichos desplazamientos con movimientos muy suaves.

8.7 INTERPRETACIÓN

- Este estudio tiene carácter agitado. El inicio de cada parte aparece con una indicación de *sforzando*, lo que embriaga a la obra de un ambiente enérgico. Los movimientos ascendentes cromáticos a través de acordes se representan con un crescendo, esto da la sensación de frialdad ya que dichos acordes son disonantes y en consecuencia la intención se torna turbulenta, pero como siempre, después de toda turbulencia viene la calma, porque luego el movimiento es descendente por medio de un decrescendo e igualmente a través de acordes; esto proporciona

tranquilidad. La pasividad y la calma al final de cada parte se representan con un *rallentando*, indicando que aunque el regaño se haya disipado, queda sensación de frialdad.

9. TANZ

ALFRED UHL

9.1 ALFRED UHL (1909 - 1992)

Compositor austriaco, nació en Viena el 5 de junio de 1909, y murió en esa misma ciudad el 8 de junio de 1992.

Uhl llevó a cabo sus estudios en la academia de música del estado de Viena, institución en la que más adelante trabajaría como docente. Fue alumno de Franz Schmidt, quien fue profesor entre 1943 a 1979 de la academia Musikhochschule (ahora universidad de la música y de los artes de la ejecución) en Viena. En 1957 F. Schmidt alcanzó un gran estatus como compositor con la premier de su oratorio "Gilgamesch", fue presidente entre 1970-1975 del AKM y en 1959 el estado austríaco le concedió magnífico Prize, para la ciencia y el arte.

Alfred Uhl compuso principalmente para clarinete, instrumento para el cual realizó una extensiva obra, incluyendo el material y los trabajos educativos que siguen siendo repertorio común. Entre éstos se destacan su divertimento para tres clarinetes y clarinete bajo compuesto para la filarmónica de Viena en el año de 1942. Es un trabajo muy exigente de 3 movimientos estructurado de una manera muy similar a un concierto convencional. Otros trabajos importantes de Uhl incluyen un concierto para clarinete y orquesta (*Konzertante Sinfonie for Clarinet and Orchestra*) (1943) y un trío para clarinete, piano y la viola (*Kleines Konzert*) (1937).

Sus obras pedagógicas más famosas son los dos volúmenes que abarcan 48 estudios, 24 en cada volumen, publicados en 1940 por "*Schott Musik internacional*", fueron diseñados para familiarizar al clarinetista de la época con la nueva técnica para aprender a interpretar este instrumento, ya que dicha técnica avanzaba con algunas nuevas pautas utilizadas para escribir la música

instrumental moderna. Este grupo de estudios también son caracterizados por su uso extenso del cromatismo neo-romántico y la complejidad rítmica.

La obra de Alfred Uhl para guitarra consta de una colección de 3 catálogos: la primera de ellas es la sonata clásica publicada por Schott Guitar archive, la segunda Ten pieces for guitar V.1 (diez piezas para guitarra vol.1): Bagatelle, Aria, March, Dudelsack, Capriccio entre otras, y la tercera Ten pieces for guitar V.2: Praludium, Notturmo, Trepak, Malinconia, **Tanz**, entre otras

El fallecido director de la orquesta filarmónica de Viena Leopold Wlach, aportó sugerencias y revisiones al proceso de escritura a la obra de Uhl.

9.2 PERIODO HISTÓRICO

9.3 Forma musical: Tanz (Danza)

9.4 ORIGEN

La palabra Tanz en Alemán significa danza.

La danza es movimiento especial que requiere de cinco elementos fundamentales, sin los cuales no existiría. Ellos son: ritmo, forma, espacio, tiempo y energía.

En la antigüedad las danzas eran utilizadas para servir a los dioses a través de rituales y no necesariamente requerían acompañamientos con algún tipo de instrumento. En el antiguo Egipto las danzas culminaban en ceremonias de los faraones representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris. Con el transcurrir de los años se fueron haciendo cada vez más complejas, tanto, que se llegó a un punto en que sólo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados. A finales del siglo V a.C. las danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia debido a que incluían música y distintas figuras de la mitología clásica que eran representados por actores y

bailarines profesionales. Ya en el siglo IV la actitud de la iglesia cristiana en la Edad Media hacia la danza tenía un concepto ambivalente y la encontraban antimoral, por esto la rechazaban; sin embargo algunos antiguos padres de la Iglesia intentaron incorporar a los cultos cristianos las danzas propias de los celtas, anglosajones, galos, etc. A partir del siglo XVI en el renacimiento, se tomó una nueva actitud hacia la danza. Italia y Francia se convirtieron en el centro de cultura, gracias a que los músicos crearon piezas musicales para ser bailadas en celebraciones y festividades. Así pues, la danza se convirtió en objeto de estudios serios, al mismo tiempo que se comenzó a trabajar para recuperar el teatro de los antiguos griegos, donde la fusionaban la danza con el sonido. Fue así como surgieron distintas formas y estilos de danza tales como, la pavana en España, el allemande en Alemania, la gallarda en Inglaterra, entre otras. En el siglo XIX la danza se convirtió en el lenguaje del ballet ya que es su medio de expresión. Entre algunos ballets conocidos encontramos: “*Giselle*” (1841), de Adolphe Adam, “*El lago de los cisnes*” (1895) y “*El Cascanueces*” (1892) de Tchaikovsky.

La danza que se analiza en este caso hace parte del Vol. 2 de la colección Ten pieces for guitar para nivel intermedio compuestas por Alfred Uhl, editadas por Karl Scheit y publicadas por universal edition.

9.5 ESTRUCTURA

Esta obra está en tonalidad de mi menor en un compás de 6/8 y presenta un *tempo giusto*. Está dividida en dos partes. En los cuatro compases iniciales presenta un patrón rítmico que separa cada una de dichas partes y que se expone en tres ocasiones: dos de ellas para el comienzo de cada parte y la tercera en la parte final de la obra. Dicho patrón rítmico se desarrolla por medio de una textura a dos líneas: el bajo en los tiempos fuertes en corcheas con *staccato* y acordes de tres voces en las notas agudas en grupos de dos semicorcheas y una corchea en los tiempos débiles. Las dos partes presentan las mismas características rítmicas y melódicas. La línea melódica se desarrolla por medio de movimientos

ascendentes y descendentes suaves a través de semicorcheas, donde el bajo cumple una función de acompañamiento.

Las dos partes se encuentran en la misma tonalidad mi menor y presentan gran diversidad de acordes disonantes.

9.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Esta pieza exige precisión en el manejo de la mano derecha, ya que la melodía cambia intempestivamente de exponerse en acordes a representarse en líneas que se apoyan.

9.7 INTERPRETACIÓN

Esta obra posee carácter tensionante marcado en sus acordes disonantes brindando también la descripción de un ataque, una batalla campal entre dos bandos: un bando son los bajos y el otro los acordes.

Los recursos interpretativos más predominantes en esta pieza son los ligados ascendentes y descendentes expuestos siempre en las semicorcheas que se encuentran desde el principio hasta el final de la obra, esto sirve para encadenar la historia al motivo que describe un personaje inquieto, que perdido e intentando huir, corre por en medio de todo lo que acontece en la batalla.

10. UN DÍA DE NOVIEMBRE

LEO BROWER

10.1 LEO BROWER (1939)

Su nombre verdadero es Juan Leovigildo Brouwer, nació en la Habana Cuba el 1 de Marzo de 1939. Es compositor, guitarrista y director de orquesta.

En La Habana inició los estudios de guitarra a la edad de 13 años atraído por un gran interés al flamenco. Su padre, un doctor y guitarrista aficionado, lo incitó al mundo musical. Sus primeras clases las recibió de Isaac Nicola. Dio su primer concierto a los 17 años; ya para ese entonces sus obras comenzaron a ser reconocidas y a tener gran acogida por su interesante estilo. Entre éstas encontramos preludio y fuga (1959 y 1956), donde se denota la clara influencia de Bartok y Stravinsky.

Su obra va más allá del mero espíritu nacionalista; es también reflejo de un firme compromiso con los ideales y pensamientos de la Revolución Cubana. Músicos como los estadounidenses Charles Ives y John Cage, el italiano Luigi Nono o el alemán H. W. Henze han influido de forma decisiva en su obra.

Viajó a Estados Unidos y estudió música en la Universidad de Hartford para luego pasar a la Juilliard School; allí recibe clases de composición con el maestro Stefan Wolpe.

De vuelta a su país, en 1960, desempeñó diversas actividades oficiales, como la dirección del departamento musical del Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica (ICAIC) y del departamento de música experimental del Conservatorio de la Habana, donde impartía composición. También se destacó como guitarrista al presentarse en varios festivales europeos (Aviñón, Edimburgo, Berlín).

En este periodo compuso un tributo a los ballets rusos *“Elogio de la Danza”*, para guitarra sola en la cual, junto a otras obras que hizo en esta época deja ver una clara influencia de la música afrocubana en cuanto a su ritmo. Luego de esto vinieron los siguientes trabajos: *“Sonograma I”* (para piano) donde se refleja el uso de la incertidumbre, *“Canticum”* (1968), que en su primera parte representa el proceso por el cual un insecto adulto emerge del capullo; *“La espiral eterna”* (1971), *concierto para guitarra no. 1*, *“Parábola”* (1973), y *“Tarantos”* (1974). Es en este mismo periodo donde Brouwer debido en parte a la influencia recibida de las obras del compositor Luigi Nono y Iannis Xenakis se introduce en el serialismo, el dodecafonismo y los modos seriales abiertos.

Sus últimos trabajos son en su mayoría de corriente minimalista; estudiando las composiciones de Steve Reich, Brouwer lo describe como el desarrollo de un sistema modular. *“El Decameron Negro”* (1981) parece ser el primero en este estilo junto a la *Sonata* (1990), *Paisaje cubano con campanas* (1996) y *Hika* (1996) en memoria del compositor japonés Toru Takemitsu.

Desde el inicio de su carrera Leo Brouwer compuso sus *estudios simples 1-20* con los que contribuyó al desarrollo de la técnica en la guitarra. Brouwer es también ha hecho arreglos de piezas para guitarra sola como *“Elite Syncopations”* y *“The Entertainer”* del compositor Scott Joplin, o *Fool on the Hill* de The Beatles (Lennon/McCartney) entre otras.

Realizó obras para más de cien películas. Podemos señalar: *“Sonogramas I”* (para piano) *“Sonogramas II”* para orquesta, *“Cantigas del tiempo nuevo”* para piano, arpa, dos percusionistas, coro infantil y actores, *“Homenaje a Mingus”* para jazz y orquesta, varios conciertos para guitarra y orquesta, *“Homenaje a Falla”*, *“Tarantos”*, *“Metáfora del amor”* y un concierto para violín y orquesta.

Miembro de honor de la UNESCO por su aportación a la música, fue convocado en 1992 para dirigir la recién creada Orquesta de Córdoba (España), cargo que

ocupó hasta 2001. En 1998 recibió el Premio Manuel de Falla y en 1999 el Premio Nacional de Música en Cuba, país en que fue creado el Festival Internacional de Guitarra. Actualmente es director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, director del instituto de Cine del departamento de música de Cuba, integrante del Consejo Internacional de la Música, miembro de la Academia de las Artes de Berlín, presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra y director artístico del Festival Internacional de Guitarra de La Habana.

10.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

10.3 Forma musical: Minimalista

10.4 ORIGEN

Minimalismo es un estilo de composición musical nacido en Estados Unidos a finales del siglo XX, a pesar que se han encontrado precedentes muy citados, como los “*Organa*” de Pérotin, el prelude de “*El oro del Rin*” de Richard Wagner y las obras de Erik Satie. El minimalismo es a menudo tonal, se caracteriza por la repetición de frases musicales cortas y por tener variaciones **mínimas** en un período de tiempo largo. Posee movimientos lentos, a veces bajo la forma de zumbidos, tonos largos y con un pulso fuerte y constante. También definido como música de sistemas, música de proceso o música repetitiva con un material rudimentario o de escalas.

La primera composición que se considera minimalista fue la obra de 1964 “*In C*”, de Terry Riley, a la que siguieron, en la década de 1970 las obras de Steve Reich y Philip Glass. Este último es famoso por su obra “*Music in Similar Motion*” (1969). Entre los trabajos de los llamados 'minimalistas sagrados', que provienen de la simplicidad de la música folk y las tradiciones religiosas, se incluye la *sinfonía nº 3* llamada *Sinfonía de las lamentaciones* (1976) de Henryk Mikołaj Górecki, la obra “*Passio*” (1982) de Arvo Pärt, “*The Protecting Veil*” (1988) de John Tavener y “*Bemoaned by the Wind*” (1988) de Giya Kancheli. Algunos experimentalistas

británicos, quizá influidos por Cornelius Cardew, también han vuelto a la simplicidad de la repetición, como por ejemplo, Michael Nyman, Gavin Bryars y Howard Skempton.

“Un Día de Noviembre” es una obra de corriente minimalista como la mayoría de las obras más recientes de Brower compuesta en La Habana en el año de 1981.

10.5 ESTRUCTURA

Un Día de Noviembre es original para guitarra. Presenta dos partes que contrastantes en su velocidad y ritmo, es simétrica y presenta contrapunto. La primera parte está en la tonalidad de la menor en un compás de 3/4, su velocidad es andante expresivo y la segunda en la homónima la mayor en un compás de 2/4 a una velocidad de moderato. Las partes están divididas entre sí por signos de repetición y presentan un contrapunto constante. Al terminar la segunda parte se re expone la primera para dar final a la obra.

En la primera parte el compositor utiliza un patrón conductor que se presenta durante toda la pieza. Posee dos periodos de 16 compases. La segunda parte posee el mismo número en su extensión, utiliza algunas disonancias como segundas y tritonos. Al finalizar entra de nuevo en el modo menor para dar final a la obra. Durante toda la obra se presentan arpeggios en las notas graves y su línea melódica está expuesta en las notas agudas.

10.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas de esta obra se encuentran en la segunda parte ya que se hace sumamente complicado lograr que todas las notas en los acordes suenen claros al tiempo que se ejecuta la melodía.

10.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra es de carácter nostálgico en su primer periodo que se debe ejecutar a través de un constante rubato y así crear un ambiente melancólico, representa un día de soledad en el que el viento frío se mueve de manera suave y nos hace caer en cuenta lo fatal que es la soledad. La segunda la nostalgia desaparece y llega la dicha, la fortuna, la melodía pasa a un plano más cantábil, el registro que se maneja es más agudo. Utiliza rasgueos que se deben ejecutar a un volumen fuerte para anunciar un pequeño momento de gloria; en su final se vuelve melancólica, maneja un volumen más bajo, da la entrada a la primera parte y regresa finalmente al estado de soledad.

11. LA HAMACA

SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO

11.1 SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO (1946)

Guitarrista y compositor colombiano nacido en Palmira, Valle el 11 de julio de 1946.

Sus primeros estudios de música los realizó en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali donde recibió clases de guitarra clásica con el maestro Hernán Moncada. Luego de sus estudios en Colombia viajó rumbo a España donde ingresó en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, allí recibió clases con los maestros José Luis Rodrigo, Jorge Cardoso, fue con éste último con quien estudió música del folclor suramericano y con el maestro Gerardo Arriaga con el que estudió música del renacimiento hasta el barroco. Silvio Martínez se ha presentado como solista en varios escenarios de Europa y Colombia. Ha formado parte de importantes grupos de cámara, fue miembro titular y solista de la orquesta de cuerdas iberoamericana, ha sido maestro de guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, en las aulas Arcalá de Henares, en la Academia Muxivoz de Madrid y en diferentes colegios. Participó en el segundo curso internacional de técnica e interpretación organizado por la sociedad española de la guitarra. En 1986 la obra cultural “Monte de Piedad de Madrid”, lo hizo merecedor de un homenaje en virtud de su colaboración artística allí realizada. Cuando regresó a Colombia se vinculó al conservatorio Antonio María Valencia de Cali donde fue maestro y jefe del departamento de cuerdas. Realizó talleres de actualización teórica, metodológica y práctica de la enseñanza, participó en el proyecto de “Escuela Nativa”, y abrió la cátedra de guitarra clásica para niños a partir de los siete años.

Actualmente el maestro Silvio se encuentra radicado en la ciudad de Bucaramanga donde se desempeña como maestro de cátedra de Guitarra Clásica en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).

Su obra para guitarra esta conformada por una suite colombiana, dos conciertos para guitarra y orquesta, estudios básicos, obras para música de cámara, varias danzas colombianas y un método didáctico para guitarra: “Metodología y sistematización para el aprendizaje temprano de la guitarra”.

La obra de Silvio Martínez comprende 2 suites colombianas, concierto para guitarra y orquesta sinfónica “*Alma campesina*” compuesto entre febrero y octubre de 1987 y dedicado a su maestro de guitarra Jorge Cardoso. Está conformado por tres movimientos: “*Pasillo*” (Alegretto), “*Cumbia*” (Andante) y “*Bambuco*” (Allegretto) y su segundo concierto llamado “*Poema campesino*” para guitarra y orquesta de cuerdas fue compuesto entre mayo de 2004 y enero del 2005. Está conformado por tres movimientos: “*Pasillo*” (Allegretto), “*Paseo Vallenato*” (Andante) y “*Bambuco*” (Allegretto).

11.2 PERIODO HISTÓRICO: Contemporáneo

11.3 FORMA MUSICAL: Currulao

11.4 ORIGEN

La palabra “currulao” proviene del nombre de un tambor tradicional de una sola membrana llamado conuno o cununo y también del lenguaje quechua “cunununnun”, palabra de la cual se deriva el adjetivo “cununado” o “cununao”. En la ejecución del currulao es posible aún observar características propias de un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico. Es un baile de pareja suelta, de temática amorosa y de naturaleza ritual. Es la danza-patrón de las comunidades afro colombianas del litoral Pacífico. Después de expandirse

en esta región, tomó forma y permaneció ahí con más riqueza rítmica e interpretativa que el resto del país. Presenta características que sintetizan las herencias africanas de los esclavos traídos en la época colonial, luego, esta cultura se mezcló con la española y en algunos sectores con la indígena hasta convertirse en una de las raíces profundas de la cultura musical colombiana. El currulao era llamado antes por los ancianos como “Bambuco Viejo” debido a la forma similar en sus golpes con respecto al bambuco. Es el aporte cultural africano más fuerte junto a los instrumentos característicos del grupo musical de la zona y el antiquísimo canto antifonal a cargo de las “cantadoras” y “respondedoras”. Los movimientos de los danzarines son ágiles.

Como danza patrón, el currulao presenta variadas modificaciones regionales denominadas berejú, patacoré, juga, bámbara, negra y caderona.

Los ritmos típicos colombianos se derivan de 3 fuentes principales: indígena, española y africana.

La obra del maestro Silvio Martínez que interpretaré es un currulao llamado “*La Hamaca*”; hace parte de la “*suite colombiana nº 1*”, está conformada por 7 danzas tradicionales del folclor colombiano: *Pasillo, guabina, vals criollo, paseo vallenato, currulao, bambuco, cumbia*.

11.5 ESTRUCTURA

Tiene una introducción de 8 compases y cuatro partes también de 8 compases. La introducción se repite una sola vez. La tonalidad es la menor y su metro es 6/8 y 3/4. Presenta modulaciones modales transitorias a la mayor en dos ocasiones finalizando la obra en esta tonalidad. La figura rítmica principal se desarrolla a través de corcheas en su línea melódica en las notas agudas. El bajo cumple una función de acompañamiento expuesto generalmente a través de negras.

11.6 DIFICULTADES TÉCNICAS

- Las dificultades técnicas de este *currulao* se presentan en la mano derecha debido a los desplazamientos, los cuales se deben efectuar sin cortar la melodía.
- Exige gran apertura en los dedos de la mano izquierda al utilizar la cejilla, sobre todo cuando la línea melódica se expone en las notas agudas sin cortar el bajo en los momentos en que cumple función armónica.

11.7 INTERPRETACIÓN

- Esta obra imita el movimiento de la hamaca. Es de carácter fiestero ya que su ritmo describe un ritual lleno de gracia en un momento en que la danza se ejecuta por medio de brincos; esto es marcado por los saltos grandes en la línea melódica desarrollada a través de negras y corcheas, a su vez el bajo representa la percusión. Utiliza en algunas ocasiones en la melodía el efecto de “campanela” y proporcionar dulzura.
- Aunque este *currulao* es la representación típica de una danza de alegría y celebración, no deja sin embargo, de mantener cierto patrón melancólico

CONCLUSIONES

- Este trabajo es una herramienta significativa en la preparación de mi recital de grado, porque contribuyó a ubicarme en el contexto social de cada obra
- Mediante la realización de este trabajo, he tomado conciencia de la necesidad de llevar a cabo trabajos investigativos que enriquezcan las fuentes bibliográficas a nivel local.
- Conocer las obras a profundidad me brindó elementos con los que puedo llevar a cabo un recital de grado con enorme profesionalismo.
- A través de la realización de este trabajo apliqué los conocimientos de contexto aprendidos durante la carrera.

BIBLIOGRAFÍA

- Luis de Narváez (1500?-1550?)
- Robert Johnson (1583-1633?)
- Robert de Visée (1660-1720)
- J. S. Bach (1685-1750)
- Ferdinando Carulli (1770-1841)
- Francisco Tárrega (1852-1909)
- Miguel LLobet (1875 – 1938)
- Emilio Pujol (1886 – 1980)
- Heitor Villa Lobos (1887-1959)
- Alexandre Tansman (1897- 1986)
- Alfred Uhl (1909 - 1992)
- Leo Brower (1939)
- Silvio Martínez (1946)

FUENTES DE INFORMACIÓN

- Bone, Philip James. *The guitar and mandolin; biographies of celebrated players and composers*, London 1954.
- Tonazzi, Bruno, Miguel Llobet, *Chitarrista dell' Impressionismo*, Edizioni Bèrben, Ancona, Italy 1966.
- "Minimalismo (música)." Microsoft® Encarta® 2007. Microsoft Corporation, 2006.
- LLACER PLA, Francisco. *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid, España: Real Musical, 2001.
- GONZALEZ, Héctor González, *500 Años de Guitarra Iberoamericana*; Ediciones ASOCAÑA; 1993
- Casares Rodicio, Emilio, *Diccionario de la música Española E hispanoamericana*, Sociedad general de autores y editores, 2000
- Kolneder, Walter. *Guía de Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Otterbach, Friedemann. *Johann Sebastian Bach: vida y obra*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 1995.
- Sadie, Stanley y otros. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Londres: Macmillan Publishers Limited, 6ª ed., 1980.

Enlaces en internet

- <http://www.karadar.com/diccionario/villa.html>
- http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/010302-heitor-villa-lobos.shtml
- <http://www.guitarraonline.com.ar>
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=974>
- http://www.geocities.com/isaac_saiz/carulli.html
- http://www.delcamp.net/auteurs/es/3_classique/carulli_es.html
- http://www.radiobeethoven.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=574
- http://guitarreando.iespana.es/hoy_presentamos_villalobos.htm

- <http://www.tansman.lodz.pl/alex.html>
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=3695> (en español)
- <http://www.sapiens.com/sapiens/comunidades/mclaglosa.nsf/Cavatina/4ACC0CFA3F5F9AA041256A1F00412F77!opendocument>
- <http://www.guitarracoria.com/2006/SF1T06cc.htm>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Leo_Brouwer
- <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.u/u125786.htm><http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=59>
- <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8454/pujol2.htm>
- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo1.pdf

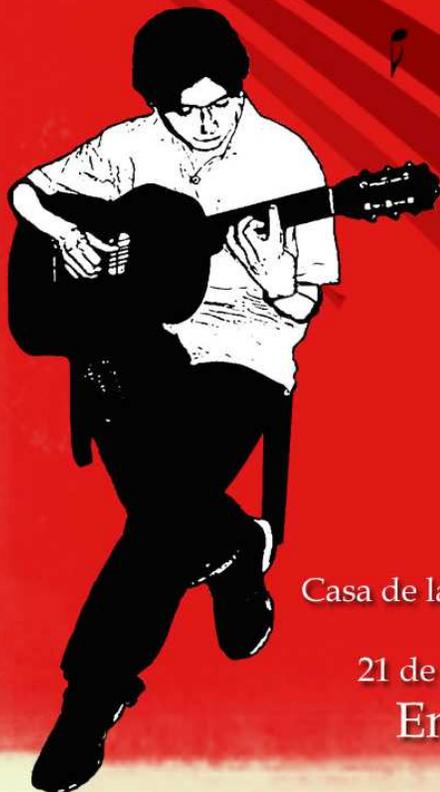
Concierto de grado Ronald Mauricio Guarín

Obras de :

J.S. Bach, Silvio Martínez,
Heitor Villa lobos, entre otros.

Guitarrista invitada :

María Teresa Pineda



Lugar :

Casa de la cultura piedra del sol
Floridablanca

21 de noviembre 7:00 pm

Entrada libre

UNAB
BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA



