

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“LA GUITARRA CLÁSICA MODERNA: ANÁLISIS
INTERPRETATIVO Y PEDAGÓGICO DE SUS TÉCNICAS A
PARTIR DE UN RECITAL SOBRE LA BASE DE LOS ESTUDIOS
DE LAS OBRAS MUSICALES DE AUTORES VARIOS”**

LEONID KOLESOV
AUTOR

DR. WALTER ZIMMERMANN
DIRECTOR

QUITO, 2012

DEDICATORIA

Dedicado al pueblo gitano; en particular a mi tío Vladimir; a los grandes músicos rusos Viatcheslav Nikolaevich Orlov; Natalia Alexandrovna Ivanova-Kramskaya, los cuales me impulsaron a arrancar de las estrellas algunas notas musicales, a la vez me dieron el ánimo y conocimiento para mi formación como artista.

AGRADECIMIENTOS

A Dios; a San Nicolás de Bari el patrono de los músicos, gitanos, viajeros y marineros; a todos mis profesores, personal administrativo y coordinadores de PUCE y Universidad de Cuenca por el gran conocimiento; a Pedro Moreno y Alexander Akhanin por su desinteresada colaboración en el desarrollo de la Tesis.

A Enrique Sánchez y mis compañeros de Ensamble de Guitarras de Quito por enseñanza profunda de la música ecuatoriana; a Alyona Ivanenko y Jorge Salinas por motivación a estudiar esta Maestría y a Andrey Kiselyov por la preciosa foto.

También mis agradecimientos van para Juan Carlos Pacheco y Diego Chilingua por su magnífico sonido y grabación en video de mi recital.

“La guitarra es como una orquesta, distante y misteriosa; su sonido nos llega de un mundo mucho más pequeño y sutil que es nuestro”.

Andrés Segovia

ÍNDICE	Pág.
Dedicatoria.....	3
Agradecimientos.....	4
Epígrafe.....	5
Introducción.....	10
 CAPÍTULO PRIMERO: REFLEXIONES DE FUNDAMENTO	
1. LA HISTORIA.....	14
1.1 Crisis y levantamiento de guitarra.....	16
1.2 La guitarra flamenca.....	18
1.3 La guitarra en América Latina.....	18
1.4 Antecedentes y aparición de la <i>guitarra clásica moderna</i>	19
2. LO ESTÉTICO-MUSICA.....	22
2.1 La característica de romanticismo.....	22
2.2 El romanticismo en el arte musical.....	24
2.3 Antecedentes históricos para entender la estética musical de Oginski.....	26
2.4 Contexto histórico del aparecimiento de la estética musical de Paganini.....	27
2.5 Paganini el Gran Maestro de la música.....	29
2.6 La estética del Siglo XX.....	30
2.7 La estética musical del Villa-Lobos y Ojeda en el contexto de la cultura musical de los países latinoamericanos.....	33

2.8 Heitor Villa-Lobos y la estética musical de Brasil.....	34
2.9 Cristóbal Ojeda Dávila en la cultura musical ecuatoriana.....	36
2.10 Desarrollo musical en la ciudad de Loja.....	38

CAPITULO SEGUNDO: NICCOLO PAGANINI

1. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA DE N. PAGANINI (1782–1840).....	40
2. PAGANINI Y LA GUITARRA.....	42
3. ROMANCE PARA GUITARRA.....	45

CAPITULO TERCERO: HEITOR VILLA-LOBOS

1. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA DE H. VILLA-LOBOS.....	53
2. LOS 5 PRELUDIOS Y LOS 12 ESTUDIOS.....	56
3. PRELUDIO # 1 “Melodía Lírica”.....	59
4. PRELUDIO # 2 “Melodía Capadocia” o “Melodía Malandrín”.....	63
5. PRELUDIO # 3 “Homenaje a Bach”.....	66
6. PRELUDIO # 4 “Homenaje al Indígena Brasileño”.....	69
7. PRELUDIO # 5 “Homenaje a la Vida Social”.....	72
8. EL ESTUDIO # 11.....	78

CAPITULO CUATRO: LA OBRA “RECUERDO DE PAGANINI”

DE LEONID KOLESOV

1. BREVE AUTOBIOGRAFÍA DE L. KOLESOV.....	84
2. LA MÚSICA ATONAL.....	86
3. LA OBRA “RECUERDO DE PAGANINI”.....	86

CAPITULO QUINTO: LA GUITARRA FLAMENCA Y SU TÉCNICA ESPECÍFICA

1. LAS CARACTERISTICAS DE LA GUITARRA FLAMENCA.....	94
2. LA TÉCNICA ESPECÍFICA.....	96
3. EL AIRE FLAMENCO.....	100
4. FLAMENCO EN ECUADOR.....	101
5. ANTECEDENTES DE LA CULTURA FLAMENCA.....	101
6. LOS GÉNEROS FLAMENCOS.....	105

CAPITULO SEXTO: ESTUDIO DE LAS OBRAS MUSICALES DE OGINSKI Y OJEDA PARA LA ENSEÑANZA DE CÓMO HACER LA ADAPTACIÓN PARA LA GUITARRA

1. ¿CÓMO HACER LA ADAPTACIÓN?.....	107
2. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA DE MICHAL KLEOFAS OGINSKI.....	110
3. LA POLONESA “DESPEDIDA CON LA PATRIA” DE OGINSKI.....	113
4. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA Y MUSICAL DE CRISTÓBAL OJEDA DÁVILA.....	119
5. LA OBRA “ALMA LOJANA”.....	121
6. APRECIACIONES PARTICULARES SOBRE LA GUITARRA EN ECUADOR.....	128
7. REFLEXIONES PARTICULARES SOBRE LA MÚSICA ECUATORIANA.....	133

CAPITULO SÉPTIMO: PROPUESTA PEDAGÓGICA Y RECOMENDACIONES GENERALES.....	136
--	------------

1. IMPORTANCIA DE LA TÉCNICA.....	137
2. IMPORTANCIA DE LA POSTURA.....	138
3. EL RITMO.....	138
4. LOS PEQUEÑOS SECRETOS DE MI EXPERIENCIA.....	140
5. LA AFINACIÓN.....	142
6. IMPORTANCIA DE LAS CUERDAS.....	143
7. MÉTODOS, TÉCNICAS Y REGULARIDAD.....	143
8. PLANIFICACION DE UNA HORA DE CLASE.....	146
CONCLUSIONES.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	153
ANEXOS.....	157

INTRODUCCION

Desde los primeros análisis de la vihuela y del laúd renacentista hasta las últimas vanguardias de los siglos XX y XXI, podemos señalar que la guitarra expresa con destreza la esencia de cada uno de los períodos estilísticos de la música universal.

El presente trabajo, *La guitarra clásica moderna: análisis interpretativo y pedagógico de sus técnicas a partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios*, intenta demostrar las múltiples posibilidades interpretativas de *la guitarra clásica moderna*.

A través del recital además demostraremos que la guitarra es un instrumento muy versátil, ya que es similar a una orquesta, con sus matices, posibilidades tímbricas y sus varias dinámicas.

En lo personal, la tesis y el recital es una apuesta individual para demostrar mis capacidades profesionales como investigador, pedagogo, arreglista, compositor y artista.

Muchas veces la falta de un conocimiento académico más profundo sobre las posibilidades técnicas de la guitarra, determina que en muchas ocasiones los intérpretes no den la debida importancia sobre la rigurosidad que implica la preparación de un recital.

Los músicos, siempre deberíamos tener en cuenta la importancia de la investigación y las técnicas pedagógicas en la preparación, el entrenamiento

y el momento mágico que puede suponer un recital, es una ocasión única para percibir los secretos y compendios de conocimientos musicales que un intérprete no debe dejar pasar por alto.

En tal sentido, en un recital es importante incorporarnos en buenas condiciones (físicas y mentales); además, es importante tomar en cuenta que la interpretación y el mensaje suscitará sentimientos en el público, que quizá sea la característica más sublime de este abstracto arte, por lo tanto un concierto variará según nuestro estado de ánimo dejando volar la fantasía a través de los sentidos.

Nuestra disposición jugará un papel decisivo en el desarrollo del concierto; el intérprete percibirá si se le presta atención, si hay expectación, interés y así afrontará el recital con su mejor ejecución.

Por otra parte, al interpretar la guitarra me he dado cuenta de que hay muchas y muy variadas opiniones acerca de las diferentes técnicas que se utilizan al ejecutar la guitarra clásica y la guitarra flamenca y de los pros y los contras de cada una de ellas. Definitivamente son dos estilos y casi dos instrumentos diferentes, por supuesto con sus bondades y defectos diferentes, la guitarra flamenca es en esencia lo popular, histórico, la improvisación, fantasía, en fin es como la respuesta casi inmediata a un estímulo que le sale del alma al intérprete o compositor flamenco, que no está atado a rígidas reglas, por lo que la mayoría de su música gira en torno a las escalas a gran velocidad, el virtuosismo, el adorno; la clásica por el contrario obedece a reglas preestablecidas mínimas que deben ser cumplidas para llevar a cabo la interpretación, se apoya más en el estudio de una técnica que conlleva a la expresión del autor o compositor que la reflejará el intérprete lo más parecido posible a la idea creadora de la obra (o lo que el guitarrista cree que es lo que quiso decir el autor).

Por lo tanto, es necesario señalar que con el recital, pretendo unir los compositores prerrománticos, románticos, postrománticos, como: Paganini y Villa-Lobos que desde mi punto de vista desarrollaron la guitarra hasta el nivel moderno; además, en razón de que tengo particular admiración sobre el maestro Paganini, de mi autoría, presentaré una composición intitulada “Recuerdo de Paganini”, la misma que representa la música contemporánea atonal y fantasía flamenca ya que este estilo tiene mucha importancia para el desarrollo de la guitarra en nuestra época; también escogí una de las obras musicales más reconocidos en Rusia, como es el Polonesa *a-moll (La menor)* de Michal Oginski, porque en mi ciudad de Rybinsk dicha obra recuerda a los polacos exiliados que llegaron a mi ciudad y aportaron significativamente a la cultura de mi ciudad natal.

Igualmente escogí la canción “Alma Lojana” de Cristóbal Ojeda, porque la cultura artística y musical de los lojanos ha incidido mucho en la cultura ecuatoriana, (prueba de ello es que el primer presidente y fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue el ilustre lojano Benjamín Carrión); además se debe señalar que el pasillo lojano, es la expresión de la poesía romántica acompañada con música; también porque Ecuador, hoy por hoy es mi segunda Patria.

Por lo tanto, podemos analogar que el pasillo en el Ecuador, es como en Cuba el son o el tango en Argentina, el vals en Austria o la polonesa en Polonia.

La presente investigación está integrada por siete capítulos, los mismos que son producto no solo de la investigación bibliográfica, sino también de la trayectoria de mi vida como músico pedagogo; en tal sentido, el capítulo primero resume la historia de la guitarra; el fundamento estético y de igual forma el contexto político donde vivieron los autores abordados en la presente tesis.

En este sentido es necesario señalar que para el desarrollo de los posteriores capítulos fue necesario hacer un análisis profundo de las obras de los autores investigados, para tener el conocimiento de la estética y la época en la que les tocó vivir. De igual manera realizo un análisis interpretativo y pedagógico de dichas obras, lo que a su vez, me permitirá buscar los métodos para interpretar y enseñar este instrumento tan conocido universalmente.

Por lo tanto, en el capítulo segundo realizo una breve biografía de Niccoló Paganini, y el análisis de la obra “Romance”.

De igual manera en el capítulo tercero inicio con la biografía de Heitor Villa-Lobos y el análisis de los “5 preludios” y el “Estudio # 11” del presente compositor.

En el capítulo cuarto, presento mi autobiografía, como también el análisis de mi obra atonal “Recuerdo de Paganini”.

En el capítulo quinto, analizo la técnica específica de la guitarra flamenca y un breve resumen del origen y desarrollo del género flamenco.

El capítulo sexto está dedicado a cómo hacer una adaptación para la guitarra en base de dos obras musicales: “Polonesa” de Oginski y “Alma Lojana” de Cristóbal Ojeda; como también sus biografías y el análisis de las obras. En este mismo capítulo, expreso mis impresiones sobre la guitarra en Ecuador y su música.

En el último capítulo presento una propuesta pedagógica en base de mi experiencia como músico y académico; como también algunas recomendaciones.

CAPITULO PRIMERO:

REFLEXIONES DE FUNDAMENTO

1. LA HISTORIA

La guitarra es un instrumento musical de cuerda, su nombre proviene de la palabra griega *kifara*, por lo tanto los antecedentes de la guitarra fueron: la *kifara* griega, la lira, el laúd, la vihuela española, la viola italiana (Volman, B., 1980). En la mitad del Siglo XIV fue traído el laúd de los países orientales a Europa. El laúd tenía mucha importancia en la época de Renacimiento, cuando el arte inicia su época de auge; en el Siglo XVI el laúd fue el instrumento musical más popular en varios países de Europa. Los lautistas levantaron la técnica del toque hasta niveles increíbles. Todavía la base de esta técnica sirve para tocar la guitarra clásica.

Por otra parte, en la obra de Maurice J. Ummerfield (Ummerfield M., 2002), se ofrece una interesante hipótesis sobre el origen de la guitarra española. El mismo autor citado, Ummerfield, opina que debe descender de los instrumentos romanos *tanbur* o *cithara*, llevados a España por los romanos aproximadamente en el año 400 d.C. Esta teoría se opone frontalmente a la convencional, que dice que el antecesor directo de la guitarra es el laúd, instrumento llevado a España por los moros después de la invasión de España durante el siglo VIII. Luego con la conquista y colonización llegó este instrumento a nuestras tierras

En los Siglos XVI-XVII en España fue muy conocida la vihuela. Este fue el instrumento musical aristócrata por excelencia. Para tocar este instrumento escribieron famosos compositores de su época y de igual manera aparecieron interpretes como Miguel de Fuenllana y Luís Milán entre otros (Volman, B., 1980). En su presencia la vihuela fue parecida a la guitarra de esta época, solo la trastapa fue redonda, como tenía el laúd y tenía más cuerdas. En los años 1549–1555 un teórico musical español, el monje franciscano Juan Bermudo escribió un tratado llamado “declaración de instrumentos musicales”,

donde se habló sobre la diferencia de la vihuela y guitarra, que solo tenía que quitar las 6-ta y 1-ra cuerda de la vihuela para que se transforme, definitivamente en la guitarra. (Enciclopedia de musique, v. VIII, Paris, 1927, p.2001).

En los finales del Siglo XVI – inicio del Siglo XVII - la guitarra recibió su 5-ta cuerda, definió su afinación y definitivamente reemplazo a la vihuela en España. El primer tratado sobre la guitarra “Guitarra española y bandola en dos maneras” fue escrito en Barcelona en el año 1596 por el matemático y medico Juan Carlos Amat (1572–164?). La música es uno de los signos más significativos de todos los tiempos. A partir de esto es posible detectar una serie de asociaciones que no siempre tienen que ver con la construcción de los discursos, sino, más bien, se relaciona con grupos de personas, sus intereses, el uso de espacios, formas de legitimación, así como también de ciertos privilegios, los que, dependiendo de la ubicación social, se tienen o no se tiene. A partir de inicio del Siglo XVIII en la cultura musical europea dominaron los instrumentos musicales de cuerdas, de arco y de teclado, pero los famosísimos maestros constructores de los instrumentos musicales: Antonio Stradivari (1644–1737) entre otros construyeron las guitarras de 5 cuerdas reforzadas y en los finales del Siglo XVIII apareció la guitarra de 6-cuerdas únicas, la cual después recibió el nombre de **“la guitarra clásica”**, de la cual quiero dar las características como ***instrumento musical, la técnica y manera de tocar de este instrumento formado en el periodo de clasicismo***. Apareció la nueva técnica y se cambio la posición de la mano derecha para tocar las cuerdas únicas. El levantamiento del desarrollo técnico de este instrumento musical fue del italiano Mauro Giuliani (1781–1828) y de sus alumnos Luigi Legnani (1790–1877), Ferdinando Carulli (1770–1841) y Matteo Carcassi (1792–1853) entre otros, de españoles Dionisio Aguado (1784–1849), el catalán Fernando Sor (1778–1839) y algunos otros guitarristas, los cuales fundaron la base de la técnica para la *guitarra clásica moderna*.

Los métodos de Aguado, Sor y Carcassi hasta este momento son unos de los principales en las escuelas musicales y conservatorios del mundo. Algunos de

los grandes compositores de esta época, que escribieron para la guitarra fueron Luigi Boccherini (1743–1805), Antón Diabelli (1781–1858) y Niccoló Paganini (1782–1840), el cual no solo fue violinista virtuoso sino también buen guitarrista. También la guitarra reflejó la creatividad de compositores románticos famosos como Karl María Weber (1786–1826), Franz Schubert (1797–1828) entre otros. Hector Berlioz (1803–1869) escribió un tratado "*Grand traite de l'instrumentation et orchestration modernes.*" (Paris, 1844), donde señaló que la guitarra es el instrumento capaz de tocar las obras difíciles de las diferentes voces.

En el inicio del Siglo XIX aparecieron muchas modificaciones de este instrumento. La guitarra clásica rusa de afinación de las tercias (*Re, Si, Sol, Re, Si, Sol, Re*). Este variante hacía la competencia en Rusia a la guitarra clásica de 6 cuerdas. Muy famosos fueron Andrey Sikhra (1773–1850) y Mikhail Vysotsky (1791–1837), y los contemporáneos: Lev Menro, Anastasia Bardina, entre otros. En Francia hubo un intento de practicar la guitarra de 7 cuerdas con la afinación tradicional (más un bajo), pero sin éxito. La propaganda de ella del guitarrista famoso francés Napoleón Coste (1806 – 1883) no daba resultados positivos (Volman, B., 1980). Aparecieron las guitarras afinadas a la *tercia menor* o a la *cuarta* más aguda. El primero, quien utilizo esta modificación en los ensambles fue Mauro Giuliani. En el mismo tiempo aparecieron modificaciones complicadas de la guitarra: arpa-guitarra, guitarra-lira, las cuales en su construcción fueron como una mezcla de estos instrumentos. También las guitarras con los bajos extra (la cantidad fue hasta 14 cuerdas). Pero estas modificaciones no recibieron la popularidad por su complicación y la molestia de desarrollar la técnica (Volman, B., 1980).

1.1 Crisis y levantamiento de la guitarra

A partir de la segunda mitad del Siglo XIX inicio la crisis del arte guitarrístico en todos los países europeos, el más profundo fue en España. Los instrumentos musicales principales en los salas de concierto serian el violín y piano. Sobre la guitarra hablan como de instrumento secundario, innoble y la

guitarra se bajó y trasladó a ser un instrumento de casa; por lo tanto bajó el nivel técnico e interpretativo de los guitarristas, como también el nivel pedagógico. Algunos aficionados de esta época trataron de volver a la guitarra al nivel anterior, pero sin éxito.

La nueva elevación del arte de la guitarra se inició en España con el renacimiento de la nueva escuela musical nacional española, de su fundador el compositor y el pianista Isaac Albeniz (1860–1909). Su música fue fundada en base de los ritmos nacionales españoles y sus facturas pianísticas están construidas en las técnicas típicas de la guitarra. También este desarrollo pertenece al compositor, pianista y conductor de orquesta Enrique Granados (1867–1916).

Existen muchas adaptaciones de las obras de Albeniz y Granados para guitarra, hechas por diferentes guitarristas de los distintos países del mundo. Cuando el guitarrista Francisco Tárrega (1852–1909), llevó su adaptación para guitarra de la obra “Granada” del Albeniz, éste valoro esta adaptación, más que el original (Vaisbord, M., 1981). El gran Tárrega, que fue uno de los precursores principales de volver a poner en el verdadero sitio a la guitarra; él además terminó el Conservatorio de Madrid como pianista, razón por la cual tenía otro pensamiento musical, como lo tuvo Paganini sobre el pensamiento violinista; además amplió las fronteras interpretativas de la guitarra.

Tárrega escribió pocas obras musicales, pero quién no conoce sus “Recuerdos de La Alhambra” o sus adaptaciones de las obras de Albeniz, Bach, Schumann, Chopin entre otros. También Tárrega fue un gran pedagogo, sus alumnos fueron los famosos guitarristas como por ejemplo M. Llobet, E. Pujol, D. Fortea entre otros.

Pero el gran auge de la guitarra se debió a la aparición del gran músico Andrés Segovia, quien apoyado por la escuela de Tárrega, miró más futuristamente y levantó el arte interpretativo de la guitarra a un nivel superior. Él cambió el pensamiento sobre este instrumento.

El repertorio de él fue enorme. Sus adaptaciones de compositores famosos europeos son impresionantes. Segovia inició la nueva época de la guitarra y del espíritu creativo para muchos compositores, como Heitor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo entre otros, los cuales crearon las obras musicales más famosas para la guitarra clásica moderna y muchas obras que ellos crearon fue consecuencia de la iniciativa de Segovia, lo que además contribuyó a dar realce a las obras del mismo de Andrés Segovia. En sus manos este instrumento sonó como una verdadera orquesta con los colores sonoros de muchos instrumentos musicales. Este fue el inicio de la fundación de la *guitarra clásica moderna* de los Siglos XX–XXI.

1.2 La guitarra flamenca

La guitarra flamenca es una derivación de la guitarra clásica española. En la actualidad, es una síntesis del dualismo técnico: la guitarra rasgueada o castellana y punteada o morisca.

La castellana que era tocada en arpeggios rápidos y rasgueos para el acompañamiento de las danzas locales y la guitarra morisca importada por los árabes que usaban la misma técnica del punteado de laúd. Todas estas formas de tocar dieron inicio a las técnicas de interpretar la guitarra flamenca conocida en nuestra época.

1.3 La guitarra en América Latina

En América Latina la guitarra es un instrumento musical muy especial y recibió aquí un gran desarrollo específico; traída en la época de la conquista, la guitarra entró a todos los géneros musicales; desde el folclor, hasta el servicio religioso (Santa Rosa de Lima tocó la guitarra, como también lo hizo Santa Mariana de Jesús, quien tocó la guitarra y la vihuela). Se cuenta que a bordo de un barco de la segunda expedición del Cristóbal Colon, fueron dos

vihuelistas lo que nos permite deducir como se inició el desarrollo de la guitarra en el Continente Americano.

Como dijo mi amigo el guitarrista quiteño y director del “Ensamble de Guitarras de Quito”, Efraín Jaque en los conciertos didácticos organizados en los teatros Sucre y México para los colegios de Quito: **“lo mejor que nos dejó la conquista española fue la guitarra”** (Jaque, E., 2009).

En el folclor de los diferentes países de América Latina la guitarra está presente no solo en su propia forma, sino que además la guitarra fundó muchos instrumentos folclóricos nativos como charango (prácticamente la modificación más pequeña de la guitarra barroca), cuatro venezolano, requinto, tiple, tres cubano, etc. Y también desarrolló mucho sus propias escuelas académicas latinoamericanas de guitarra.

En el año 1934 el gran guitarrista paraguayo Agustín Barrios (1885 – 1944) conquistó Europa con su arte. Su toque imaginó con el de Niccoló Paganini. El fue como un ejemplo para Andrés Segovia.

Grandes fueron los aportes de intérpretes y compositores latinoamericanos, para el mundo; no hay ningún guitarrista académico del mundo que no haya tocado las obras de Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios, Antonio Lauro, Manuel Ponce, Leo Brower entre otros. Muchos grandes guitarristas latinoamericanos de los Siglos XX – XXI tocaron y tocan en las mejores salas de concierto del mundo y conquistan el mundo con su arte.

1.4 Antecedentes y aparición de la *guitarra clásica moderna*

Como hemos indicado, este instrumento tiene una evolución larga, al igual que contradicciones en su origen, pero la forma de la guitarra clásica actual fue definida a finales del Siglo XIX por el español Antonio Torres (1817–1892),

quien equilibró el balance entre los agudos y los bajos con muchos estudios de la acústica de este instrumento (Vaisbord, M., 1981).

En España se encontraba Dionisio Aguado (1784–1849), quien había creado un método para la guitarra. En tal virtud, Aguado junto a otros guitarristas clásicos con su método aportó con más profundidad, a los nuevos artefactos y nuevos timbres, que fueron la base de la técnica de la guitarra clásica moderna.

Por lo tanto la guitarra con su timbre íntimo inicia su prevalecer en las diferentes sociedades culturales de las literatura, pintura y música, que fueron típicos en la época de romanticismo. Esta fue la “Época del Renacimiento” para la guitarra. Aparecen las nuevas escuelas para tocar la guitarra. Apareció la cantidad de obras musicales para guitarra y donde participa la guitarra en los dúos, tríos y ensambles más grandes. Aficionados guitarristas fueron Weber, Schubert, Berlioz. También el gran interés de los románticos por la guitarra fue por su interés en el arte popular.

Por su parte Paganini el gran violinista y guitarrista Italiano, avanza en varias técnicas para la interpretación de la guitarra, ya que tenía otro pensamiento, como violinista.

En consecuencia la música moderna, es producto de la crisis y el rompimiento de los valores tradicionales en las artes, tendencia global caracterizada por la fe en el progreso y la ciencia; romper los moldes antiguos y comenzar algo nuevo. La verdad es que la música clásica o docta de este punto en adelante no es tan accesible como la de épocas anteriores, por su aire abstracto y más intelectual.

Los guitarristas actuales no solo se preocupan por tocar obras de compositores anteriores como Paganini, Sor o Carulli, entre otros. De hecho, se hacen también varios conciertos donde se interpretan obras de compositores modernos en todo el mundo. Se destacan Heitor Villa-lobos,

Leo Brouwer, Nikita Koshkin, etc. Villa-Lobos aportó a la comprensión de entender a la guitarra como un instrumento que tiene la posibilidad sonora como una orquesta; Brouwer, contemporaneizó a la guitarra enormemente; Koshkin desarrollo una nueva técnica construida en base de los efectos sonoros no tradicionales.

Además el repertorio clásico de la guitarra en términos prácticos incluye no sólo la música escrita específicamente para la guitarra clásica, sino también para los instrumentos relacionados.

En cuanto a la composición para guitarra, ha proliferado muchísimo desde la segunda mitad del siglo XX y ello debido al aumento gigantesco de intérpretes y escuelas de guitarra. Nombres que podrían sonar al auditor actual como: Arnold Schoenberg, John Cage. Steve Reich, entre otros.

Al hablar de guitarra clásica, Maurice Ummerfield, manifiesta que “no significa solamente repertorio clásico, (aunque la música clásica es una parte del repertorio de base de este instrumento), pues todas las clases de música (clásica, flamenco, jazz, etc.) pueden estar y se realizan en él” (Ummerfield, Maurice, 2002).

La guitarra todavía está en desarrollo y hay muchas posibilidades sonoras y técnicas para descubrir. En consecuencia, la presente tesis pretende realizar, no sólo un análisis de las obras musicales de estos grandes músicos, sino también valorar el desarrollo técnico pedagógico de sus obras en el contexto estético que les tocó vivir, además poner de manifiesto por medio de un recital su magnífica producción artística.

Al estudiar el mundo de la música y en particular de la guitarra, vemos que ha cambiado su estética y sus técnicas, las cuales a lo largo de la historia se han ido perfeccionando, cada autor de los mencionados en el tema han ido aportando con sus estudios nuevas técnicas y varias posibilidades sonoras e interpretativas.

En este sentido, quiero señalar que *la guitarra clásica moderna, es un instrumento musical formado en base de la guitarra clásica tradicional y su técnica, pero que ha ido desarrollando su propia técnica en la actualidad (incluido la técnica de la guitarra flamenca), lo que le ha permitido incorporar múltiples aspectos para generar nuevas dimensiones estéticas y sonoras.*

2. LO ESTÉTICO-MUSICAL

2.1 La característica de romanticismo

Desde mi perspectiva, es de mucha importancia entender el romanticismo como paso previo a las nuevas manifestaciones que se expresaran en los distintos ámbitos de cultura, en lo que se denominara lo moderno en nuestra época. Prácticamente los románticos definieron la técnica de tocar los instrumentos musicales y sus posibilidades sonoras principales, incluso la organización sonora de las orquestas sinfónicas. Los compositores y artistas románticos fundaron una manera interpretativa muy especial, la cual la utilizan hasta este momento. Pienso, que la guitarra clásica entró en crisis en la mitad del Siglo XIX, ya que existieron muchos factores para poder integrarse bien a esta época; a su vez, no hubieron grandes exponente como en otras épocas, tal como sucedió en el inicio del Siglo XX con los maestros Francisco Tárrega, Agustín Barrios y Andrés Segovia, los cuales permitieron el desarrollo de la guitarra clásica moderna hasta este momento. Por tal razón, podemos entender el romanticismo como un corriente principal para el desarrollo de la cultura contemporánea mundial.

También podemos señalar, que el romanticismo es un movimiento del arte, la pintura y de otras manifestaciones de la cultura que surge en Europa y América en los finales del Siglo XVIII y primera mitad del Siglo XIX, nació como una reacción a la estética racional del clasicismo y la filosofía educativa, los mismo que tuvieron sus referentes en estos campos (Konnen, V., 1981).

Comúnmente al romanticismo se lo ha asociado con la tristeza; con la armonía universal del espíritu del individuo, con la búsqueda interna los nuevos ideales; la burla de la diferencia del sueño y la realidad.

El gran interés en el romanticismo fue la individualidad humana inmersa en el contexto del mundo entero, es muy propio en cada una de las naciones y los pueblos y en la dinámica de su realidad histórica. Las mejores obras románticas levantaron los símbolos de la época, como también los símbolos del pasado: la mitología de los mundos primordiales, de la Edad Media, como el reflejo del mundo moderno de la época romántica (Enciclopedia musical E-book, 2006).

El romanticismo fue la principal corriente del arte, donde se rebeló la conciencia de la persona creativa considerada como un objeto de la labor del arte. Los románticos proclamaron muy abiertamente la libertad del arte; el gozo de la visión individual, rompieron las fronteras, lo que permitió mayor libertad del artista; con la voluntad ellos se unificaron lo alto con lo bajo, lo trágico con lo cómico y lo real con lo fantástico.

El romanticismo logró la atención del mundo occidental, ya que se pudo expresar en la cultura del sujeto, por cuanto atrajo también la atención emocional en todos los ámbitos, principalmente en la música y la lírica.

Con la Gran Revolución Francesa se terminó la época del obscurantismo y surge una nueva racionalidad basada en el tríptico fundamental de dicha revolución, en lo relacionado a la “LIBERTAD, IGUALDAD Y LA FRATERNIDAD”; estos principios, en particular lo relacionado a la libertad, permitió dar luz a nuevas manifestaciones del arte y la cultura. Como también el surgimiento de nuevos escritores, pintores y músicos quienes fueron los testigos de las grandes situaciones históricas.

Pero este anhelo propuesto por la Revolución Francesa, no logró plasmarse en la realización de este nuevo orden de la sociedad, como por ejemplo

Voltaire creía que con el surgimiento de la modernidad el hombre llegaría a construir formas de organización más justa y más humana. Lo mismo sucedió en los campos de la filosofía y el arte de inicio del Siglo XIX, es decir se inició de cierta manera el sonido de las entonaciones trágicas, porque también se inicia la duda de la posibilidad de cambios profundos.

En cada cultura el romanticismo recibió su propia cara: en Alemania, la mística; en Inglaterra, la personalidad; en Francia, las historias increíbles. En el rechazo a esta nueva realidad, nació el interés por el pasado, en consecuencia se puede observar como los países del sur del viejo continente como España, Italia, Grecia, Turquía, los cuales no fueron tan influenciados por esta nueva civilización y conservaron y proyectaron lo poético como una resistencia y alternativa a la realidad burguesa. Al no alcanzar esos ideales, los románticos sintieron la desarmonía de la sociedad burguesa. De igual manera los románticos a menudo idealizaron la sociedad, donde buscaron el reino de lo bueno sin mentiras, con transparencia y honestidad, etc. (Enciclopedia musical E-book, 2006).

Pero con su imaginación, el romanticismo mejora la realidad o huye al mundo de sus sentimientos. La lejanía entre el sueño y la realidad, fue el principio de este corriente cultural.

De toda la complicación del contenido ideológico de Romanticismo, su estética fue contraria a la estética clásica de los Siglos XVII–XVIII. Los románticos rompieron las reglas de Clasicismo y su grandeza. Ellos pusieron la libertad de la fantasía artística, mezclaron los tipos de arte, belleza y fealdad, lo trágico y lo cómico.

2.2 El romanticismo en el arte musical

Para quienes estamos inmersos en el arte musical, es imprescindible conocer la importancia y el papel que jugó esta corriente en la construcción de ciertos

sentidos artísticos y estéticos en el arte musical. Como dice la sabiduría popular, es importante conocer el pasado para entender el presente, en los distintos ámbitos de la vida social y cultural.

El romanticismo en la música se integró en los años 20 del Siglo XIX, como consecuencia de la influencia de la literatura romántica, como también en las artes, ya que logró sintetizar estas expresiones en la ópera, la canción, también en las artes instrumentales.

Lo típico para el Romanticismo, fue ver el mundo interno íntimo del hombre, la emoción tensa de la música y lírica. El Romanticismo musical fue uno de los muchos caminos de las culturas nacionales. Por ejemplo hay la diferencia entre el estilo íntimo de los románticos alemanes y la grandeza de los compositores franceses. Los distintos estilos nacieron en la base de los movimientos libertarios nacionales en los diferentes países europeos, por ejemplo en Italia los representantes de la escuela de ópera, la cual tenía los lazos con el movimiento "*Risorgimento*" (Rossini, Bellini, Verdi) y tenía la diferencia de los de Alemania, Austria o de Francia. Pero ellos tienen sus principios comunes de todos los románticos y su pensamiento.

Al inicio del Siglo XIX aparecieron los estudios fundamentales del folclore, de la historia, la literatura antigua, las leyendas de edad media, la cultura, etc. Se formaron muchas escuelas nacionales románticas en Europa: Alemana (Schubert, Schumann, Wagner, etc.), Rusa (Tchaikovsky, Dargomyzhsky, Musorgski entre otras), polaca (Moniuszko, Chopin etc.), Checa (Dvorak, Smetana), Húngara (Liszt), Noruega (Grieg), Finlandesa (Sibelius) y etc., todos entraron a lo europeo en general. Por oído puedes escuchar sin dificultad a cual escuela nacional pertenece un determinado compositor (Enciclopedia musical E-book, 2006).

El tema de Amor tiene su puesto principal en la música romántica. En este estado del alma se refleja toda la profundidad psíquica del hombre y produce

otros fenómenos a sus protagonistas, como en su lírica ya que todo esto está en estado de desarmonía con la realidad y con la naturaleza.

2.3 Antecedentes históricos para entender la estética musical de Oginski

En ningún país de Europa el rol de la lucha libertaria nacional fue tan grande para el desarrollo del arte nacional, como en Polonia en el Siglo XIX. El pueblo polaco sufrió la dominación del yugo del Imperio Ruso. La dominación extranjera provocó una situación revolucionaria, la misma que fue muy grande y los representantes de la nobleza se fueron al campo de la revolución.

En las tres revoluciones polacas del Siglo XIX, primero en los años 1830–1831, segundo en el 1846 y el tercero más grande y grave de los ellos en el año 1863, terminaron en un fracaso trágico. Los participantes se replegaron a lugares lejanos del imperio Ruso. Incluido a mi ciudad natal Rybinsk.

En esta situación, el pueblo polaco solo se podría representar a sí mismo como la nación unida para recordar y guardar la cultura nacional. La vida espiritual de los polacos no fue vencida. Los movimientos culturales de ellos para mantener su identidad tenían el carácter patriótico (parcialmente fuera de país, por ejemplo Adam Mickiewicz, Fryderyk Chopin. Con estos autores, se despertó el interés cotidiano al arte folclórico nacional; fue la alborada de Romanticismo en la literatura y la música polaca. Los rebeldes polacos se ayudaron en los movimientos nacionales libertarios dentro y fuera de país: por ejemplo el poeta famoso Adam Mickiewicz fundó la Legión Polaca, la cual participo en la lucha por la libertad en Italia.

El primer compositor polaco de nivel mundial fue F. Chopin, pero esta aparición, al igual que de otros compositores no fue fortuita, sino que respondió a ciertas condiciones materiales y artísticas.

Michal Kleofas Oginski, fue un compositor prerromántico, y fue además el antecesor de Chopin (Konnen, V., 1981).

2.4 Contexto histórico del aparecimiento de la estética musical de Paganini

Los rasgos de la cultura musical del Siglo XIX, están inmersos en la lucha libertaria y en la cual está inmersa la historia de Italia de este Siglo. El ideal de Italia fue la unión interna junto el pueblo contra sus conquistadores de los siglos anteriores y en particular contra la conquista de Napoleón Bonaparte.

En los años 30 fue la segunda etapa de este proceso en la “Italia popular”, la cual utilizaba las ideas de los carbonarios y en consecuencia apoyaba la lucha de las masas populares. En los años 40 fue la última etapa de esta lucha y tenía el nombre: “*Risorgimento*”. En el año 1848 esta protesta revolucionaria terminó de una manera muy sangrienta, pero este movimiento continuaba desarrollándose. En este proceso, en el año 1871 termino con la fundación del estado unido italiano.

Sobre las pasiones políticas de Paganini ninguno de los documentos nos revela la respuesta exacta sobre este tema. Algunos datos de su biografía dicen que tenía la amistad con los patriotas italianos de “*Risorgimento*” Domenico Solari y Massimo d’Azeglio, luchadores por la libertad, y esta amistad no podía ser sin influencia a Paganini. Según datos históricos hay indicios, de que Paganini participó en el movimiento de los carbonarios (Konnen, V., 1981).

Parece tener gran amor artístico Niccoló al cantor de la revolución L. van Beethoven, figura que Paganini siempre seleccionó de los otros y participó en el toque de sus cuartetos, que podemos pensar, que tal vez no es solo de las visiones estéticas sino y de las visiones políticas también.

En la música, el género más significativo fue la ópera, por dos siglos el teatro musical italiano acumuló las tradiciones fuertes y marcó el carácter del arte nacional. Y estas ideas fueron como la guía de las ideas nacionales y los sueños del pueblo.

Los teatros de ópera fueron como la demostración de los cantantes virtuosos y en los klubs fueron encuentros para los aristócratas. Pero la atmósfera revolucionaria llegó a todas las creaciones del arte musical, paso a paso fundó las nuevas tendencias y corrientes, fue la alborada del arte instrumental y en primer plano aparece Paganini.

Pero en este contexto, fue la fundación de la nueva escuela de ópera y la influencia al nuevo teatro los factores que permitieron el surgimiento de nuevas tendencias de la literatura y el drama romántico italianos, los que permitieron a su vez el surgimiento de las formas modernas en la música folclórica y de los nuevos logros en el romanticismo en la música de Alemania y Francia. Es en estas circunstancias, que Italia recibió al violinista virtuoso y genial Paganini. Su arte influyó bastante a la cultura del Siglo XIX.

La música italiana de violín se desarrolló paralelamente con la ópera y por eso recibió las tradiciones líricas de este género musical. Paganini superó a casi todos los violinistas anteriores. Por otro lado es necesario señalar, que aún su técnica sigue siendo un referente para los violinistas contemporáneos. Cabe señalar también que el arte del maestro Paganini siempre fue apoyado por la música nacional italiana y de la escuela violinística académica anterior, la de los maestros, como Corelli, Tartini y Vivaldi.

Finalmente, debo señalar que la gloria del Paganini no solo se debe a su destreza con el violín, sino también con la viola, además fue gran conductor de orquesta y un gran guitarrista de su época; al igual que fue el autor de gran cantidad de las obras para guitarra. El dijo, en algún momento que es el "Rey de violín, y la guitarra es su Reyna" (Anotación al disco de L. Kogan y A. Ivanov-Kramskoy, "Melodía", 1950–1951).

2.5 Paganini el Gran Maestro de la música

La personalidad y la biografía del N. Paganini son increíbles, hasta hoy la humanidad estudia el fenómeno del gran maestro. En la fila de los grandes artistas del Siglo XIX está este genio quien es considerado un adelantado para su época.

También podemos señalar que su arte impulsó a los compositores más importantes de la época romántica, como Franz Liszt, Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Héctor Berlioz, entre otros grandes artistas. También trascendió en los años subsiguientes, ya que de igual manera otros artistas utilizaron sus temas musicales o realizaron otras obras en su homenaje.

La alborada de la creación del genio aparece en el inicio del Siglo XIX: ¡este violinista virtuoso y compositor abrió la nueva época en la historia de la música: El Romanticismo Musical! Prácticamente él creó la técnica del violín moderno, la cual todavía utilizan todos violinistas modernos. También Paganini aumentó la tensión de las cuerdas del violín y la longitud del arco, (recibió en este caso montón de críticas), pero estos parámetros utilizan los violinistas de nuestra época.

Paganini sacó el violín de los salones pequeños y lo puso en las salas grandes de concierto y los teatros de ópera. Paganini fue el primero en dejar de tocar en un círculo estrecho de los oyentes finos y profesionales; sino que tocó para auditorios de los oyentes de masas, para los cuales dió un gran interés por su influencia emocional. Los oyentes “finos” y aficionados de las tradiciones clásicas, los violinistas profesionales criticaron la labor del maestro, dijeron, que él no debía seguir a los sabores de la muchedumbre, es decir ellos no entendieron el valor e importancia para el desarrollo de la cultura musical del Paganini.

2.6 La estética del Siglo XX

En el Siglo XX, se producen grandes cambios en los distintos órdenes de la vida social, económica, cultural, política, debido a que es el Siglo de la modernidad, consecuentemente la era de la razón, la ciencia, la política; es decir el Siglo de las grandes utopías y en consecuencia la música también será influenciada por estas situaciones, lo que da lugar a una arte musical comprometido. Pero también en razón de los ideales de libertad surge el arte libre.

Pero paradójicamente, se producen las dos guerras mundiales (que desde mi punto de vista esto no es racionalidad, sino una irracionalidad del hombre moderno); además es un Siglo de gran movilidad social interna y externa. Todo ello va a incidir en el surgimiento no solo de nuevos modelos de desarrollo económico o político, sino en el ámbito de la cultura y de la estética musical.

En la cultura europea del Siglo XX se produjeron cambios radicales. Y es que este siglo es la era de la información y la comunicación, razón por la cual el tiempo y el espacio se reducen, gracias los adelantos de las tecnologías de la información, que a criterio de Marshall McLugham, debido a estos cambios el mundo se ha convertido en una “Aldea Global”.

Por otra parte son los medios de información y comunicación, los que permiten una influencia de las distintas manifestaciones de la cultura occidental hacia el resto del mundo; y es que los medios no solo transmiten información, sino también bienes culturales.

En esta época de grandes cambios y en razón de las velocidades de la comunicación, la civilización occidental pasa a ser el referente de lo “culto” y en consecuencia la cultura europea incide de manera significativa a la cultura de otros continentes.

Por lo tanto, los mismos rasgos del desarrollo estético que se generaron en Europa, también estarán presentes en las culturas no europeas, tales como el impresionismo, el neofolclorismo, el neoclasicismo; los cuales estarán presentes también en el inicio del Siglo XX en los otros continentes.

Posteriormente en este Siglo se formaron los otros tipos de lenguaje musical, como impresionismo, expresionismo, la música atonal, el surrealismo, la música aleatoria, la música electroacústica, etc.

Estas tendencias incidieron en las culturas de los países latinoamericanos, dando lugar al surgimiento del mestizaje cultural, que viene a ser la síntesis de las diferentes culturas (india, negra, europea). En las diferentes partes del continente latinoamericano debido a este mestizaje las culturas se desarrollaron de manera diferentes, como podemos observar en lo sucedido en Argentina y nuestros países andinos. Cualquiera nación tiene las entonaciones de su lenguaje, tradiciones folclóricas y las influencias de su región y en función de la consolidación de las culturas nacionales aparecieron algunos fenómenos musicales como el flamenco y el jazz, pero hoy se han internacionalizado.

En Europa el término “modernismo”, surge como sinónimo de cambios en las distintas manifestaciones estéticas, pero no fue tan popularizada, ya que el concepto que primó en este continente fue el de “vanguardia”, el cual representó las corrientes en la renovación radical con las destrezas al máximo renovadas: la nueva visión de la vida, lejanía a la tierra, a los sentimientos de ser humano y lo cósmico, principalmente la negación de las estéticas del clasicismo y romanticismo.

En Segunda Mitad del Siglo XX la vanguardia se caracteriza como “arte conceptual” o “neovanguardia”: es lo experimental (improvisación, incluido el “collage” o utilización de los temas famosos de los otros autores), donde el arte no es para hacer el producto final, etc. (Gavrilova, N., 2005).

En esta segunda mitad del Siglo XX, con el desarrollo de las tecnologías electroacústicas, aparecen nuevas posibilidades de escoger una infinidad de sonidos musicales, lo que ha permitido que los compositores modernos puedan utilizar cualquier lenguaje musical anterior o contemporáneo. Esto se debe desde mi punto de vista, a la libertad de expresión y de pensamiento producto de la modernidad, lo que determina que el compositor e intérprete no se sujete a un solo estilo o a un cierto género musical.

A fines del Siglo XX, con la globalización, no solo hay una incidencia de lo global sobre lo local, sino también desde lo local hacia lo global, es decir, que Europa y los países “céntricos”, también reciben la influencia o toman de los otros países del mundo ciertos géneros musicales que los incorporan a su cultura.

Finalmente, podemos señalar que el mundo no es estático, sino que es un mundo en constante cambio y evolución, razón por la cual el arte musical y la cultura misma se han modificado radicalmente. A inicios de la humanidad el hombre vivía en armonía con los sonidos de la naturaleza, y más adelante con el clasicismo y romanticismo dominaron las armonías consonantes y posteriormente en los Siglos XX-XXI surgieron ambiente disonantes, producto del urbanismo, el desarrollo industrial y el consumismo etc., los mismos que se reflejan en todas las manifestaciones de la cultura, y en particular en el arte musical; de tal manera, con la llegada de la posmodernidad el arte sufrirá un cambio radical, en razón de una de las premisas de esta nueva racionalidad, en la que “todo vale”, lo que para unos autores conlleva al “caos”, a la incertidumbre, a la subjetividad y en la música con la influencia de lo posmoderno a lo experimental, vanguardista, original, controvertida, razón por la cual solo se interpreta a sí misma.

2.7 La estética musical del Villa-Lobos y Ojeda en el contexto de la cultura musical de los países latinoamericanos

Durante del periodo colonial (Siglos XVI – XVII) y después en la época de fundación de los estados independientes (Primera Década de Siglo XIX) en el territorio de América Latina se formaron los tres importantes regiones culturales y geográficas, los cuales no son similares con las fronteras de los estados modernos; que podemos sintetizarlos en los siguientes: 1. el MEZTIZO. Fundado en la base de la mezcla de las tradiciones europeas e indias, lo cual caracteriza La Región Andina (Ecuador, Perú, Colombia, Chile, Bolivia) y México: albazo en Ecuador, jarabe en México, zamacueca en Perú, cueca en Chile, etc. También aquí cuidan las tradiciones de las culturas precolombinas: canciones, bailes, rituales e instrumentos musicales, 2. el AFRO fundado en la mezcla de las tradiciones europeas y africanas, la misma que esta ubicada en Región de Caribe, Venezuela, Costa-Rica, Ecuador y en las algunas regiones de Brasil. El folclor de este tipo representa cantidad de instrumentos de percusión y mezcla de ritmos complicados. También en estas regiones y ciudades, se expresan muchos rituales africanos: Santería en Cuba, Umbanda y Candombe en Brasil, Voodoo en Haití; 3. CRIOLLO que salió de las culturas de emigrantes europeas, en particular de España y Portugal, pero con pocas influencias de las tradiciones indias y africanas (Gavrilova, N., 2005).

Para el desarrollo musical de Nuestro Continente, fue importante la primera cuarta parte del Siglo XX, ya que la cultura latinoamericana era objeto de gran atención de parte de muchos compositores europeos.

Por esta razón, la creación profesional en América Latina tiene lazos fuertes con el tipo europeo; los estilos europeos de las épocas modernas incluyen renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, y las diferentes formas y corrientes del Siglo XX, como impresionismo, expresionismo, neofolclorismo, neoclasicismo, vanguardia se trasladaron a América Latina y tuvieron aquí su propia perspectiva de desarrollo.

2.8 Heitor Villa-Lobos y la estética musical de Brasil

La cultura musical de Brasil es una de las más grandes y complicadas por la cuestión étnica, donde viven blancos (emigrantes de cualquier país de Europa), negros, mulatos, indios, mestizos, etc., no existe una cara típica del brasileño, ustedes puede encontrar cualquier tipo del mundo allí. También muchos colores en el folclor músico-poético o en la danza, en los rituales religiosos, etc.

El choro, fue el género más representativo de Villa-Lobos, formado en la última tercena del Siglo XIX en Rio de Janeiro, el choro tiene muchas significaciones: En estado temprano, tiene lazos con los grupos de los músicos urbanos, los cuales tocaron flauta, guitarra y cavaquinho (que es una modificación de la guitarra, la misma que es más pequeña y tiene 4 cuerdas). Más tarde se incorporaron otros instrumentos de viento como el: clarinete, el saxofón y también la mandolina. Pero los principales fueron las flautas y guitarras. Estos ensambles fueron muy de moda en el ambiente urbano, tocaron las polkas, valeses, tangos. Los músicos chorinos tocaron con su propia particularidad, después, el choro se convirtió en el representante principal de la cultura popular urbana (Gavrilova, N., 2005).

Otro estilo, no menos popular que el choro en el Brasil representante del folclor urbano, fue la samba; las más famosas fueron las sambas-cariocas. Este estilo se desarrollaba en especial en las “Escuelas de Samba”, como los clubs de los bailadores, miembros de las competencias en el famoso Carnaval de Rio de Janeiro.

Sobre Villa-Lobos, se ha escrito mucho sobre sus influencias estético-musicales; según C. Smith es el iniciador del post romanticismo, después caminó al Impresionismo y al folclor, más tarde caminó al clasicismo en el estilo de Bach, y después hizo como una síntesis de los todos estos estilos (Smith, C. S. *Heitor Villa-Lobos – In: Compositores de América*, v.3).

Oscar Lorenz señala que hubo también la influencia de Debussé y la Escuela Francesa, en la formación de Villa-Lobos (Fernandez, O. L., *A contribuicao harmónica de Villa-Lobos para a música brasileira*, Boletín latinoamericana de música, t. VI).

Arnaldo Estrela escribió que en la juventud, Villa-Lobos fue el modernista valiente, ya si bien es cierto que tuvo influencias, no siguió la moda, sino que creó su propia moda y que son muy pocos en la historia de la música los compositores con su propia individualidad. (Estrela, A., *Musica de cainara do Brasil*).

Por su parte, Aurelio de la Vega contó: que es imposible fijar algunos rasgos estilísticos en la creación muy individual de Villa-Lobos. Que él es un impresionista fino y muy nacionalista... (Vega de La, *Música artística latinoamericana*, Boletín interamericano de la música, Washington, 1972).

Por lo tanto la creación de Villa-Lobos no la podemos encerrar en un solo estilo, él escribió para auditorios muy diferentes, en diferentes estilos para diferentes grupos de músicos, tenía las órdenes de las diferentes instituciones brasileñas y extranjeras, de la industria del cine norteamericano y las personas particulares, etc.

Finalmente, es necesario señalar que sus obras tempranas fueron dominadas por la continuación de las tradiciones románticas; también fue apasionado de los ideales del verismo, producto de la influencia de la ópera Italiana en Brasil a inicios del siglo XX, en particular con las huellas de Puccini; de igual manera, aunque fue corto el periodo "wagneriano" la pasión fue más a la orquestación y las armonías de Wagner, pero no a los principios estéticos; algún tiempo Villa-Lobos fue apasionado del modernismo; pero la más fuerte influencia para la creación de Villa-Lobos fue el Impresionismo, este estilo fue uno de los favoritos para el compositor. Los años 30-40 fueron del interés del

compositor las tendencias del neoclasicismo, como la expresión de la música Bach, la utilización del estilo de la polifonía barroca del Siglo XVIII.

Los rasgos de los Expresionistas de la Escuela de Nueva Viena, y más de los representantes de la música atonal y serial, los cuales tenían una resonancia en América Latina, fueron negados por el Villa-Lobos, el cual siempre fue el verdadero compositor brasileño.

Villa-Lobos aportó mucho a la universalización del arte, con su pertenencia nacional, y el contexto histórico en el que le tocó vivir, además con el aporte de sus obras a la cultura universal, ya que siempre tuvo su identidad propia.

2.9 Cristóbal Ojeda Dávila en la cultura musical ecuatoriana

La cultura musical ecuatoriana, podemos señalar que deviene desde los tiempos precolombinos, los distintos pueblos originarios de estos territorios ya conocían o habían desarrollado algunos instrumentos musicales. La música fue parte de la vida cotidiana, acompañaba las fiestas y los servicios religiosos. Fueron populares los géneros de canción de los indios del Ecuador: las canciones-himnos sobre la valentía de los guerreros (se cantaron en las ceremonias y fiestas oficiales); las canciones históricas, los cuales hablaban sobre las cosas importantes que ocurrían en el Imperio (época de los incas); canciones para los cultos, de la cacería o la pesca, etc.; de los trabajos en el campo; de amor; etc.

La música del Oriente ecuatoriano tuvo muy poca influencia de afuera o casi ninguna, pero en la sierra hay la influencia europea al folclor de los indios. Con la conquista española se cambió la cultura musical de esta tierra. Los curas jesuitas con la finalidad de acercar los indios al catolicismo pusieron a sus canciones letra religiosa y también a las fiestas indígenas tradicionales se pusieron las ceremonias católicas.

Las danzas de los indios del Ecuador principalmente tienen origen pre hispano. Algunas de ellas salieron de las épocas de sociedad temprana, cuando fue popular, el totemismo: los bailadores de la provincia de Azuay y de la zona central del Ecuador utilizaban las pieles de los animales en su vestido y ponían en la cabeza las plumas de los pájaros, se pintaba las caras de colores diferentes, llamativos.

La música folclórica criolla principalmente tiene lazos con la música española. Principalmente tiene compases de tres tiempos y de cambios (6/8,3/4), el canto de las dos voces de las *terceras paralelas* y acompañamiento obligatorio de los instrumentos musicales (más importante la guitarra). La danza, a su vez se acompañaba con el canto. Los géneros de canto-baile criollos (mestizos) más populares que se desarrollaron fueron: sanjuanito, pasillo, pasacalle, albazo, guarandeña, etc.

En el periodo colonial bajo la dirección de los curas, los indios aprendieron el toque de los instrumentos musicales de teclas, cuerdas y vientos y también la teoría y la lectura musical. En el año 1555 los franciscanos fundaron en Quito la escuela musical "San Andrés". Aquí se prepararon los cantantes para los coros de la iglesia. De esta escuela salió el cantor de la Catedral de Quito, el compositor D. Lobato, después este puesto lo ocupó G. Fernández Hidalgo. En el año 1810 se fundada la primera escuela musical (civil) no religiosa, su fundador fue el monje T. Mideros y Niño.

Caso aparte será el desarrollo musical en la costa norte del Ecuador y parte de la zona norte de la región interandina (valle del Chota) ya que en esta región se asentaron los negros libertos, los mismos que trajeron los ritmos del África y que los integraron a la cultura musical de este país.

Posteriormente, el violinista europeo A. Sejers, fundó la escuela musical en la capital; el año 1870 por decreto gubernamental se fundó el Conservatorio Nacional en Quito y posteriormente en las ciudades de Guayaquil, Loja, Cuenca y otras ciudades.

En este sentido, en Ecuador surgieron grandes músicos, entre los que se destacan: S. L. Moreno y L. U. Salgado, C. Ojeda, C. Bonilla, G. Guevara, D. Luzuriaga entre otros (Enciclopedia musical E-book, 2006).

Con todos estos antecedentes, debemos señalar que la trayectoria musical y artística de el Ecuador, se la puede comparar con el desarrollo general del continente Latinoamericano, pero con sus propias particularidades.

2.10 Desarrollo musical de la ciudad de Loja

Loja tiene una rica tradición en las artes, y por esta razón es conocida como la Capital Musical y Cultural del Ecuador. Loja se precia de ser el suelo natal de connotados intelectuales de importancia nacional como Benjamín Carrión (fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana), Pío Jaramillo Alvarado, Miguel Friofrío (escritor de la primera novela ecuatoriana), Pablo Palacio, Ángel Felicísimo Rojas, Miguel Ángel Aguirre, Manuel Agustín Aguirre, Isidro Ayora, Manuel Carrión Pinzano, Carlos Miguel Agustín Vaca (Fundador de la Sayce) y los escultores Daniel y Alfredo Palacio; es cuna de grandes músicos como Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi, Marcos Ochoa Muñoz, Edgar Palacios y los integrantes del grupo Pueblo Nuevo, además de importantes pintores como Eduardo Kingman famoso por sus pinturas indigenistas.

En esta ciudad existe una marcada inclinación por las artes, especialmente la música. También se proyectan como disciplinas que concitan interés y acción de los ciudadanos de Loja: la literatura, la pintura, la oratoria y el cine.

Desde finales del siglo XX tiene una Orquesta Sinfónica que es reconocida por su alto nivel de desarrollo.

Loja, ciudad en la que sus habitantes sienten un amor innato por la música, cuenta con un monumento que conmemora a compositores instrumentistas e

interpretes de esta bella tierra en una obra que a más de perennizar sus nombres embellece el aspecto urbanístico de la ciudad.

Con estos antecedentes, podemos entender la propuesta musical de Cristóbal Ojeda, quién es uno de los importantes compositores que ha enaltecido no solo a su ciudad Loja, sino también al propio Ecuador.

CAPITULO SEGUNDO: NICCOLÒ PAGANINI

1. BREVE SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE N. PAGANINI (1782–1840)

El gran Niccolò Paganini nació en Génova el 27 de octubre del año 1782, fue uno de los Violinistas más famosos de su época, además guitarrista y compositor Italiano. Paganini fue hijo de Antonio, un parroquiano que tocaba agradablemente la mandolina y el violín, cuya esposa era amante de la música. Antonio comenzó a enseñarle a Niccolò a tocar el mandolín a los cinco años, y el violín, dos años después.

Fue un niño prodigio, antes de cumplir los catorce años dominaba ya todos los secretos del violín, al extremo de que sus profesores reconocían no tener nada más que enseñarle.

El 31 de julio de 1795 tocó su primer concierto en el teatro “Sant Agustino” en Génova a la edad de 13 años; en 1796, inició una gran amistad con el Márquez di Negro, quién fue apasionado de su arte.

En 1801 compuso más de veinte obras en las que combina la guitarra con otros instrumentos; en 1802, tuvo su primer amor (que no fue conocido públicamente), pero en su Villa de Toscana vivió tres años, en donde logró desarrollar varias obras para guitarra y otros instrumentos de cuerda; de 1805 a 1813 fue director musical en la corte de María Anna Elisa Bacciochi, princesa de Lucca y hermana de Napoleón.

Después de estar en la ciudad de Lucca, Niccolò hizo las giras por Piza, Milán, Parma y Livorno. La fama de él llegó muy rápido por Italia. Su toque y la personalidad tienen una imagen fantástica e inician a volar las leyendas.

En Livorno el éxito fue tan grande, que uno de los aficionados del público le regaló el violín del constructor Guarneri del Gesù, con el cual Niccolò tocó toda su vida.

En Milán, conoce a Stendhal y Foscolo. Entre sus grandes seguidores y apasionados por su arte, estaban: Goethe, Byron, Hugo, Duma, Balzac, Berlioz, Schumann y Liszt, entre otros.

En el año 1816 en Milán llega el famoso violinista francés Lafon para tener un concierto-competencia con Paganini y el 7 de Marzo de este año en este concierto ganó Paganini. En este mismo año en Venecia Paganini escribió su obra famosa "Carnaval de Venecia" con los colores del folclor frescos. Esta obra fue simbólica para los violinistas posteriores en el estilo romántico-virtuoso.

El Abril del 1818 el violinista polaco Karol Lipinski, llegó a Italia para conocer a Paganini, con quién quería hacer también un concierto-competencia; pero después, cuando escuchó a Paganini dejó esta idea; en este mismo año logró tener amistad con Rossini y luego realizó algunas fantasías sobre los temas de las operas de este compositor.

Desde 1828 inició varias giras por ciudades como Viena, Praga, Varsovia y Berlín entre otras lo que lo consagró como el mejor violinista de su tiempo, capaz de extraer al instrumento musical sonidos y efectos inconcebibles.

En 1835 la princesa María Luisa de Parma, invitó al maestro a ser el Director de la Orquesta del Teatro de su principado, donde Paganini trató de hacer una reestructuración orquestal, la cual utilizan las orquestas modernas, pero en su época no tuvo éxito en su propuesta.

En los últimos años de su vida, dada su estado de salud calamitosa, cerró su círculo de amistad solo a Berlioz y pocos músicos muy íntimos, con los cuales tocó los cuartetos de Beethoven.

Muchas leyendas fantásticas, muchas opiniones diferentes, datos mentirosos y dudosos, han circulado sobre él. De igual manera sobre su presencia física

giraron leyendas de la Edad Media sobre las brujas y hasta cómo vendió su alma al Diablo (Tibaldi, 2008).

Finalmente, debo señalar que Paganini con su gran imaginativa técnica influyó notablemente en muchos compositores posteriores. Su violín se guarda en Génova y es sacado solo una vez por año para que toque el mejor violinista.

2. PAGANINI Y LA GUITARRA

Si bien la gloria de Paganini fue de violinista-virtuoso, poco conocimiento tiene la historia sobre el maestro de otros instrumentos como la viola, o que fue gran conductor de orquesta y gran guitarrista de su época; además de ser autor de gran cantidad de las obras para guitarra.

Paganini tocó la guitarra desde la niñez, pero no tocó en conciertos públicos, sino entre sus amigos. Ernesto Camilo Sivori, su único alumno también fue un buen guitarrista, por lo que el maestro escribió especialmente algunas obras para violín y guitarra, para tocar juntos. Quién escuchó cómo Paganini tocaba la guitarra dijo, que el Paganini-guitarrista fue lo mismo que el Paganini-violinista. Además él no tocó los métodos tradicionales, sino que creó su propio estilo.

También él tocaba la guitarra en cuartetos y en obras de forma grande. En los cuartetos la guitarra tiene el rol protagónico como instrumento solista y es tan virtuoso como el primer violín. El maestro había señalado que la técnica virtuosa del violín es posible trasladarla para tocar con la guitarra; por lo tanto, sí se podía tocar los dos instrumentos de manera combinada durante una obra musical: la guitarra podía estar colgada en el hombro del maestro, cuando él tocaba el violín, y estar el violín entre las rodillas cuando tocaba la guitarra.

A Paganini no le molestó tocar los dos instrumentos musicales, aunque no tenían algo parecido entre sus técnicas, por el contrario con el toque de la

guitarra desarrollaba las nuevas técnicas de violín: el *pizzicato de mano izquierda* sin ayuda del arco salió de la técnica de los *ligados* de guitarra y en el mismo momento el toque de arco con el acompañamiento de *pizzicato*; la técnica de los *dobles armónicos*; las posiciones específicas de los *acordes*; cambio de afinación de la cuarta cuerda; además utilizó bastante la técnica del *pizzicato*, la cual antes utilizaron solo en las orquestas. En algunos momentos, parece que esta técnica es algo promedio entre el violín y la guitarra. Esta influencia se reflejó mucho en los famosos 24 Caprices. Parece que Paganini desarrolló la técnica de su mano izquierda de manera increíble, porque practicó bastante y sin ayuda del arco. También la guitarra le ayudó a Paganini a tener más lazos con el folclor.

Por mucho tiempo las composiciones de Paganini para la guitarra no fueron conocidas. Solo en los años 20 del Siglo XX se publicaron estas composiciones por parte de M. Schultz y E. Schwarz-Reiflinger. En el patrimonio manuscrito de Paganini existen 140 obras para la guitarra sola y 28 para guitarra y violín; 4 tríos y 21 cuartetos con participación de guitarra.

Muchas obras pequeñas del maestro para guitarra tienen el carácter improvisado. A estas obras él las calificaba como "*schiribizzi*", (como unos caprichos) que son las miniaturas, la mayoría de las cuales tiene el carácter bailable; muchas de ellas tienen no más de 15 a 20 compases; o los bailes tipo minuetos, valeses, o marchas. En la mayoría de estas obras encontramos elementos folclóricos; ellos no son difíciles y son buenos para los músicos aficionados ya que sirven muy bien para los estudiantes iniciales (Yampolsky, I., 1985).

En el ejemplo de un Vals podemos ver que estas obritas tienen su valor pedagógico para los estudiantes iniciales, en el que el estudiante de las primeras clases puede presentarse en el diapason sonoro amplio, además en una obra puede utilizar los diferentes tipos de la técnica de tocar, y de mi practica como profesor, para los niños por su curiosidad les gusta las obras que tienen las diferentes técnicas en su contenido:

Andantino grazioso

VALS

N.Paganini

mf *p* *am* *3-3* *3-3* *arm. -----* *mp* *p i m* *fin* *i m*

arm. ----- *Trio* *espr.* *mf* *Fine*

Da Capo al Fine

En la parte “A” (compases 1 - 8) el alumno puede estudiar *las dobles notas* de manera simple, que solo utiliza los dedos 1 y 2 de la mano izquierda y en los compases 2 y 6 el dedo *índice* transforma a la *ceja*, en compas 4 cambia la posición con el *glissando*, en los compases 2, 3, 4, 6 y 7 utilizando el *staccato*. En la parte “B” (compases 9 – 16) en los compases 9 – 10 y 13 - 14 utiliza los *armónicos naturales* en el taste XII. En la parte “C” (compases 17 – 24) utiliza los *arpeggios* simples en el acompañamiento y en el fondo de los cuales siga la melodía, la cual libremente mueve a las posiciones altas y el estudiante se aprende a separar la melodía del acompañamiento. Hacer todo esto no es difícil, pero esta obra entre otras de Paganini da mucho más provecho para el conocimiento y desarrollo del alumno inicial que otros autores de esta época.

El pensamiento del maestro Paganini, no fue limitado a la técnica de una sola guitarra; él pensó como violinista y no estuvo preocupado solo de los *acordes* y *posturas* típicas guitarrísticas. Muchas veces Paganini deja en paz la armonía y da la importancia a la melodía sola formada por las *terceras*, *sextas* o *octavas* sin ningún acompañamiento, como se toca el violín.

3. ROMANCE PARA GUITARRA

Originalmente, el género romance tiene su origen español como una obra musical de cámara para voz y acompañamiento y significaba una canción civil en lengua romana (y no latina, la cual utilizaron en la iglesia). La compilación de estas canciones se llamaron “romanceros”. Cuando el romance comenzó a popularizarse en los otros países de Europa, se transformó en la obra poética lírica y de otro lado, en un género de música vocal. Los antecedentes de los romances fueron las canciones populares y también las variantes de las formas bailes, como el minueto, la siciliana, etc.

En la creación de los compositores clásicos y románticos el romance no fue solo un género vocal-instrumental, sino también la obra musical instrumental o la parte de una forma grande, como: sonata, suite, concierto, etc. Por ejemplo, la segunda parte de “Concierto *a-moll (La menor)*” (K. 466) de W. A. Mozart. El romance fue representado como una obra vocal-instrumental o instrumental en el arte de los principales compositores románticos como: Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Gounot, Bizet, Massenet, Tchaikovski, Musorgski, etc. (Enciclopedia de música E-book, 2006).

Este Romance (originalmente tiene el nombre Romanza), es la 2-da parte de la “Gran Sonata” *A-dur (La mayor)* para guitarra sola (o existe una variante para la guitarra con acompañamiento de violín, donde el rol principal tiene la guitarra), en esta sonata, se ha acumulado todo el arte virtuoso y el conocimiento profundo de la técnica de la guitarra de Paganini. De su estilo y virtuosismo esta obra musical necesita de preparación muy seria y profunda del músico-intérprete. Esta sonata tiene las tres partes: *Allegro de Sonata, Romance y El Tema con Variaciones*. Pero también El Romance sirve como una obra sólida. Es un ejemplo de la lírica romántica de los tiempos tempranos de Romanticismo. Escrito en el ritmo de Siciliana, que es un baile de carácter típico italiano, cercana al carácter de la melodía folclórica popular. Este Romance tiene la melodía vocal tan preciosa, que es el pretexto de la famosa obra vocal Serenada de Schubert, solo que en el caso del Romance

de Paganini tiene la base folclórica italiana y la de Schubert tiene el carácter más universal. Existe una adaptación del gran guitarrista y compositor ruso Alexander Ivanov–Kramskoy de esta obra para la guitarra y piano, parece que él quería dar algo de sinfonismo a esta obra musical, la cual daba para su fantasía y expresión.

En algunas de sus obras, como este romance, Paganini desarrolló una técnica más avanzada que los guitarristas clásicos famosos de su época, los cuales fueron limitados técnicamente a las posiciones típicas y los métodos tradicionales de tocar este instrumento musical.

Paganini, no fue limitado a los *arpeggios*, las *escalas* y los *acordes* de los métodos tradicionales, los cuales no desarrollaron suficientemente la belleza de la *línea melódica*. Por ejemplo, pruebe quitar el acompañamiento y los adornos en la mayoría total de las sonatas y otras obras del periodo clásico, escritas para la guitarra, y dejar sola la melodía y se puede ver, que ella no tiene ni pasión ni sentimiento, solo está estructurada correctamente con las reglas de la teoría de música clásica, nada más. Para las obras de los guitarristas clásicos famosos hay que ser muy académico, un poco plano para guardar el carácter de la guitarra de esta época, la cual no tenía el sonido grande y no permitió muchas diferencias en las dinámicas del sonido, pero no sirve para tocar las obras del maestro Niccoló.

Paganini no salió completamente de las reglas de la música clásica, no se permitió para sí mismo romper totalmente con el academicismo de su época, pero de manera genial, entendió que adentro de estas reglas y de la técnica tradicional de la guitarra de su época, podía descubrir su propia manera del lenguaje musical y su propia utilización de las posibilidades técnicas y sonoras de la guitarra.

Mucho ayudó para este descubrimiento el pensamiento violinista y la utilización en algunos momentos de imitaciones de la técnica de este instrumento musical. Paganini no tenía miedo en algunos momentos de quitar

el acompañamiento de los arpeggios y los acordes y dejar sola la melodía, porque las melodías del maestro tienen tanta suficiencia, que prácticamente no necesitan mucha ayuda del acompañamiento. Por ejemplo este peso de la melodía con no mucha importancia del acompañamiento se utiliza en los géneros modales como el flamenco o el blues, pero Paganini creó sus obras en la época, cuando la armonía tenía el peso enorme en la música europea, y fue muy valiente al no dar tanta importancia a la armonía en la música en el Siglo XIX.

Para tocar las obras del maestro Paganini, hay que pensar de manera especial. No podemos salir totalmente del academismo, pero siempre hay que actuar sobre lo cotidiano y juntar la manera más contemporánea, porque el maestro se adelantó a su época, en algunos momentos y en las cadencias hay que sentir como el violinista gitano, sin límites de la altura musical y las dinámicas del sonido (simbólicamente por supuesto), cuando la pasión domina sobre los límites del sonido claro del instrumento. Muy importante para interpretar las obras de Paganini, es estar preparado para tocar libremente las *dobles notas*: *terceras*, *sextas*, *octavas* y *décimas*, las cuales tienen que salir naturalmente, como en violín, o en algunos casos con *glissando*.

El "Romance" escrito en la forma *ternaria* ("A" en *la-moll* (*La menor*) – "B" en *C-dur* (*Do mayor* – "A1" en *a-moll* (*La menor*) con la *reexposición* cortada y la *codeta* pequeña). El número de compases 6/8, y el tiempo "Andante".

La parte "A" es un *periodo de la estructura repetitiva* (8 + 8 compases), de la segunda representación (compases 9 – 16) el tema varía y cambia el registro al agudo (compases 10 – 12) con la aplicación de las *achicaduras* en la melodía (compás 13). En su *estructura armónica* se apoya en las *funciones principales* (*t – s – D*), termina en el *arpeggio* construido en la función de *dominante* en la base de *acorde mayor*.

La parte “B” es un contraste con la parte “A”. Domina el *C-dur (Do mayor)*. Se presenta aquí el carácter animado y bailable (podemos a ver las características de tarantela) la cual ayudan los arpeggios de las fusas del acompañamiento con los bajos, los cuales marcan la pulsación, típicos representados en las sonatas clásicas de Haydn, Mozart, Beethoven y los guitarristas clásicos famosos. Esta parte también tiene las características del virtuosismo improvisado, las *cadencias* típicas de las “cascadas violinistas” (compases 25 – 27, 31, 35), en las cuales podemos ver los elementos vocales de la escuela vocal italiana “*bel canto*”. Los lazos con la parte “A” podemos sentir en los compases 28 – 30, donde podemos encontrar otra vez el ritmo de siciliana. Prácticamente a partir del compas 28 inicia el puente, el cual de manera improvisada nos guía y prepara a la *reexposición*: al ritmo de siciliana y a la tonalidad *a-moll (La menor)* de la parte “A”, aquí domina la *función de dominante de a-moll (La menor)*.

La *reexposición* de la parte “A” es cortada: el tema pasa una sola vez con los cambios pequeños (compases 36 – 42). La *codeta* fija el carácter más animado de la parte “B”, podemos encontrar aquí los rasgos de barcarola y también de improvisación (compas 46), las *escalas octavadas cromáticas* con el cambio de las *funciones t – D* (compases 44 – 46, 48 – 49) nos guían a cuatro veces la repetición de la *tónica*, que “ponen el punto” en la interpretación de este romance.

Análisis interpretativo y pedagógico

Siempre el nacionalismo de Italia, donde nació la belleza del género *bel canto* está presente en la creación del N. Paganini. De esta manera está escrito el primer tema del Romance (compases 1 - 16), el cual está construido de las *dobles notas*. Es muy importante poner las posiciones de la mano izquierda de tal manera, que cuando cambiamos las posiciones de las *dobles notas*, siempre tiene que resbalar uno o dos dedos para lograr la manera violinística, en algunos de estos cambios podemos utilizar el *glissando*, pero sin abuso; también toda esta melodía tiene que sonar con máximo *vibrato*.

En general las posiciones de esta melodía tenemos que resbalar por las mismas dos cuerdas (2-da y 3-ra o 1-ra y 2-da), técnica parecida al violín, y en algunos pocos casos utilizamos las cuerdas vecinas. El carácter de este tema triste con mucho sentimiento, pero apasionado, típico del carácter de las obras de Paganini, que en un momento tiene dos sentidos. Los tres bajos *Re*, *La* y *Mi* en esta parte son al aire, sirven sólo para apoyar la melodía armónicamente.

Después de este primer tema, el cual parece que nos da una vía sin salida, típico del maestro, aparece de manera sorprendente el segundo tema como un rayo de luz en la oscuridad (compas 17), y es totalmente diferente, muy apasionado y con mucha esperanza. Esta parte hay que tocar rápido y virtuoso.

De manera muy interesante se ha construida la primera *frase* de este tema, el cual podemos imaginar como un dialogo (compases 17 – 18), después se repite (compases 19 – 20): en el final de esta *frase* hay una corta respuesta, la cual calma la pasión de todo, que nos da el material anterior de la *frase* (de las últimas tres *corcheas*) y también tiene la función como alzada al siguiente compás; estas cortas respuestas se repiten durante toda esta parte (también los finales de los compases 22, 24, 26), pero en el compás 27 la respuesta continua, aumentando la emoción y termina con el *pasaje* de las *fusas* muy apasionado, con el punto de ganador del sentido del inicio de esta parte. Los bajos, los cuales encabezan el acompañamiento de los *arpeggios* tenemos que tocar marcado, como los latidos del corazón ardiente y la duración de los bajos de las respuestas podemos continuar poco para dar una imagen de la parada de esta pasión. En la repetición de la primera frase (compases 19 – 20) podemos cambiar el timbre o la dinámica, pero al final de ella hay que regresar a la manera de tocar de los compases 17 – 18.

A partir del compas 25 desaparece el bajo, pero la imagen de él está presente en los *arpeggios* de las primeras dos *corcheas* de los compases 25 y 26, por

eso recomiendo tocar el acompañamiento de estos *arpeggios* con los dedos *índice* y *pulgar* (*figueta*) de la mano derecha.

El *pasaje legado* de las tres últimas *corcheas* del compas 25 tiene un modelo pequeño del mismo dialogo, cuando las ocho fusas apasionadas calman con el *tresillo* de *semicorcheas*. Este *pasaje* hay que tocar, como dos *frases* diferentes y las tres *semicorcheas* también tienen la función de *alzada* al inicio de la *frase* en el compas 26. La melodía de esta parte tiene que ser tocada *apoyando*, incluso en los momentos con los *arpeggios* el *anular* se debe tocar *apoyando*, los guitarristas tiene que desarrollar la marcación de la melodía de manera apoyada para que ella pueda ser marcada y seleccionada naturalmente del acompañamiento del *arpeggio*. En la otra variante del Romance en esta parte se encuentran unos *pasajes octavados* (por ejemplo en el compas 24), por lo que no recomiendo hacerlo, porque eso da más peso, que rompe el carácter volante y solo podemos utilizar estas *octavas* en el caso, que toquemos esta parte con el mismo carácter del inicio de la obra, que tampoco es bueno para interpretarla, que pierde la diversidad y elegancia.

A partir del compas 28 (tenemos que volver al *Tempo primo*), el diálogo continua de la manera más trágica: las pesadas notas *octavadas* con el motivo lastimero de las dos *semicorcheas*, el cual, en el compas 31 de 9/8 se transforma a la corta *cadencia*, a la cual transforma la tercera respuesta lastimera, esta podemos tocar libremente, dando paso al siguiente episodio apasionado del compas 32, en el 1-er *acorde* del compas 35. En este *episodio* aumentamos la fuerza de la pasión un poco *acelerando* con cada *frase* hasta la primera *frase* de culminación del compás 34. La repetición de esta *frase* en el mismo compas 34 tocamos *piano* como el eco con la calma y descanso en la *parada* del primer *acorde* del compas 35. Los *arpeggios* en este *episodio* hay que tocar con los dedos *i*, *m*, *a* *apoyando*, de manera flamenca, lo que logra parecer al motivo de llamada de trompeta, que da más dramatismo con el fondo del *pedal* de los bajos profundos al aire (prefiero tocar los bajos de la

manera corta, como *corcheas* y *acentuada*, que da el carácter tenso de todo este *episodio*).

Después de esta *parada*, inicia la libre *cadencia* (compases 35 – 36). La *cascada* muy emocional de 13 notas se transforma a una melodía grotesca; y en el compás 36 aparece la otra *escala cromática* lenta y dulce igual de 13 notas, que es la reflexión de la *escala* de las *fusas* del compás 35 la cual nos guía con *ritardando* a la repetición del primer tema, que se repite de manera poco variable, con *achicaduras* (en el compás 40 la *achicadura* de las 6 notas tocamos en la 3-ra cuerda para dar el carácter no brillante, sino triste) y solo un *periodo* de 8 compases (la primera vez son dos *periodos* de 8 compases). Inicia con carácter más íntimo y trágico, que en la primera vez, pero paso a paso desarrolla la parte del *clímax*, la cual inicia a partir del compás 44, donde aumenta la *intención climática* hasta su punto final, representado por la *cascada* en el compás 47, la cual podemos tocar de manera virtuosa, como una *mini cadencia* con el *acelerando* y *picado* de la técnica flamenca. Después de la última *corchea* del compás 47 iniciamos la *caída* de la *tención climática* hasta el carácter primario de la obra (compases 48 – 49). Interesantes los diálogos en este *episodio climático* (compases 44 – 49): hay los diálogos *contrapuntistas* entre la línea del bajo y de la melodía, y también hay diálogo entre las *frases* dentro de la *línea melódica*. En los compases 44 – 46 y 48, 49 podemos tocar los *pasajes* de la manera *octavada*, como en la otra versión del Romance para guitarra y violín, lo que da más *intención climática*.

Los tres últimos compases (50 – 52) es la *codilla*: la última expresión y respiración de la pasión, la cual muere en el último *acorde* del compás 52. En esta pequeña parte aceleramos y subimos el volumen apasionadamente hasta el segundo *acorde* del compás 51 y caemos con *ritardando* y *dimidiendo* al último *acorde* de la obra. Los movimientos de las *octavas* de esta parte tocamos con *glissando*, para dar el carácter más lastimoso, podemos pulsar estos *glissandos*, imaginando los latidos del corazón en una

reflexión trágica y opuesta a los latidos de corazón alegres, los cuales se representan en los bajos del segundo tema.

Las obras de Niccoló Paganini, como esta, tienen un gran valor pedagógico. El estudiante descubre muchas cosas para sí mismo en el plano de utilizar la técnica clásica tradicional de la manera más hábil con la utilización de los *glissandos*, los *acentos* y los cambios de los diferentes métodos adentro de una sola *frase*. Como esta obra también tiene los elementos clásicos tradicionales, tiene que ser muy limpia y siempre hay que pensar con la mente del violinista, que siempre tiene que estar presente en la melodía, acompañada de otro instrumento: guitarra o orquesta, que ayuda mucho para lograr el éxito al interpretar esta obra.

Recomiendo al estudiante escuchar las obras de Paganini interpretadas en violín, analizar e imitar la manera de tocar este instrumento musical. Esta obra puede ayudar para el estudiante desarrollar la técnica de las *dobles notas: tercias, octavas* (compases 1 – 15, 28 – 30, 37 – hasta final); de los *arpeggios*, combinados con la melodía marcada, la cual tocamos con ayuda del dedo *anular apoyado* (compases 17 – 24), también de los *arpeggios apoyados* (compases 32 – 34); de las *escalas*; de los *ligados y vibrato*. Recomendando hacer los ejercicios técnicos de estos métodos antes de tocar esta obra.

CAPITULO TERCERO: HEITOR VILLA-LOBOS

1. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA DE H. VILLA-LOBOS

“Escribir la música para mi es una necesidad... Escribo, porque no puedo no escribir” (H. Villa-Lobos).

Nacido el 5 de marzo en Río de Janeiro de 1887, Heitor Villa Lobos fue un compositor brasileño y fue conocido también bajo el nombre de Héctor. Aprendió música con su padre, que era gran músico amateur, y que también trabajaba en una librería. Se lo considera como la piedra angular del nacionalismo musical brasileño, siendo el más difundido compositor que ha logrado trascender las fronteras de su país, ganándose un lugar privilegiado en la segunda fila del repertorio internacional.

Fue un notable compositor brasileño autor de una gran cantidad de composiciones que alcanzan casi las dos mil, abarcando todos los géneros. Es la principal figura de música clásica de su país.

Su madre era indígena, y su padre un gran músico aficionado, que le enseñó los rudimentos del violonchelo. Más tarde, aprendería a tocar piano y varios instrumentos de viento. Estudia posteriormente en el Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro, con Benno Niederberger, pero se niega a recibir lecciones teóricas.

En el Año 1905 Heitor hecho su primer viaje a Nord-Oriente de Brasil. Veo y escucho bastante de folclor e instrumentos musicales. El enamoró de folclor para toda la vida. Después de un año viaja otra vez a los estados del Sur y no tenía la plata, tenía que ser como representante de la fábrica de fósforos. En este viaje Villa-Lobos no solo observó, sino cogió el material y inicio crear

(caucau do carriero, serestas, etc....). Después de cuatro años de viaje a la Amazonia a Belén y Manaus como cellista con un grupo de músicos portugueses. Después con una expedición científica folclórica durante tres años viajo por el Centro y Occidente de Brasil donde la mayoría eran indios. Durante 1905–1912, hizo cinco expediciones, grabo (escribió) más de 1000 melodías folclóricas, que después dijo, que El Libro de Armonía de él fue El Mapa.

Los viajes que realizó al interior de Brasil desde 1905, fueron determinantes, ya que conoció los cantos tradicionales de los indígenas del Amazonas, los que se constituirían en una influencia decisiva en la consolidación de su estilo. Durante el viaje, se ganó la vida tocando en cines, teatros y otros locales.

Las primeras obras musicales del Heitor Villa-Lobos, el músico autodidacta de 12 años de edad fueron en el año 1899. Después el creó más de 1000 obras musicales en los diferentes estilos: las 9 óperas, los 15 ballets, las 12 sinfonías, los 10 conciertos instrumentales, más de 60 obras de cámara, canciones, romances, coros, los libros para las escuelas musicales y los colegios públicos, etc. Para 1915, ya había logrado consolidar su música en las salas de conciertos. Poseedor de una originalidad armónica y formal, desacostumbradas, Héitor componía libre de las convenciones del nacionalismo académico.

En 1923 viajó a Europa, para realizar una gira de conciertos, con un éxito inesperado para su obra. Durante su viaje, conoce a Varése.

En 1930 retorna a Brasil y se dedica a popularizar la música clásica entre la población brasileña. En 1932, llegó al puesto de Director de Educación Musical de Brasil.

En 1944, Villa-Lobos hizo un viaje a los Estado Unidos para dirigir una obra suya, exponiéndose a críticas extranjeras lo cual le permitió alcanzar cierta fama fuera de las fronteras del Brasil. Sus trabajos importantes fueron

comisionados por orquestas Americanas, y también escribió una partitura de película para Hollywood, para el interesante film de 1945 “Mansiones Verdes”.

La época de los cuarenta fue un período de triunfos para su música ya que fue contratado en Los Ángeles, en Nueva York y luego en Paris. A pesar de todos sus viajes por el mundo, su casa fue siempre Río de Janeiro, donde falleció el 17 de noviembre de 1959.

Al margen de su actividad como compositor, Villa-Lobos desempeñó diversos cargos oficiales, siendo director de Educación Musical de Brasil y fundador de la Academia Brasileña de Música.

Villa-Lobos no fue solo compositor, también fue conductor de orquesta; profesor; musicólogo e investigador del folclor; sintetizando su profunda preocupación por el rescate del folclor de su país, él manifestó “el folclor soy yo”. Además fue administrador de las mejores instituciones musicales de Brasil; fue miembro de muchas instituciones culturales y científicas de mucho renombre internacional.

En el año 1930 el gobierno de Brasil mandó a Villa-Lobos organizar el sistema único de educación del país. Por algunos años interrumpió su creación artística y trabajó sobre los nuevos métodos de las clases musicales en los colegios. Villa-Lobos contó con el gran valor de la escuela rusa y en este programa incluyó los estudios de las obras de los compositores rusos como M. Glinka, A. Skryabin, I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich entre otros.

En la base de este sistema está el canto coral. Villa-Lobos organizó docenas escuelas musicales en las diferentes partes de Brasil; los coros en los grandes centros; organizó la escuela de los profesores del coro, donde fue el director; una orquesta sinfónica especial para la propaganda del educación musical.

En los últimos años de su vida Heitor Villa-Lobos trabajó como compositor y también como administrador y concertista. Hizo giras por su país y América Latina, y también a Europa y los Estados Unidos, donde interpretaba sus propias obra y las obras de sus compatriotas. Su arte tan grande, como el Brasil. Falleció en su ciudad natal el 17 de noviembre de 1959 (Gavrilova, N., 2005).

Para la guitarra él escribió:

La Suite Brasileña, que incluye: Mazurca – Choro, Schottisch – Choro, Vals – Choro, Gavota – Choro, Choro y Chorino; la Danza Brasileña; las Cinco Preludios (1939 – 1940); los Doce Estudios Virtuosos (1929); el Concierto para La Guitarra y Orquesta (1951) y las transcripciones para dos guitarras: “Canva Viron” y “Therenzinha Jesus”. Villa-Lobos toco muy bien la guitarra y la guitarra en su creación llena páginas muy brillantes. Muchas de estas obras fueron animadas por el gran guitarrista de esta época, Andrés Segovia, que Villa-Lobos conoció en Paris y después de este conocimiento eligió que todas sus obras para guitarra para Segovia. Estas obras tienen carácter muy nacional y las armonías modernas tienen lazos apretados con los ritmos y el aire de los indios y negros.

Desde mi opinión, el valor de la creatividad de Villa-Lobos fue no menos como la de Mozart o Bach para la cultura mundial. Es el compositor más importante del Continente Americano. De mi larga experiencia, como el profesor de guitarra del conservatorio, muy pocos músicos jóvenes tienen idea de cómo interpretar las obras de este gran compositor. Mi idea no es ideal, sino un intento de ayudar a los estudiantes para interpretar.

2. LOS 5 PRELUDIOS Y LOS 12 ESTUDIOS

El *preludio* es un tipo de obra musical, en la mayoría de los casos, es un instrumento musical que permite tocar la música de las diferentes voces. Los más antiguos representantes de este género son del Siglo XV. Al principio el

preludio fue como una entrada pequeña de alguna obra musical, normalmente improvisada: como la preparación del oyente para la tonalidad de la obra principal seguida después de *preludio*, etc.

Este tipo de obra no tenía forma fija, era improvisada y con un desarrollo libre de su forma, que es lo típico para los *preludios* en la utilización del mismo tipo de factura del material musical, que se acerca al género del Estudio. Esta forma musical tenía otros nombres como *preámbulo*, *tocata*, *caprice*, *fantasía*, etc. En el Siglo XVII el *preludio* se lo utilizó en las entradas de las óperas o suites escritas para los diferentes instrumentos, ensambles y para las orquestas. A partir del Siglo XVIII los *preludios* se iniciaron como el género propio, en la creación de Bach y se fijó como el ciclo “Preludio y fuga” al estilo monofónico en *preludio* y polifónico en *fuga*).

En los Siglos XIX–XX los *preludios* se desarrollaron en los ciclos *preludio* y *fuga*, como el de Bach en todas las 24 tonalidades (en la creación de D. Shostakovich y R. Schedrin por ejemplo); en ciclos de tres (por ejemplo “Preludio, coral y fuga” de C. Franc para piano); o como la entrada para las óperas o para sus partes (Wagner, Verdi, Puccini); y como una propia obra musical (Enciclopedia de música E-book, 2006).

El ciclo “5 preludios” (W.419) fue escrito en los años 1939–1940 y fue elegido para la “Mindinha”, el nombre diminutivo de la segunda esposa del maestro Arminda Neves Almeida, la cual hasta final de su vida fue la fiel amiga y compañera. El 6-to preludio, se extravió y nadie sabe a ciencia cierta que pasó con él (Guestrin N., *5 preludios y 12 estudios para guitarra*).

El compositor Del Gado escribió una obra con el nombre de “6-to Preludio del Heitor Villa-Lobos a la memoria del Maestro Famoso Brasileño”.

Cada uno de los 5 preludios tiene su subtítulo. Estos subtítulos, Villa-Lobos los puso después que los preludios fueron compuestos, por eso y por la universalidad de la música de él no se obliga al intérprete seguir la imagen de estos subtítulos.

Prelude #1, *e-moll (Mi menor)* – “Melodía Lírica”.

Prelude #2, *E-dur (Mi mayor)* – “Melodía Capadocia” o “Melodía Malandrín”

Prelude #3, *a-moll (La menor)* – “Homenaje a Bach”

Prelude #4, *e-moll (Mi menor)* – “Homenaje al Indígena Brasileño”.

Prelude #5, *D-dur (Re mayor)* – “Homenaje a la Vida Social”.

Si bien los 5 preludios son obras universales, creo que en la mayoría de las partituras de las diferentes ediciones no se ponen los nombres de estas obras. Cada artista, cuando toca estas obras puede imaginar su propio universo y en este caso los nombres sirven solo para la guía y su contenido tiene mucho más.

Villa-Lobos imaginó la guitarra como orquesta que llena los timbres de los diferentes instrumentos, pues este instrumento da tantas posibilidades, por eso él buscó algunos métodos especiales para salir de las reglas apretadas tradicionales de la guitarra clásica del Siglo XIX e inicio del Siglo XX.

Las armonías, que utilizó Villa-Lobos, en sus obras para guitarra, dependen de las cuerdas al aire y los *acordes*, los cuales en mayoría de los casos son cómodos para tocar; que se mueven a manera de *yuxtaposiciones*, producen una *armonía* específica. Esta técnica utilizan los guitarristas del flamenco, donde la guitarra tiene el puesto del instrumento principal. En la mayoría de los momentos de las obras para guitarra de Villa-Lobos no hay que *digital* especialmente, porque el asunto está muy claro, pero en algunos momentos hay que buscar una *digitación* lógica y seria. Villa-Lobos nunca cambió en sus obras para la guitarra la afinación tradicional de la guitarra clásica, o como tal vez dicen de la guitarra española, (como hicieron en algunas obras Francisco Tárrega o Agustín Barrios por ejemplo), por ello Villa-Lobos hizo lo contrario que estos autores señalados para dar lo máximo de la afinación tradicional.

Villa-Lobos también fue cellista, y da mucha importancia al *registro bajo* de la guitarra y juega utilizando las *líneas melódicas* en las cuerdas bajas (4-ta, 5-ta, 6-ta), haciendo imitación del cello, las cuales pasan tal vez hasta los trastes XIV–XVI y del timbre ancho de estas cuerdas hacen la imagen del mismo (la primera parte de los Preludios #2 y #4, la segunda parte del Preludio #5, el tema del Estudio #11).

Él no recurre a muchos colores específicos como los *armónicos*, los *pizzicatos*, los *golpes* de diferentes partes de la guitarra, etc., como utilizan muchos compositores del Siglo XX, sino que escoge muchos timbres de los sonidos puros, jugando con ellos en las diferentes cuerdas.

Muy importante para las composiciones de la guitarra es escoger la *tonalidad* adecuada para elegir lo máximo de las posibilidades sonoras y técnicas de este instrumento musical. Más servibles y cómodas las *tonalidades* para las composiciones para la guitarra son: *e-moll (Mi menor)*, *E-dur (Mi mayor)*, *a-moll (La menor)*, *A-dur (La mayor)*, *d-moll (Re menor)*, *D-dur (Re mayor)*, las cuales tienen los bajos y otras notas de las *funciones* principales al aire y también son las *G-dur (Sol mayor)* y *C-dur (Do mayor)*, las cuales tienen las cuerdas al aire en las *funciones* principales. En sus obras Villa-Lobos utilizó estas mismas *tonalidades*, que dan la posibilidad de brindar las máximas posibilidades técnicas y sonoras.

3. PRELUDIO #1 “Melodía Lírica”

(Dedicado al pueblo de Brasil)

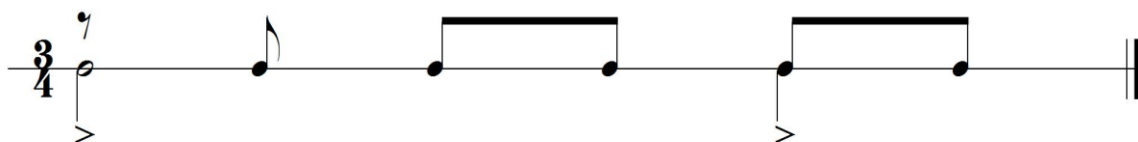
La *tonalidad* de 1-ra parte *e-moll (Mi menor)*, de 2-da parte *E-dur (Mi mayor)*. Escrita en la *forma ternario (A – B - A1)* con la *codilla* pequeña. La base es un retrato de Brasil llena de lirismo y de su música característica: melancólica y en el mismo tiempo muy optimista, llena de firmeza “diabólica”, como dijo Villa-Lobos. En la 2-da parte, está la imagen del campesino brasileño con carácter alegre, la cual disfruta de la vida y su labor.

La parte “A”, “*Andantino expresivo*”. *Numero de compas* $\frac{3}{4}$ (variante más temprano fue de $\frac{3}{8}$ – “*Agitato*”). De la diferencia del primer variante el compositor, se cambia el carácter de este preludio al carácter lírico, pero con la expresión (que el lirismo del hombre campesino es también valiente), se permite para el intérprete utilizar más el *vibrato* profundo de las cuerdas bajas del instrumento y lograr la imitación del sonido de cello. De su carácter, esta melodía se acerca al carácter de la *seresta* (canción-serenata) con la lírica romántica, si hay también algo parecido con el lenguaje musical de compositor francés Jules Massenet, con el cual Villa-Lobos tenía una amistad.

La melodía pasa tres momentos. En la primera vez tiene la característica *diatónica* con la *esquema armónica* típica *t – s (DD) – D – t*; en la segunda jornada la melodía se *acromatiza*, se rellena de los cambios de *armonía* y se amplía el *diapasón sonoro*. La tercera *jornada de la melodía* se desarrolla de la misma tendencia, pero aquí el desarrollo sale no solo de la *aromatización* de la melodía y *armonía*, sino de la *formula rítmica* del acompañamiento de los *acordes* que se cambia (satura) de:



a:



(compases 33 – 38) y también amplía su *diapasón*; además se cambia las proporciones de la escritura temática: si en la primera jornada el tema tiene

los 12 compases, en la segunda *jornada* aumenta hasta 16 y en la tercera *jornada*, la cual tiene 23 compases se amplía con el nuevo material (compases 39 – 51) que es como el puente, que une esta parte con la segunda.

La parte “B” “*Piú mosso*”, *E-dur (Mi mayor)*, tiene el *número de compas de amalgama*. En su estructura, es un contraste de la parte “A”: tiene el carácter festivo, acercándose a las melodías ibéricas (más españolas), como el aire de *rosas* o *alegrías*; la parte “*Meno mosso*” (los compases 70 – 77) tiene el rol parecida a la parte *parada* en el baile *alegrías*. Aquí también podemos escuchar la imitación sonora de la *viola caipira*, la cual tiene 5 cuerdas reforzadas. En esta obra el *cambio del compás* es permanente; los *arpeggios* virtuosos, las *achicaduras* con la refuerza de *octava* o *acorde* dan a esta parte, el sentido de la alegría de la vida. Este mismo carácter, pero más majestuoso se refleja en la *codilla*.

Análisis interpretativo y pedagógico

En la Primera Parte “*Andantino espressivo*”, de esta obra musical, tiene un carácter profundo, lírico, y dramático en las culminaciones. Es importante no apurarse en el tiempo; siempre hay que dar un peso y estabilidad a la caminata del *andantino*. Puede ser solo en *e-moll (Mi menor)*, porque en el principio de ella es la melodía cellística en los bajos, la cual está acompañada en la mayoría de este Preludio en las 1-ra, 2-da y 3-ra cuerdas al aire o con los *acordes*, movidos de la manera de *yuxtaposición* y que tienen alguna cuerda al aire en la *armonía*.

El autor seleccionó las relaciones de la melodía con la *armonía* de la manera tímbrica; cuando el acompañamiento puede tener las mismas notas y la melodía en los bajos, puede ser más aguda, que las notas del acompañamiento en las cuerdas agudas. Este juego hace la ilusión, ya que tocan los diferentes instrumentos musicales. En la melodía hay que mantener la manera vocal: cuando pasa al lado agudo haremos el *crescendo*; al lado de

abajo, *dimiduyendo* (si sabemos, que naturalmente cantar las notas agudas suave es difícil y cantar las notas bajas fuerte es también difícil, por eso tenemos que imaginarnos los momentos de canto instrumental como vocal). También es importante realizar una imagen de las respiraciones. También es importante tocar con mucha habilidad y claridad las *yuxtaposiciones* de las *cascadas* de los *acordes disminuidos* (los compases 22 – 26), que es típico para los compositores latinoamericanos.

En esta parte hay tres ascensos melódicos, cada uno es más tenso; después del 3-er *ascenso*, el *clímax* en los compases 33 – 38 y 1-ro tiempo del compás 39, aquí podemos acelerar poco a poco y en el último *acorde* paramos, respiramos e iniciamos la continuación del tema de manera suave y con el *crescendo* continuamos la fuerza apasionada, la cual solo disminuimos paso a paso en los tres últimos compases (49 – 51), luego preparamos nuestro sentimiento para el carácter también apasionado, pero más alegre de la segunda parte.

Es muy importante el valor del *vibrato* para tocar esta melodía, ya que ayuda hacer la verdadera imagen del cello. Por eso hay que tomar en cuenta el rol del *pulgar*, que el guitarrista tiene que mantener bien la melodía, separarla de los *acordes* y los pocos bajos presentes en la obra, con la virtud mantener las *dobles notas* con el *pulgar*.

La Segunda Parte "*Piú mosso*", *E-dur (Mi mayor)*. Tiene otro carácter frente a la Primera Parte; es más liviano, animado y alegre. Hay que escoger otra manera de tocar, poquito más *metálico* para dar una brillantez. Está presente la *poliritmia*: El *numero de compas* de 2/4 mezclan con los 3/4 y en los compases de 67 hasta 77 después de 2/4 aparece el compás 3/8 (en este caso las *corcheas* sigan con el mismo valor; podemos contar eso, como cambio de los acentos (este modelo de los cambios, bastante típicos en la música andaluza y también latinoamericana).

Recomiendo que en la última *corchea* de los compases 52, 54, 56, 58, 60, 62 y en los dos primeros tiempos de los compases 53, 55, 61, 63 no utilizar la nota *Si* de acompañamiento al aire, sino en la 3-ra cuerda con la *ceja* en el IV traste para no perder la fuerza de la melodía, la cual sale del *arpeggio* anterior con el *crescendo*.

En los compases 52, 54, etc., donde tocamos la *cascada* del *arpeggio*, utilizamos el *pulgar* lisando y *apoyando* en las 6-ta, 5-ta y pasando a la 4-ta cuerda.

En el *Meno mosso* (los compases 70 – 77), el primer tiempo tocamos con *pulgar* lento, como imitamos el sonido de una arpa, por su puesto tenemos que escoger el timbre dulce y tocar cerca de la *boca* de la guitarra. Aquí hay una dificultad para cambiar la posición al *armónico* y no perder el valor de *pedal* del *acorde*, que oyente no sienta, que el *armónico* está separado de los dos *acordes* anteriores.

Hay que hacer “un engaño” tímbrico y dinámico en el compas 59, cuando pasamos con el *arpeggio* en el compas 58 con el *crescendo* al 1-ro tiempo del compas 59, de igual manera, como en los compases 56 -57, pero el primer *acorde* del compas 59, cual es menor, tocamos suave y lírico.

En los compases 67, 68 y 69 en cada compas podemos hacer con el timbre diferente.

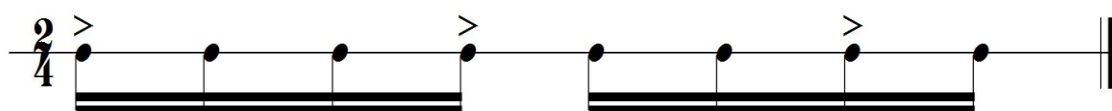
El ultimo bajo en el final hay que tocar como “un eco” suave, sin uña, pero bastante profundo y definitivo.

4. PRELUDIO #2 “Melodía Capadocia” o “Melodía Malandrín”

Para mí personalmente mas impone el segundo variante. Aquí como en Preludio #1 la melodía de la parte “A” es *Andantino*. Que esta construida en la base de los *arpeggios*, los cuales se forman con el acompañamiento

armónico en el mismo momento con el apoyo de los bajos. Las pulsaciones rítmicas se reflejan las de choro. Esta melodía tiene el carácter vivo e improvisado, en el mismo momento relajado y de fantasía. Está construida en base de los principios: pregunta y respuesta de las figuras *arpegiadas* con el *retardando* en las notas altas, las cuales reemplazan con las *cascadas* improvisadas del carácter de *escala*, y que se fijan con los *acordes saturados*. En el plano *armónico* no hay el desarrollo intensivo, como en la parte “B”, con la cantidad de *acordes* de la confirmación de la *tónica* (los compases 9, 16, 19, 22, 30, 33).

La parte “B”, *Piú mosso* típica, está construida en la base de los *arpeggios*, los cuáles en su estructura tienen los lazos con la técnica pianística y típica para los preludios o estudios. El movimiento redondo surge de los ellos con el apoyo de los bajos reforzados de las quintas da el carácter místico. La tendencia de los bajos ha construido rítmicamente parecido a la *formula rítmica* de choro, pero de manera contraria, sus movimientos de $\frac{1}{2}$ tonos y los *acordes descienden* a $\frac{1}{2}$ tonos dan para esta parte el carácter parecido al estilo impresionista. También los *acentos rítmicos* en los compases 40, 42, 48, 50, 56, 58, 84 y 90 tienen un ejemplo típico de la formula rítmica de los géneros de la familia de tangos:



Este prelude ha escrito en la *forma de ternario* (A – B – A1), Las *tonalidades* de parte “A” es *E-dur* (*Mi mayor*), de la parte “B” es *H-dur* (*Si mayor*), el *número de compas* 2/4.

Análisis interpretativo y pedagógico

La Primera Parte de este Preludio tiene el carácter liviano. El tiempo *Andantino* es como una caminata, cuando no estás en el estado ni preocupado, ni apurado, observando los paisajes con la conciencia no pesada. Cada dos compases sigan como una *frase*: la pregunta con retardando y la respuesta a la cual tenemos que marcar bien en esta actitud. Hay que mantener estas *frases dinámicamente*: *crescendo* a la *ascendencia* y *diminuendo* a la *descendencia*. En el compás 9 aparece la *escala ligada*, cual es el inicio de la frase siguiente y cual podemos tocar poco *rubato*, como un poco *acelerando* el escrito. La *frase* de los compases 14 – 15 tienen una *escala* en *descendencia*, para la cual es mejor tocar de la manera de *arpeggio*: tres notas en las diferentes cuerdas 1-ra, 2-da y 3-ra y con el cambio de posición de los 2-do y 3-ro dedos lisamos a las otras tres notas a la 1-ra posición con la 1-ra cuerda *Mi* al aire, de cual tenemos el tiempo para cambiar la posición, y a partir de esta *Mi* tenemos otro *arpeggio*.

A partir del compás 16 hasta el 21 tenemos las dos *cascadas* de las *escalas* de los tres compases cada una, las cuales tenemos que tocar de la manera vocal con la culminación en el final con los dos últimos *acordes*, los cuales tocamos con el *acento* en el primero y disminuimos el volumen en el segundo (la típica manera terminar las *frases* en la música europea). La segunda *cascada* termina en el compás 22, la cual sirve como un lazo para la *secuencia* de los 4 *eslabones* (cada ocupa un compas) en los compases 23 – 26. Esta *secuencia* no cumple las leyes de las *secuencias* presentes en la *tonalidad*, sino que está construida con el principio del *cambio de las posiciones* con los *acordes* iguales. Esta *secuencia* tocamos con el *acelerando* y volvemos al tiempo real en el final de la ella. En los compases 27 – 32 repetimos las dos *cascadas* de tres compases, los cuales son similares como los compases 16 – 21 y terminamos la Primera Parte de esta obra en el compas 33, y con el lazo de segundo tiempo del 33 plus el compás 34, pasamos a la Segunda Parte. Los dos últimos *acordes* del compas 33 y

primer *acorde* del compas 34 hay que marcar para confirmar el final de esta parte y al final de la obra en la *reexposición* con el eco de ultimo *Mi octavado*.

La Segunda Parte de este Preludio “*Piú mosso*” en *H-dur (Si mayor)*, pero aquí la *tonalidad* prácticamente no tiene importancia; está construida con los cambios de las posiciones de los *acordes* mayores iguales a la manera de las *yuxtaposiciones* con las combinaciones con las 1-ra y 2-da cuerdas al aire (manera típica de Villa-Lobos). Los *arpeggios* son difíciles, pero similares; el pulgar tiene que tocar dos notas (6-ta y 5-ta cuerdas) en el inicio, después pasar a la 4-ta cuerda y de regreso de la 4-ta cuerda saltar a las dos notas del otro *arpeggio*. Las *dobles notas* el interprete tiene que tocar iguales, no preferir a ninguna de ellas. Es parecido a la técnica del *alzapúa* de la guitarra flamenca. Recomiendo para lograr bien estos *arpeggios* hacer los ejercicios de *alzapúa*, porque esta parte hay que tocar máximo rápido y con buena dinámica de piano hasta *forte* de la manera vocal. En el compas 83 tenemos el *clímax*, el cual con *yuxtaposiciones cromáticas* de los acordes iguales calmamos paso a paso y con el retardando volveremos a la repetición de la Primera Parte de la obra.

5. PRELUDIO #3 “Homenaje a Bach”

Este Preludio está en *a-moll (La menor)*, la forma *binaria (A – B)*. Tiene las dos partes diferentes. La primera parte “*Andante*”, está escrita de la manera moderna la misma que es impresionista, y con elementos de improvisación, y la segunda parte “*Molto adagio e dolorido*”, da la impresión de ser la música de Bach, a la manera de las *tocatas* de la época barroca, que está construida en base de de la típica *secuencia* barroca de Bach. Podemos imaginar, como el Gran Maestro Villa-Lobos envió un mensaje al Gran Maestro Bach y recibió la respuesta. También podemos imaginar, que es un reflejo moderno de la forma muy utilizada del Bach, como *preludio y fuga*. En los Preludios #3 y #4 Villa-Lobos no cambio la *tonalidad* en las diferentes partes, como ha hecho en los otros preludios.

La parte “A” está construida en plan de los *acordes corales* con las *cascadas*, formadas en base de la mezcla de las *escalas* y *arpeggios*, y los *motivos recitativos*. El *número de compas* es de *amalgama* (2/4, 3/4, 4/4). La presencia en la *tonalidad* inestable, con aparición de la *tonalidad* lejana *Fis-dur* (*Fa sostenido mayor*) en compas 7 en relación de *tritono* con la anterior *C-dur* (*Do mayor*) en compas 3; la competencia de los *acordes* de las estructuras de *tercia* y *cuarta*; la utilización de los *acordes disminuidos* y con la *segunda*, que todo eso da el carácter improvisado para esta parte, parecido a los preludios de los compositores de la época de barroco y las obras para el órgano de Bach. En el *plan armónico-tonal* podemos ver las paralelas con la música de Gabriel Fauré, la creación de la cual Villa-Lobos conoció muy bien, particularmente da la imaginación con el ciclo de Fauré “Preludio, Coral y Fuga” para el piano.

La parte “B” está construida de la doble jornada de las *secuencias descendentes* de 7 compases con el *pedal* repetido en el *soprano*, muy cercana a las estructuras melódicas de los compositores de la época de barroco y más de Bach (hay asociación con su Tocata y Fuga *a-moll* (*La menor*)). Lo contrario de la parte “A”, esta parte se fijada de la *tonalidad a-moll* (*La menor*) con la forma exacta. En la *armonía* la estructura también exacta: *t - S7 - t7 - II7 - t7 - VII 7(2) - t*.

Análisis interpretativo y pedagógico

La primera parte “*Andante*” inicia de la *cascada melódica*, acompañada con las cinco cuerdas al aire y termina en *acorde Do 7+*, pero la *culminación* de esta *frase* esta la última *corchea* del compás 1, la cual haremos con *retardando*. La segunda *cascada* (mezcla de lo *melódico* y *arpeggio*) culmina en el *acorde* en el compas 4 y recibimos la respuesta terminada en el primer *acorde* del compás 5.

A continuación sigue la tercera *cascada melódica*, que es parecida a la primera *cascada*, pero más aguda a un tono y está acompañada de las

mismas 5 cuerdas al aire; tiene la *culminación retardada* en la última *corchea* del compas 6 y termina en el *acorde Fa sostenido mayor*. Aparece la cuarta *cascada* (mezcla de *lo melódico* y *arpeggio*), la cual inicia del *calderón* para que confirmar la *tonalidad* aparecida extraña para *a-moll (La menor)* que es *Fis-dur (Fa sostenido mayor)*, y termina en el primer *acorde* del compas 9 y después continúa en los dos *eslabones* de la *secuencia* de los *acordes yuxtaposicionados*, con lo que termina en el 3-er tiempo del compas 12, donde podemos descansar y respirar poco, porque a partir de la segunda *corchea* del compás 13, se inicia el *tema doloroso* (son dos *frases*: la 1-ra culmina en el primer *acorde* del compas 14, cae en el 2-do *acorde*; y 2-do, es *repetición improvisada* que termina en el primer *acorde* del compás 15, la cual también cae en el 2-do *acorde*. Este tema une la Primera parte con las *secuencias* de la Segunda parte de la obra.

Después se inicia el desarrollo de este tema y termina con el bloque de los *acordes yuxtaposicionados* en el *modo frigio* con la 2-da cuerda al aire, los cuales mueven con el mismo ritmo de la *secuencia* en los compases 9 – 12. En el compas 18 aparece la quinta *cascada melódico-arpegiada*, la cual entra en el mismo bloque de los *acordes* como en los compases 16 – 17, y termina en el primer *acorde* del compás 20, que es el inicio de la *caída* de la primera parte de la obra, la cual se repite en el compás 21 y termina en el ultimo compas 22 y también tiene la función de lazo, que une la Primera y Segunda partes de este preludio. El 1-ra y el 3-ra *cascadas melódicas* inician la *alzada*, por eso hay que bien marcar la 3-ra *corchea*, que marca el inicio de los compas. Las 2-da, 4-ta y 5-ta *cascadas melódico-arpegiadas* (los compases 3, 8 y 18) podemos tocar con dos variantes técnicas:

1. *Tirando*, más imitar los arpeggios con utilización de las cuerdas al aire;
2. *Apoyando*, como escala sin ninguna cuerda al aire (para mi mejor el 2-do variante).

Los acordes yuxtaposicionados (los compases 2, 4, 5, 7, 9 – 12, 16 -17, 19 - 21) podemos también tocar de dos variantes técnicos:

1. Tradicionalmente: utilizar los 4 dedos de la mano derecha;

2. De la manera *arpegiada* con *pulgar* (para mi es la mejor variante), es muy importante aquí, separar los bajos de los *acordes*, los cuales tienen el rol de *pedal*. Los *acordes* de los compases 14 y 15 hay que tocar de esta manera: el primer *acorde acentuado* y el segundo muy suave (para fijar el carácter lastimoso de este tema).

La segunda parte "*Molto adagio e dolorido*" está construida de la *secuencia* de los 6 *eslabones*, los cuales después se repiten solo con el final diferente. Los finales de estas dos *secuencias* (el 4-to tiempo del compas 28 y el 1-ro tiempo del compas 29, 4-to tiempo del 35) nos unen con la primera parte (los compases: *alzada* con el 1, final del 5 y 6, los dos primeros tiempos de los 14 y 15, también los 20 y 21 de la Primera parte de la obra). La primera *secuencia* recomiendo tocar con *vibrato* cerca de la boca de la guitarra; la repetición de ella, poquito más animado y romántico en la posición normal de la mano derecha y podemos un poco aumentar el tiempo, pero en los compases 34 y 35 hay que volver al carácter y al tiempo del inicio. Última nota *La octavada* tocamos muy suave, como el eco, la cual vibramos hasta que ella termine de sonar naturalmente. Recomiendo no repetir toda la obra; eliminar la *primera casilla*, porque esta obra repetida en general pierde la imitación y el carácter de *preludio y fuga* de Bach.

6. PRELUDIO #4 "Homenaje al Indígena Brasileño"

El tema de la Primera parte de este preludio el Villa-Lobos, los sacó de los *armónicos naturales*, en los cuales el autor utiliza en *el episodio "Moderato"* antes de la *reexposición* del tema principal (los compases 27 -32), que estos compases son un *gesto* de donde nació este preludio. Esta parte con *armónicos*, son la "quinta esencia" de esta obra. También contamos, que oficialmente el timbre de los *armónicos* de la guitarra, es la imitación de la

flauta y sabemos que los diferentes tipos de los vientos con los timbres hermanos a las flautas, son principales en la cultura musical de los indios. Pienso que la idea de este tema simple en su estructura, apareció de la música folclórica de los indios.

Villa-Lobos manifestó al guitarrista uruguayo Abel Carlevaro (1916 – 2001), (quién fue el primer intérprete de este preludio), que el ritmo puntuado de los acordes de la 1-ra parte de este preludio tomo de dos tamboristas un tanto serios de la selva amazónica (Wolff, D., Alessandrini, O., 2007).

El preludio fue escrito de la *forma ternaria* (A – B – A1) con el *episodio* de 6 compases (el *motivo principal*, cual se forma el tema de la parte “A” de este preludio) antes de *reexposición*. *Tonalidad: e-moll (Mi menor)*.

La parte “A” “*Lento*” está formada en las *frases melódicas descendentes* cellísticas, fuertes con el acompañamiento suave de los bajos y *acordes*, los cuales forman el “eco” del tema (o podemos imaginar el dialogo entre ellos, como entre el hombre y la selva por ejemplo), le dan un carácter serio y trágico de esta parte. El *número de compás* se cambia permanente: de $\frac{3}{4}$ del melodía al $\frac{4}{4}$ del acompañamiento.

La parte “B” “*Animato*”, es el contraste de la parte “A”. Está construida en base de los *acordes arpegiados* con la imagen de la melodía en las *negras* de los bajos, los cuales se mueven por las *tercias* con el carácter agitado.

El *episodio* se ha construido por las *triadas*, con el acompañamiento de *septacorde menor*, formados de los *armónicos naturales* de la guitarra. Tiene el cargo del eco o la reflexión de la parte “A” y da para el preludio un carácter místico.

La *reexposición* se confirma el carácter primordial del preludio y se termina con el acorde reverberante, el cual diluye el espíritu de este preludio a la nada.

Análisis interpretativo y pedagógico

El tema principal “*Lento*” podemos dividir por los dos compases (los primeros 8 compases) como “la pregunta y respuesta-eco”. “La pregunta” del tema tocamos fuerte, pero cantable; sin exagerar, con mucho *vibrato* en las 4-ta, 5-ta y 6-ta cuerdas, a manera de imitación del sonido del cello; y la “respuesta-eco” tocamos suave, en el fondo del último sonido de la “pregunta”, la cual vibramos hasta prorrogar el máximo tiempo posible. Estos momentos son muy delicados y obligan aplicar las notas de la máxima calidad. Por ejemplo, en el compas 6 es bastante difícil vibrar la nota *La* posicionada en la 6-ta cuerda y mantener el acorde con el bajo la misma *La*, en la 5-ta cuerda al aire.

En los compases 9 y 10, las “preguntas” son cortas (solo de las dos notas), y la respuesta en el compas 10 es de los *armónicos*, los cuales disminuyen con el *retardando*.

La parte “*Animato*” está construida de los *arpeggios simples ascendentes* tocados con los *acordes* iguales (con las pequeñas variaciones para mantener la tonalidad) de la mano izquierda, los cuales mueven de la manera de las *yuxtaposiciones* con la primera cuerda al aire (los compases 11 – 15 y el primero tiempo del compas 16). De la misma manera movemos los *acordes* totalmente iguales con la 2-da cuerda al aire en los compases 18 – 24, los cuales llegaran al *clímax* de la obra, en el compas 25 con la *caída* en el 26.

Esta parte podemos interpretar de las dos maneras:

1. Tocar con la máxima rapidez posible, paso a paso aumentar la dinámica y el volumen hasta el *clímax*.
2. Iniciar lento y lirico con el *vibrato*, paso a paso acelerar y aumentar la dinámica, la tensión y el volumen hasta el *clímax*, solo en el 3-ro tiempo del compas 13 podemos disminuir poco el tiempo y otros parámetros para fijar la pequeña *culminación* del *acorde* más agudo y continuar con más animo (este variante es preferible para mí particularmente).

Después de la parte “*Moderato*”, la cual es el eje principal de este preludio, repetimos la parte “*Lento*”, que terminamos con el último acorde (compas 43), cual vibramos hasta, cuando se desaparece (recomiendo tocar este acorde con el *arpegiato* despacio).

7. PRELUDIO #5 “Homenaje a la Vida Social”

Con este preludio se termina el ciclo de los 5 preludios, ya que es la acumulación de las ideas de los preludios anteriores. Su carácter es parecido al “Suite Popular Brasileira” de Villa-Lobos (muchos músicos que tocaron este preludio, indicaron esta semejanza), que fue escrita en base de la serenata con un carácter burgués. La *forma híbrida* (A – B – C – A1). El *numero de compas* 6/4, fijo que existe los dos variantes de autor de este preludio en el Museo de Villa-Lobos en Rio de Janeiro, es uno de los cuales que tiene el *numero de compas* 3/4 y es desconocido, y fue escrito primero.

La *tonalidad* principal es *D-dur* (*Re mayor*), la parte “B” en *h-moll* (*Si menor*), la parte “C” en *A-dur* (*La mayor*).

En la parte “A” “*Poco animato*” la melodía está escrita en el carácter de serenata, que se caracteriza la corriente flotante del *desarrollo* de la *línea melódica* de las *negras*. Este tema sigue dos veces en la voz aguda y termina cada vez en diferente voz (primera vez en la mediana y la segunda vez en el bajo).

El motivo primordial se presenta como un pedazo de la *escala D-dur* (*Re mayor*) *descendiendo* con el *desarrollo* a la manera de *secuencia* del *motivo* de tres notas en los *movimientos ascendentes* y *descendentes*. La *armonía* apoya a las *funciones principales* (T – S – D), en las voces bajas, las cuales se cumplen el rol de *pedal*, con el paso y la ayuda de los *acordes secundarios* en las voces medianas, los cuáles rítmicamente organizados al ritmo que se refleja la *formula rítmica* de choro. Termina con la *triada* principal, con el *glisando* se transforma al *acorde Si-menor 7*, como el *punteo* a la parte “B”.

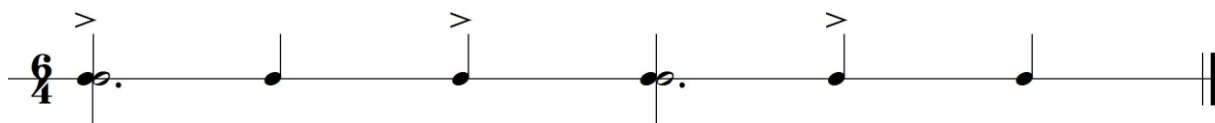
La parte “B” “*Meno mosso*”. De su carácter cercano a la parte “A” y también continuo la manera cellística de los preludios #1 y #4, pero en la diferencia de la parte “A”, donde la *línea melódica* organizada de las *negras*, aquí tiene la *formula rítmica*:



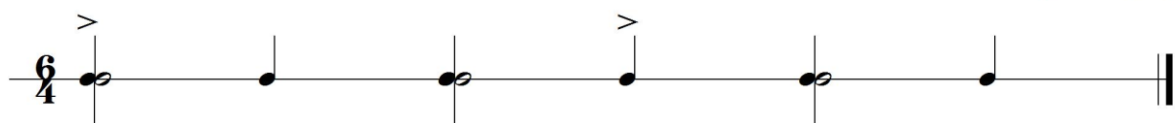
Melódicamente las partes “A” y “B” se junta el *movimiento descendente de escala*, en la diferencia de la parte “A”, aquí el inicio de cada *motivo* e ha construido en el *movimiento ascendente* al intervalo *cuarta* o *tercia*, que da para la melodía el carácter más picante y cambia el *registro agudo* de la parte “A” al *registro bajo* de cello. El canto de la melodía pasa tres veces, cómo y en la parte “A” del Preludio #1 con los pequeños cambios melódicos y *armónicos* (en el tercero paso también rítmico) y la *cascada* de los *acordes disminuidos* aquí aparecen en el tercer paso de la melodía.

La parte “C” “*Piú mosso*” es un contraste con las partes “A” y “B” de su carácter: viva, alegre, festiva “con las burbujas de champaña” melodía con carácter de principioailable (si podemos fijar los elementos de samba). La melodía está construida con los movimientos de los *acordes* de las *negras* con las *corcheas* de las *cascadas* construidas en la mezcla de los *arpeggios* y las *escalas* (podemos encontrar la parecía con la parte “A” del Preludio #3). También podemos encontrar los elementos parecidos a las partes “A” y “B” de este preludio, que da la solidez de esta obra: los primeros *motivos* de las *segundas* de la melodía de esta parte, se parece a los *motivos* de las *secuencias* de la parte “A” (ejemplo de parecías en los compases 5 y 33); los *motivos de escalas* en los compases 38 – 40 se parecen a los de las partes “A” y “B” (ejemplo de parecías en los compases 1, 2, 17, 38 – 40, etc.). Hay las características específicas *metro-rítmicas*, las cuales dan un efecto exquisito del juego de estos ritmos: las *frases* de los *acordes* de 2 tiempos en

la base de los 3 tiempos, por ejemplo en los compases 33, 35 los *acordes* en el *registro agudo* construidos en 2 y el bajo en 3:



o en el compase 39 los *acordes* en 3 y el bajo en 2:



Análisis interpretativo y pedagógico

La primera parte de este Preludio “*Poco animato*”, está escrita de la *forma típica clásica* de 16 compases (8 + 8). Si hay una dificultad para interpretar esta parte: son 6/4, pero el acompañamiento de los bajos y los *acordes* está escrito como 3 + 3 tiempos y al 3-ro tiempo cae el bajo junto con el *acorde*. Es importante, que el oyente no sienta esta melodía a $\frac{3}{4}$, la cual puede sonar como el vals; por eso yo recomiendo que cada compás se debe tocar con un *diminuendo* y mantener cada compás como una sola *frase*, y en este caso el oyente exactamente sentirá el *numero de compas* 6/4, mas puede salir una imagen, como “un mensaje (3/4) y la continuación (otros $\frac{3}{4}$) como un eco, el cual continua este mensaje”: podemos hacer una imagen con un mensaje a la humanidad por ejemplo. En los compases 9 – 11 la *armonía* puede complicar este ejercicio, por eso hay que poner la atención en estos tres compases. Los bajos utiliza el autor a lo máximo al aire, por eso los dedos de la mano izquierda tienen mucha libertad para mantener la melodía y los *acordes*. La nota *La*, en la última *corchea* del compas 13 recomiendo tocar como el *armónico* (traste XIX en la 4-ta cuerda), el cual facilitará el paso al primer *acorde* del compas 14. Los compases 14, 15 y primer *acorde* del 16 hay que

tocar mas majestuoso para dar el peso del tema en los bajos y el ultimo acorde como un eco lirico y también hay que marcar el ultimo bajo La del compas 15 y primer acorde del compas 16, para confirmar el final de esta parte.

La parte “*Meno mosso*”, en la tonalidad *h-moll (Si menor)* es una imitación del “*Andantino espressivo*” del Preludio #1. También de la misma manera y cómo en la parte anterior, mantenemos el *numero de compas 6/4* con un poco *dimiduyendo*. Pero tenemos que construir las frases de otra manera: de primer tiempo con respiración y *crescendo* vamos al segundo tiempo, y con *dimiduyendo* regresamos al tercero; con el *dimiduyendo* en general hacemos la misma construcción con los 4 – 6-to tiempos. El *clímax* de esta parte será la *cascada* de los *acordes disminuidos* en los: 4-to tiempo de los compas 28 hasta 3-ro tiempo del compas 29 (tocamos de manera parecida a la *cascada* de los *acordes disminuidos* del Preludio #1 en los compases 22 – 26), luego haremos el *crescendo* con el *accelerando* y en los dos últimos acordes *diminuendo* y *ritardando* con la *parada* en el ultimo acorde; respiramos y seguimos de la manera anterior en los dos últimos compases; en la caída bajamos el volumen con *dimiduyendo* hasta *pianissimo*; tres frases iguales hay que hacer con el timbre diferente y ultimo acorde con *arpegiato* lento (imitar la arpa).

El episodio “*Piú mosso*” tiene los 8 compases plus un compas de la 1-ra casilla, después la repetición de estos 8 compases con la 2-da casilla. Este episodio es el *clímax* positivo no solo del Preludio #5, sino de todo el ciclo de los 5 Preludios. Por eso hay que tocarlo fuerte, con el máximo gozo, con la máxima rapidez cómo sea posible de acuerdo a las destrezas y habilidades individuales del guitarrista. La mayoría de los bajos son al aire, que da la más libertad para la mano izquierda aplastar y cambiar los *acordes*, las posiciones de las cuales hay que buscar muy cómodas para tocar estos cambios de manera limpia y virtuosa. También es muy importante buscar los cambios de las posiciones cómodas para las *escalas*. El *numero de compas 6/4* mantenemos de la manera tradicional académica, pero a partir de la *quinto*

tiempo del compas 38 y todo el compas 39 tenemos que contar como 2/4: este pequeño *episodio* tiene aquí la misma *función climática*, como las *cascadas* de los *acordes* en el “*Andantino espressivo*” del Preludio #1 (los compases 22 – 26) y de la parte “*Meno mosso*” (5-to y 6-to tiempos del compas 28 y 1-ro, 2-do, 3-ro tiempos en el compas 29) del Preludio #5, ella termina en el primer *acorde* en el compas 40 y después inicia a calmarse. La *escala* en la 1-ra *casilla* recomiendo tocar de manera de la técnica del picado flamenco (es el único momento de los 5 Preludios, donde podemos utilizar esta técnica). En este sentido recomiendo tocar esta *escala* en la 4-ta posición, por supuesto que perdemos el *pedal* del bajo *Mi* de la 6-ta cuerda, pero la *escala* va a sonar más rico, ya que pienso para este momento ella es más importante. Después repetimos la 1-ra parte de la misma manera, como la primera vez.

Los “5 preludios” se ayudan para que el estudiante aprenda a tocar las obras *cíclicas* y llevar un solo tronco durante la interpretación desde inicio hasta el final de ellas. Para eso hay que analizar en qué momento, se pueden unir las cinco en uno solo:

- La presencia del cello, el cual toca la melodía lirica (Preludio # 1 – la parte “A”; Preludio # 4 – la parte “A”; Preludio # 5 – la parte “B”).
- Utilización la manera folclórica (Preludio # 1 – la parte “B”: Preludio # 2 – la parte “A”).
- Utilización de ritmo de samba o choro en el acompañamiento de los *acordes*, los cuales están cubiertos y transformados a la manera académica (Preludio # 1 – la parte “A”; Preludio # 5 – la parte “A”).
- Los *arpeggios* con los cambios de las *yuxtaposiciones* de los *acordes* (Preludio # 2 – la parte “B”; Preludio # 4 – la parte “B”).
- Las *yuxtaposiciones* de los *acordes disminuidos* y los otros (Preludio # 1 – compases 22 – 26; Preludio # 5 – compases 28 –

29; Preludio # 1 – “*Meno mosso*” compases 70 – 77; Preludio # 3 – compases 9 – 12, 16 – 17, 19 – 20.

- Las *cascadas* tocadas de manera *arpeggio-melódica* (Preludio # 1 – compases 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64 – 66; Preludio # 3 – compases 3, 8, 18; Preludio #5 – compases 34, 36, 37.

Y de estos momentos podemos recoger el mosaico, para dar inicio a la unión de estos 5 preludios a un ciclo, el cual después tendrá una sola idea estética unida. Este ciclo se desarrolla para que el estudiante pueda pensar como escoger lo máximo de las *matices* y jugar con los timbres de la guitarra, utilizar la *dinámica* de lo mínimo hasta máximo de volumen, comprender el valor del tema contra el acompañamiento dinámicamente y tímbricamente.

Recomiendo también escuchar las obras orquestales de Villa-Lobos y de los otros autores neofolcloristas e impresionistas y tratar imitar esta manera de orquesta.

El valor pedagógico de las obras para la guitarra de Villa-Lobos, es enorme. Él levantó la técnica de la guitarra moderna hasta su máximo nivel. Cuando el estudiante aprenda los preludios y los estudios de Villa-Lobos, desarrollara los métodos tradicionales de otra manera, cuando los movimientos de los dedos reciban la libertad de moverse en cualquiera de sus posiciones fuera de la comodidad natural. Lo más importante de estas obras, que se enseñan el estudiante es para desarrollar su pensamiento orquestal de la guitarra, y además descubrir que las diferencias tímbricas y sonoras, dan muchas posibilidades del sonido de este instrumento musical; también posibilita aprender el valor sonoro de cada cuerda, recibir la libertad a utilizar todo el diapasón sonoro de guitarra.

El conocimiento de la técnica del cello le permitió a Villa-Lobos, dar una imagen de este instrumento, como el violín en las obras de Paganini para la guitarra. Algunas técnicas de autor han parecido en las técnicas de la guitarra

flamenca, que podemos imaginar y que el maestro estudió, o por lo menos analizó el toque flamenco.

Villa-Lobos realizó la base principal para fundar la técnica de tocar guitarra clásica moderna, la cual fue el ejemplo para todos los compositores posteriores, quienes desarrollaron a su propia manera la música contemporánea para la guitarra: L. Brower, C. Bonilla, J. Rodrigo, N. Koshkin entre otros.

8. EL ESTUDIO # 11

Estudio, es originalmente una obra musical para desarrollar las técnicas de tocar los instrumentos musicales, los cuales se ayudan a mejorar y lograr un nivel técnico virtuoso en resultado final. En el Siglo XIX, se inició el desarrollo del toque virtuoso y el estudio se transformó a un género particular. En esta nueva etapa, se dio los “24 caprices” y otras obras de Paganini para violín solo, las mismas que fueron trascritas por Schumann, Liszt y Chopin, Mendelssohn y Brahms, que dieron la base para que el estudio, ocupe su propio puesto en la música romántica. De allí cambio de ser un ejercicio para luego desarrollar la técnica de los dedos, para superar y llegar aplicarse a obras de concierto. El estudio continuó su desarrollo en el Siglo XX con la creación de los compositores como Rakhmaninov, Skryabin, Debussy (para el piano), Villa-Lobos (para la guitarra), Stravinski (para la orquesta), etc. (Enciclopedia de música E-book, 2006).

Los 12 estudios fueron escritos por el compositor en el periodo de 1924 hasta 1929, para Andrés Segovia. La idea de la creación de estos estudios fue del resultado de una reunión de Villa-Lobos con Segovia en Paris en el año 1924. Y es también el resultado de la continuación de trabajo unido después del compositor con el guitarrista (Vaisbord M., *Andrés Segovia*, 1981, paginas 53 -54).

Además estos estudios de Villa-Lobos son muy virtuosos y tienen un gran progreso y un valor increíble para el desarrollo de la técnica guitarrística. Ellos reforman el lenguaje de la guitarra clásica, llenan los elementos técnicos y musicales antes desconocidos. Y no solo tienen un gran valor técnico y pedagógico, sino también un gran valor estético en el arte del Siglo XX; como en su tiempo, los estudios de Chopin y Debussy abrieron el valor del género de estudio, que no solo es un ejercicio para el desarrollo la técnica de tocar el piano. Ambos compositores fueron conocidos de Villa-Lobos.

Como todas obras para la guitarra de Villa-Lobos los 12 Estudios podemos tocar solo en la guitarra de 6 cuerdas con afinación tradicional, de la cual se construye la *armonía* de los *acordes* en general con la relación con las cuerdas al aire de esta afinación. Es la *música tonal*, pero con los elementos de *atonalidad*, el lenguaje musical, como utilizo en sus obras Igor Stravinski. Esta obra está escrita en la *forma ternaria compuesta con reexposición*, la cual es *de espejo* y cortada. A (a + b) – B – cortada A1 (b + a). La *tonalidad*: *e-moll (Mi menor)*. *Numero de compas 4/4* con elementos de *amalgama*. Los tiempos: *Lento – Animato – Poco meno mosso – Anime – Lento*.

La parte “A” “*Lento*” (compases 1 – 3 y 8 – 10) está escrita en la *forma binario simple* (a + b). La “a”, es un *periodo repetitivo*, construido de las dos *frases* (7 + 7 compases). La melodía en los primeros 3 compases está construida en los *motivos descendentes* de las dos *tercias* y la *quinta disminuida*, esta melodía se desarrolla en la parte “B”.

En la “*Piú mosso*” (compases 4 – 7 y 11 - 14) se confirma la *tonalidad* principal y aparece el *tronco rítmico marcado* en la pulsación y la base de la cual después se construye el *desarrollo melódico y armónico* de este estudio; se cambia el tiempo en la parte “B” “*Poco meno mosso*”, donde continua para cumplir el mismo cargo de la pulsación principal.

La “b” “*Animato*” (compases 15 – 47) es lo contrario a la “a” que es más desarrollada. La melodía se mueve de la manera rítmica con los elementos de

samba y representada de las *tercias mayores* en el fondo obstinado de la *tercia menor* del acompañamiento de las 2-da y 3-ra cuerdas al aire, que da para esta parte un matiz de dramatismo (da la analogía con la factura utilizada en los preludios de Chopin, por ejemplo *Des-dur (Re bemol mayor)*). Los cambios del *numero de compás* a los 5/4 (compases 19, 23, 27, 31, 34, 39, 43, 45) y 6/4 (compás 22) le dan el carácter improvisado.

En el *desarrollo armónico* dominan los *acordes* de la *función subdominante* en el fondo de la *tercia de tónica (Sol – Si)*, la cual pertenece y *e-moll (Mi menor)* y *G-dur (Sol mayor)* como ocurren en los juegos *armónicos* de los *mayor* y *menor*. De su estructura se representa el *periodo* de los 8 *frases*, cada uno de ellos inicia con un compás de acompañamiento (diferente solo el 1-ra *frase*) y termina en el *número de compas* de 5/4 con el *acorde arpegiato* de *arrastre*. De la cantidad de los compases, estas *frases* no son iguales: 1-ro, los 5 compases; 2-do, los 4 compases; 3-ro, los 4 compases; 4-to, los 4 compases; 5-to, los 3 compases; 6-to, los 5 compases; 7-mo, los 4 compases; 8-vo, los 4 compases.

La parte “B” (compases 48 – 66) “*Poco meno mosso*” está en contraste con la parte “A” de su factura, pero tiene la misma pulsación rítmica, solo más lenta y profunda en el registro bajo. Se representa una libre *variación* o el *desarrollo* del tema “a” de la parte “A” (compases 1 – 14). Es como una posibilidad de unir el lirismo de “a” y la expresión rítmica de “b”, a una sola idea solida con la utilización de la técnica de los *arpeggios simples*, manejados con la repetición de la misma nota en las diferentes cuerdas con un efecto de *tremolo*; también el tema está fortalecida en el registro bajo. Todo esto le da una imagen del sonido de la técnica violinista de *recochet*, la cual utilizó Paganini y también de *repeticiones* de la técnica pianística, la cual está representada en los estudios de Chopin o de Liszt (incluyo su Estudio La Campanela, donde el utiliza el tema de Paganini).

La *reexposición* (“A1”, a partir de compas 67) es cortada de su estructura y *de espejo*, que da la forma muy solida para este estudio. La “b” está construida

de 3 frases, 3-ra de las cuales tiene una estructura diferente: inicia en el mismo *número de compás* 4/4 del solo acompañamiento y enseguida termina con el último *numero de compas* de 5/4 con *arrastre* y desarrolla con la *culminación* y confirmación de ritmo latinoamericano; los elementos de cual podemos encontrar en el tema en los *periodos* anteriores y termina con la dominancia de acompañamiento, que en el compás 84 se transforma de las *corcheas* a las *negras* y nos guía a la repetición de la “a”, la cual se repite con los pequeños cambios rítmicos en el “*Piú mosso*” y termina en el compas 99 con la *sucesión plagal* representado de las notas *octavadas*, que acumula en un compas la *estructura armónica* (*subdominante – tónica*) de la “a” y toda la obra.

Análisis interpretativo y pedagógico

La *tonalidad* de este estudio es *e-moll* (*Mi menor*) para que se pueda utilizar el máximo de cuerdas al aire. El eje principal de la técnica de este estudio, es mantener libremente el *pulgar*, separar *dobles* y *triples notas*, tocadas con el solo *pulgar* de las otras notas del *acorde*; mantener las *dobles* y *triples notas* del *pulgar* con el *arpeggio* muy rápido en la parte “*Poco meno mosso*” (los compases 49 – 66), también esta parte es muy bien ejercicio para la *extensión* de la mano izquierda y la dificultad no solo en la *extensión*, mas no apagar las cuerdas al aire vecinas para tocar con el sonido muy limpio.

En los compases 19, 23, 27, 31, 34, 39, 43, 45, 71, 75 y 77, aparece un *arpeggio* cuando iniciamos con el movimiento tradicional: *p, i, m, a* (*pulgar* toca las dos cuerdas las 5-ta y 4-ta) y con el *glissando* de *anular* (*arrastre*) regresamos hasta 6-ta cuerda. Esta técnica es de la guitarra flamenca. La dificultad que se presenta es que todas las notas de este *arpeggio* tienen que sonar igual y ser organizadas e iguales rítmicamente, y cuando tocamos este *arpeggio* en las posiciones altas de la mano izquierda, ahí la dificultad es organizar estas notas, que suenan igual, porque la altura de las cuerdas pisadas en las posiciones altas tienen la diferencia con altura de las cuerdas al aire (este problema para tocar los *arpeggios* existe en la parte “*Poco meno*”).

mosso” en los compases 46 – 66 de este estudio y también en los Estudios #1 y #7 del maestro, los cuales ayudan al estudiante para la resolución este problema).

Inicia de la *función subdominante* con el *motivo* simple, parecido a la canción de cuna, como la imitación del cello (aquí hay que utilizar lo máximo de *vibrato*). La respuesta y competencia a este *motivo*, aparece otro *motivo rítmico* de “*Piú mosso*” (hay que tocar muy *acentuado* sin *vibrato* para hacer el contraste), el cual en el compás 14 funda el “motor” del ritmo de esta obra. En las competencias de estos dos *motivos* está construido la continuación este estudio, las cuales se unen en la parte “*Animato*”: el tema vibrado en los compases 15 – 47 y 67 – 78 tiene la competencia, la misma que da el acompañamiento *acentuado* de los *acordes*. En la parte “*Poco meno mosso*” las voces cambian sus funciones: la *pulsación rítmica* se da en la parte baja y la melodía (el tema) encontramos entre los *arpeggios*, la cual se reproduce de la manera de *yuxtaposiciones*, adornada del sonido de la 1-ra cuerda al aire. La *pulsación rítmica* se aumenta en los compases 65 y 66, pasan a su *clímax* en el primer *acorde* del compás 67, con el que se inicia la parte “*Anime*”, que prácticamente se repite la parte “*Animato*”, solo la tocamos más apasionado y conducimos al *clímax* y la *caída* de la obra (compases 79 – 84), la cual cambia su ritmo estático académico al latinoamericano. En esta parte iniciamos más suave el volumen y enseguida aceleramos y aumentamos el volumen hasta lo máximo; en 1-er *acorde* del compás 82 y después enseguida iniciamos la calma y disminución de la velocidad. Las vibraciones con el *dimidiendo* de los *acordes* de los compases 47, 78 y 84, tienden casi a desaparecer, para dar la *entrada* de las expresiones de las *frases* posteriores. A partir del compas 85 iniciamos la repetición poco variada de la parte “*Lento*” del inicio del estudio.

Para los estudiantes, este estudio les ayudará a desarrollar un toque a la manera contemporánea, de igual manera a escoger lo máximo de la diferencia tímbrica y dinámica; aprender a unir las partes de la obra musical

de las técnicas diferentes a una sola y aprender a conducir un tema en sus diferentes variaciones.

También le ayudará a desarrollar la técnica de las *posturas* de los *acordes* con la *extensión* de la mano izquierda, la cual es muy necesaria para tocar la música contemporánea; separar la melodía tocada con el *pulgar* de *acorde* del acompañamiento, mantener bien el *pulgar* para tocar las *dobles* o *triples* notas juntos con los *arpeggios* y *acordes*; mantener el *arpeggio con arrastre* al momento, cuando las cuerdas pisadas en las posiciones altas y junto con las cuerdas al aire tienen las diferentes alturas de las cuerdas; imitar el *vibrato* de cello y desarrollar el manejo de *poliritmia* libremente.

CAPITULO CUARTO:

LA OBRA “RECUERDO DE PAGANINI DE LEONID KOLESOV

1. BREVE AUTOBIOGRAFIA L. KOLESOV

Nací 4 de Enero 1964 en la ciudad de Rybinsk, malecón del rio Volga, Rusia (Ex. Unión Soviética) en una familia de un trabajador de fábrica de la construcción de barcos. Mi padre fue de origen ruso – alemán, llamado Vadim y mi madre la farmaceuta ucraniana Luisa.

Estudí en un colegio público; me inicié en la guitarra de manera autodidacta con la influencia de la música gitana, pues en aquella época era grande la influencia de la sociedad gitana en Rybinsk, mi pueblo natal. Mucho ánimo me daba para amar el arte mi tío Vladimir quien fue Director de la Casa de la Cultura en un barrio gitano en la ciudad de Lisichansk (Ucrania).

El ambiente de Rybinsk no fue cultural, pero un buen trompetista Vyatcheslav Orlov organizó una “Big Band Juvenil”, en la que gané el concurso para entrar al único puesto de guitarrista, para entonces tenía de 13 años de edad. Desde este momento inicié mi carrera artística. Paralelamente toque en un grupo de Hard-Rock, estudié guitarra clásica pero siempre de manera autodidacta.

A los 17 años de edad terminé el colegio con dificultad y fui a Moscú buscar una institución para estudiar música de manera formal. Gané el concurso de cuarenta y dos aspirantes para dos puestos a Escuela Profesional de Conservatorio de Moscú Tchaikovski en la Facultad de cuerdas, en la clase de Guitarra Clásica de la profesora Natalia Ivanova – Kramskaya.

Luego de un año de estudios, obligatoriamente fui al servicio militar por dos años, en donde participé de la Banda del Cuartel de Caballería cerca de Moscú, allí toque el corno alto.

Cuando terminé el servicio militar, continué los estudios en la misma Escuela Profesional del Conservatorio, donde terminé exitosamente a los 23 años de edad.

Fui invitado a la Filarmónica de Yaroslavl como guitarrista – solista y acompañante de los cantantes de esta entidad. Paralelamente trabajé como profesor en la Escuela Musical Tchaikovski en la ciudad de Rybinsk, donde por primera vez fundé la Facultad de Guitarra Clásica. Paralelamente toqué en el ensamble de música de cámara “Consort” (oboe, violín, cello, guitarra y espineta – piano). Posteriormente, inicié con el estudio de la Música Flamenca. Toqué en diferentes ciudades de Rusia y Ucrania. Participé en grabaciones con diferentes artistas. Fui el autor y productor del ciclo de programas de televisión históricos y analíticos (10 programas de 1 hora cada una) “Mundo de Guitarra” en el canal de televisión “Rybinsk – 40”.

Gracias a la “Perestroika”, que daba la posibilidad salir al extranjero para todos los ciudadanos rusos, en 1993 fui invitado a una gira a los Estados Unidos, donde toqué en 16 estados y grabé el casete y el CD “The Romantic Guitar of Leonid Kolesov” con mi propia música. Luego realicé varias giras por Europa (Alemania, Polonia, Francia, Bélgica, Luxemburgo y Holanda) con diversos grupos de músicos gitanos. En 1997 gane el concurso de la revista musical rockera moscovita “Music Box” y fui nombrado el Mejor Guitarrista Acústico.

En febrero del 2001 vine al Ecuador por curiosidad y me fasciné de este país y decidí quedarme. Fui invitado a trabajar como profesor de guitarra en la “Fundación Cultural Salinas” fundada por mis compañeros de los estudios en Escuela Profesional de Conservatorio Tchaikovsky de Moscú.

En el año 2003 grabé el CD con 2 de mis suites “Armonías del Viejo Mundo” y “Sueños Americanos”, que es el recuerdo de mis giras artísticas por Europa y los Estados Unidos.

Seis años trabajé como profesor de guitarra en el Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito.

Actualmente trabajo como intérprete en el Ensemble de Guitarras de Quito de la Fundación Teatro Nacional Sucre y como guitarrista - solista. Mis estilos preferidos son: flamenco, música latinoamericana y romántica.

2. LA MÚSICA ATONAL

Este tipo de música se formó en el Siglo XX, está fuera de la lógica de los *modos* y *armonía musical*, los mismos que organizan el lenguaje de la música *modal* y *tonal-funcional*. La igualdad y la importancia de todos los *tonos*; la negación de un solo centro de gravedad entre los *tonos*; no hay el contraste entre los consonantes y los disonantes; la negación la *armonía tonal funcional* y las posibilidades de las *modulaciones*. Los episodios de este tipo de música se encuentran en la música romántica-tardía y de los impresionistas. Su inicio está en la creación de A. Schoenberg y sus alumnos A. Berg y A. Webern, los cuales negaron este término *atonal*. Mathias Hauer, independientemente de Schoenberg desarrolló su propio sistema de los 12 tonos, donde se utilizó este término en sus trabajos. La *atonalidad* se desarrolló en la Dodecafonía de Schoenberg, en el principio de vanguardia.

Algunos compositores del Siglo XX negaron la *atonalidad* en la música (S. Prokofiev, A. Honegger, P. Hindemith entre otros). Muchos compositores contemporáneos mezclan lo *atonal* con lo *tonal*, que en nuestra época determinaron la acumulación de diferentes estilos musicales. (Enciclopedia E-book, 2006). La *música atonal* refleja la realidad sonora del Siglo XX, cuando aparecieron muchos disonantes en la vida sonora de nuestro ambiente.

3. LA OBRA “RECUERDO DE PAGANINI”

Esta obra fue escrita en Quito en el año 2010, en el estilo de Estudio de Concierto como un reflejo de los famosos Caprices del Maestro Paganini. Es un trato para dar un mensaje a este gran compositor, con elementos un tanto misteriosos, como el mismo.

La música contemporánea permite el máximo de posibilidades para la fantasía del autor, como esta obra, que fue escrita de manera moderna, la cual, con mínima presencia *armónica* refleja la soledad del hombre en la sociedad de nuestra época, pero la forma cumple las normas clásicas antiguas: aquí la forma es *ternaria simple* con la *entrada* y *coda* (*entrada* – A – B – A1 – *coda*), pero con unos *elementos específicos*, con la utilización de la *entrada* como un modelo micro de toda la obra. La *armonía* en general está formada en base de dos *tritonos*: *Mi – Si bemol* (*La sostenido*) y *La – Re sostenido* (*Mi bemol*), los cuales se ocultan y aparecen paso a paso y se revelan en el penúltimo compás 64, con la fortaleza con un *tritonos* más, como *Fa - Si*; el intervalo principal es la *séptima* que tiene la dominancia de los disonantes a consonantes (por ejemplo la *quinta justa* resuelve en *tritonos* en los compases 10 y 49), que es lo contrario a las obras del periodo clásico o romántico; rítmicamente organizada como la dominancia de la organización rítmica movida de tres tiempos a la organización estática de las dos.

La *entrada* (los compases 1 – 6). Es un “grano” de toda la obra, su “quinta esencia”. Está construida en los tres *motivos*: primero (compas 1) de conjunto de las *séptimas* (*7 menor + 7 menor + 7 mayor*) como el impulso corto (“resorte”) al próximo movimiento y desarrollo y fijado del *acento* en la 4-ta nota, que da el paso al *tresillo*, cual será dominar durante toda la obra. Es también el *gesto* principal de la *entrada*.

De 2-do paso (compas 2), este *motivo* se transforma de su *estructura intervalica* que impulsa a otra dimensión, siendo una especie de resorte que comprime: está construida de los *intervalos*: *segunda menor – cuarta –*

octava disminuida; si el primer *intervalo invertir* a la *séptima mayor*, el *motivo* de este compas será parecido al primera *exposición* (compas 1) con *desfase* de $\frac{1}{2}$ de *tono*, que da la *secuencia*, la cual después tiene su transmutación y desarrollo en los compases 14 – 17, después en la parte “B” y “se enrolla” en la *coda*. Visualmente en la partitura el compás 2 parece al compás 1 en el espejo. El “resorte” impulsa, para liberar en el 2-do *motivo* de la *entrada* (compases 3 – 4). El *motivo* (impulso), primordial expulsa afuera de la base a los nuevos espacios y tiempo, pero todavía impide en su desarrollo. Los *silencios* en los finales de los compases 3 y 4 se cortan este desarrollo. 3-er *motivo* (los compases 5 y 6) que finaliza el desarrollo, el cual no avanza a lograr su punto final de impulso primordial: es como la “caída de la altura no esperada”, la *cadenita intervalica: octava aumentada + séptima menor* (final del compás 4 e inicio del compás 5).

La organización rítmica de los tresillos en el compás 5 se confirma la dominancia de esta organización; termina este motivo con el *acorde acentuado* y aumentado en su *diapasón sonoro* y en el compás 6, el impulso primordial se disuelve y desaparece. En la *entrada* se programan las imágenes, las cuales recibirán su desarrollo en las otras partes de esta obra musical, que incluye el *número de compas de amalgama*.

La parte “A” (los compases 7 – 17), compas 2/4, es un pensamiento lírico construido en la forma del *periodo incompleto de tipo de desarrollo*, integrada de las 2 *frases* (a + b): “a” tiene los 5 compases (7 – 11), “b” tiene 6 compases (12 – 17). La frontera entre estas dos *frases* es la *pausa-corchea* en el compás 12. Análogamente al impulso mandado en la *Entrada* de la obra el *tema* de la parte “A” se ha construido en los *intervalos de séptima* (compases 9, 10, 11, 13 – 17). Y si en la primera *frase* la melodía se desarrolla rítmicamente paso a paso con la dominancia de las *corcheas*, sino después de la “chispa corta” (*sextillo* desesperado, también construido en *intervalo séptima* prevé la aparición de la parte “B” en el compás 11).

En el 2-da *frase* el tema recibe su aceleración rítmica a los *tresillos* y *sextillos*; la melodía en los compases 14 y 16 otra vez construida de los *intervalos séptimas*. Análogamente a los compases 3 – 5 de la *Entrada* allí sentimos el apoyo oculto a la nota *Si bemol* y la presencia de los dos *tritonos* principales de la *armonía*. Todas las notas de primer acorde y más las dos notas posteriores del compás 17 se forman un acorde tenso de *clímax* de esta parte.

La parte “B” (compases 18 – 43); compas 6/8; *prestissimo*. Allí recibe su máximo desarrollo el 3er *motivo* de la *entrada*. De su estructura esta parte es el *periodo de tipo de desarrollo*, integrado de las 2 *frases* (a + b). La “a” (compases 18 – 24), con un desprendimiento veloz, el cual se desarrolla como una *secuencia* (en compases 18 – 21 en la *armonía* con los bajos, en los compases 22 – 24 la explosión caprichosa de la voz aguda entra con el *glissando* en el gran conflicto entre las voces en la “b”). De principio en la “a” los bajos, se mueven en *intervalo* de *cuarta* entre ellos (es la dependencia de autor de las cuerdas al aire de guitarra) y dan el sentido de consonancia en la relación con la melodía, pero aparece la disonancia liviana, que a su vez aparece en la relación entre los mismos bajos de *intervalo* de *cuarta* y también los *acentos* en los compases 18 – 21 que mandan los bajos y después la *voz aguda* con el *cambio el acento* a su favor, desarrolla este conflicto y en el compás 24 aparece la disonancia con la aparición de la nota *La sostenido*, la cual nos guía a la lucha entre las voces en la altura mediana en el 2-da *frase* (a partir de compas 25). Este conflicto rota en un solo lugar, y en el resultado pierde su fuerza y energía; en el compás 43 se disuelve como en el compás 6 de la *entrada*. El cansancio de este conflicto sentiremos en el dialogo oculto entre las voces en la *coda*.

La parte “A1” es *reexposición de tipo variado* (compases 44 – 57). Es también un *periodo* construido de las dos *frases*. Inicia de la *entrada* corta (compases 44 – 45), que son las dos pasadas del *motivo* (“resorte”) de la obra, son las dos “dimensiones” del impulso primordial (primera vez sale del sentido de 2-da *frase* de la “B” y segunda vez se amplía y trasmuta de su propia manera),

donde el bajo *Mi* confirma su posición al final de la *frase*, como se desarrolla su posición contraria de la melodía; la cual aparece en la parte “B” (es como la revelación de los sueños de final al principio) este bajo se revela exactamente uno de los *tritonos* principales de la *armonía* de la obra.

Después en el compás 57 aparece la melodía lírica y su lirismo se corta con el *calderón*; y a partir de compás 48 la melodía desarrolla del otro camino más apasionado. De la manera más brillante aparece en la 2-da *frase*, formando los *acordes arpegiados* disonantes de resonancia de los sonidos, en los compases 55 – 56 la melodía sale de ritmo y su entusiasmo apasionado termina en el impulso *disminuido postclimático* de *trino* en el compás 57. En esta 2-da *frase* no está presente la aceleración rítmica como en los compases 12 – 17 de la parte “A”, aquí continúan a dominar las *corcheas* venidas de 1-ra *frase*.

En la *coda* (los compases 58 – 65), son los *motivos descendentes cromáticos* del *contrapunto* oculto de las dos voces, como la calma desforzada y desconflictizada, pasando a la profundidad de la nada. Aquí tiene importancia el *número del compás* 3/8, la cual se calma las diferencias de los *acentos*, en 1-ra *frase* de la parte “B”, porque la *coda* es la reflexión contraria (como el eco) de la “B”. Los dos últimos compases (compases 64 – 65) salen del último *acorde* del compás 5 de la *entrada* y se confirman y revelan toda la idea de esta obra musical; con dos ecos (*acorde de cabecillo* y el *golpe*) desaparece en el espacio infinito del Universo.

Análisis interpretativo y pedagógico

Esta obra musical hay que tocarla con un sonido puro, tratando de imitar la interpretación romántica de Niccoló Paganini y en algunos pocos momentos de *clímax* podemos exagerarlo de la manera contemporánea. La gran parte de esta obra está construida en las *resonancias sonoras melódicas*, las cuales forman la *armonía* de las mismas notas de la melodía. Hay que aplastar las notas pisadas hasta último momento, que podemos dar esta *resonancia sonora* con las cuerdas al aire y con cuidado al cambiar las

posiciones y las construcciones de los *acordes*, para que no romper la *resonancia armónica*.

Por eso, hay que seguir la *digitación* del autor. Es importante en algunos momentos de la primera presentación de la parte “*Moderato*” (los compases 1 – 6) las relaciones de esta *línea melódico-armónica* con los *silencios*; los cuales tienen que ser muy exactos. El timbre preferible *poco metálico*. También es importante utilizar lo máximo de *vibrato*. La parte “*Andante cantábile*” la tocamos de la misma manera, pero más suave, dulce e íntima. La parte “*Prestissimo*” tocamos de la manera contraria: seco, picado y más violento (a la manera contemporánea). Los *metros* de los compases en esta obra son diferentes, que es típico para la música de la nuestra época; podemos ver la dominación de los *metros* de los *tresillos* de las *corcheas* y *semicorcheas*.

Los *efectos sonoros* de la técnica especial, las cuales aparecieron en la música contemporánea, se expresan de una manera mínima: solo en los compases 6 y 65. Por lo tanto recomiendo a tocar esta obra de una manera bien organizada rítmicamente, utilizando al mínimo de *rubato*.

En la parte “*Moderato*” tocamos de la técnica de los *arpeggios*, *tirando* y solo en el compás 4 *apoyando* para dar la exactitud de la *línea melódica* en este compás. En el mismo compás 4, la nota *Si-bemol* tiene que sonar en el fondo de la *Mi* al aire y en el compás 5 todas las notas, las cuales tocamos en las diferentes cuerdas y tienen que sonar hasta el *silencio*.

El último *acorde* fuerte con la exageración de este compás, con su relación con la *achicadura* forma un solo *acorde*, roto rítmicamente; el cual tiene que ser *apagado* de manera exacta, con la respuesta del ruido, como un eco de este acorde en el compás 6 en el fondo del *silencio*.

En la parte “*Andante cantábile*” continuamos a tocar de manera resonante y vibrada dulce (solo el *sextillo* de *semicorcheas* en el compás 11 tocamos

metálico, es como una aparición adelantada de la parte “*Prestísimo*”). Las posiciones de los dedos y los cambios de las posiciones y *acordes* ayudan a formar las *frases musicales* al intérprete. Hay que preocuparse en los compases 7 y 8 para que formen una sola *frase musical* en estos dos compases. Los sonidos de los compases 7 – 8, 12 – 13, etc. forman la *armonía* de un *acorde* formado de sus resonancias y esta manera se repita en la *reexposición* de la “*Andante cantábile*”. Las *semicorcheas* de los *tresillos* de la *secuencia* en los compases 14 y 16 podemos tocar de tal manera, que ellas suenan en un momento en las dos notas de los saltos de las *séptimas*. En estas *séptimas* la *voz aguda* es principal y de abajo tiene que sonar como la resonancia.

La parte “*Prestissimo*” (los compases 18 – 43) hay que tocar con la máxima rapidez posible, muy rítmico y violento de la manera contemporánea, con poco con la exageración de las *notas acentuadas*. El *crescendo* de los *tresillos* en los compases 18 – 24, recomiendo tocar con la técnica del *picado flamenco* (*i, m, a*), pero si el guitarrista clásico va a tocar de la manera acostumbrada para el (*a, m, ï*), no hay problema, solo que la técnica del *picado flamenco* va sonar más rico en este caso y el *ataque* del *dedo índice* es más representativa, que del *anular*. En los primeros cuatro compases de esta parte tiene el apoyo de los bajos, con *acento* en ellos en cada 3-ra corchea (las 6-ta, 5-ta, 4-ta y 3-ra cuerdas al aire); la melodía tiene la consonancia con estos bajos, pero en los compases 22 – 24 la melodía termina con estos bajos y sigue solita cambiando los *acentos* a la primera *corchea* del compás. En compas 24 esta melodía se rompe la consonancia y llega al conflicto disonante de los próximos 18 compases. Los *arpeggios* en estos compases 25 – 43 también tocamos *picado*, solo las resonancias de las cuerdas diferentes nos dan el efecto de algún ruido. Con el *pulgar* se toca la *nota acentuada* en la misma cuerda, que el *índice*; esta técnica nos da el carácter más nervioso de esta parte. El *diminuendo* en los compases 36 – 43, nos guía hasta casi el silencio y sin ninguna *pausa* seguimos a la otra parte de la obra.

La *reexposición* de la parte “*Moderato*” (compases 44 y 45) ha disminuido hasta solo dos compases, los cuales son más graves y pesados, pero hay que unir esta parte con los dos compases (46 y 47) del primer compas de la repetición dulce de “*Andante cantabile*” a una sola parte, la cual termina con el *calderón*. Y después la parte “*Andante cantabile*” continua desarrollándose de la manera más decidida y variada con máximo de *resonancia sonora*, pero sigue hasta su *clímax* de carácter más apasionado y termina con el tremolo, que tocamos con un solo *índice* de *fortísimo* hasta *silencio*. Enseguida iniciamos la *coda* de esta obra *pianísimo*, dulce, íntimo, con máximo de *vibrato* y con el cambio de los dedos uno por uno, en el cambio de los acordes (para dejar máximo de los sonidos, que suenan) y llegamos al *acorde* final, el cual tocamos de manera desesperada y violenta *a tiempo*, *arpegiado* y *fortísima* de la técnica de *arrastre* en el compás 64 (en el inicio de la *coda* es importante, que las corcheas tienen el mismo valor rítmico, cómo y en “*Andante cantabile*”. En el último *calderón* dejamos sonar las notas *Re sostenido*, *La* y *Mi* muy vibrado, y cuando casi desaparece el sonido de este *acorde*, en su fondo tocamos como los dos ecos el *acorde* de *cabecillo* de la guitarra y después con *golpe* en la tapa.

La música contemporánea *atonal* se busca la *armonía* en el caos, que se refleja en las disonancias sonoras de nuestra época. Los estudios de las obras contemporáneas nos ayudan a comprender nuestro tiempo y la posición del hombre en él. Esta obra musical ayudará al estudiante a tocar este estilo. Técnicamente se desarrolla para escoger al máximo la resonancia y vibración de la guitarra; utilizar los diferentes timbres y las dinámicas hábilmente; utilizar las extensiones de los dedos de la mano izquierda con el *vibrato*; acostumbrarse a tocar las posiciones de los *acordes* y los *arpeggios* no típicos para la técnica de la guitarra clásica; aprender a unir las partes del carácter diferente a una forma sólida.

CAPITULO QUINTO:

LA GUITARRA FLAMENCA Y SU TÉCNICA ESPECÍFICA

1. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA GUITARRA FLAMENCA

En España existe una variante muy extendida, similar a la guitarra clásica, de la que es difícil distinguirla a simple vista, conocida como guitarra flamenca. Tiene un poco menos sonoridad y ofrece menos volumen que una guitarra clásica española de concierto, pero su sonido refleja de manera perfecta el aire y la filosofía de la cultura nacional andaluza.

El artesano español Antonio Torres (1817-1892), fue quien equilibró el balance entre los agudos y los bajos, luego de realizar numerosos estudios de la acústica relacionada con la guitarra. Todavía ningún constructor de los Siglos XX y XXI ha logrado cambiar la forma de la guitarra clásica de Torres, así como después de Stradivarius nadie ha podido cambiar nada en la forma del violín (Vaisbord, M., *Andrés Segovia*, 1981, página 15).

Vale la pena señalar que no hay muchas diferencias entre las dos guitarras mencionadas, sin dejar de lado que algunos guitarristas flamencos utilizan la guitarra clásica denominada “la negra”, hecha de palisandro para su toque: Tomatito y Paco de Lucía, por ejemplo. La flamenca es un poco más larga al igual que su *diapasón* (existe una diferencia de 3 a 4 milímetros), además es un poquito más flaquita y más liviana, el cuerpo es de madera blanca de ciprés razón por la cual la llaman “la blanca”. Cuando pasa el tiempo, esta madera cambia de color, se pone más oscura y pasa a mostrar un tinte casi anaranjado. La tapa igualmente está hecha de pino o cedro. Solo la guitarra flamenca tiene el *golpeador* o *guardauñas*, es decir, una plaquita de plástico para no dañar la tapa con los *rasgueos* y los *golpes*.

La mayoría de los guitarristas flamenquistas modernos, utilizan las guitarras con *clavijeros mecánicos*, en cambio los tradicionalistas son apasionados por las *clavijas* antiguas, parecidas a las de un violoncello.

Si analizamos los diferentes tipos de construcción y la manera del toque, podemos decir que hay ventajas y desventajas. El cuerpo de ciprés da un timbre especial, que refleja los gustos de la cultura oriental: seco, un poco ronco, incluso exagerado en el sonido y en el sentimiento. Este timbre no sirve para tocar la música occidental, ya que no tiene la profundidad del sonido ni la posibilidad de cambiar mucho la dinámica de *forte* y *piano*.

El tamaño, un poco más pequeño con el cuerpo más liviano, disminuye la profundidad de lo bajos y los *acordes* suenan menos saturados, pero los disonantes, de los cuales está llena la música flamenca, suenan agradables y positivos.

Mientras más largo sea el *diapasón* y acercamiento de las cuerdas, hay más libertad de movimiento en lo que a la cuerda se refiere, al mismo tiempo existe mayor facilidad y libertad para los movimientos de la mano izquierda en lo que respecta a la técnica interpretativa de los *ligados* de la cuerda, los *pasajes* rápidos, los *glissandos* y a las notas de altura no exactas. En cambio, tocar las notas fijas de altura es más difícil. También el acercamiento de las cuerdas facilita para la técnica de los *golpes*, pero tocar la nota limpia, igualmente es más difícil y en el *ataque* hay mucha posibilidad de que el sonido cerdeara. La mayoría de los flamenquistas no están preocupados por el cerdimiento de las notas, no obstante este asunto motiva para que algunos músicos utilicen la guitarra clásica.

Utilizar los *clavijeros mecánicos* es muy cómodo, tomando en cuenta que solo en pocos casos producen la resonancia con algunas notas y cerdean, también pueden dificultar una muy buena afinación, que puede ser un dolor de cabeza para el guitarrista. Las *clavijas* antiguas aseguran una afinación más fina y estable, pero debemos tener claro que no es posible corregir la afinación durante del toque de una obra musical, así se presente este problema en la práctica interpretativa.

2. LA TÉCNICA ESPECÍFICA

La técnica de la guitarra flamenca difiere notablemente de la técnica de la guitarra clásica; la técnica guitarrística es distinta. Los flamencos a la hora de picar apoyan el *pulgar* en la tapa como punto de sujeción y el dedo *índice* y *medio* sobre la cuerda superior a la que están picando logrando así una potencia y una sonoridad mayor a la del guitarrista clásico. El empleo del pulgar es también característico del toque flamenco. En este caso se apoya el dedo *medio* en el *golpeador* para conseguir más precisión y fuerza a la hora de pulsar la cuerda. La guitarra flamenca contiene métodos difíciles, muy propios, como los siguientes:

- **EL ALZAPÚA** sale de las dos palabras: alza y púa. Juega un gran papel para tocar el flamenco valiéndose del pulgar. Es una imitación de la técnica del toque laúd árabe. La diferencia con la manera de tocar la púa, es que la técnica del pulgar permite emplear los otros dedos y todo se transforma en un trabajo complementario de interpretación musical. Los guitarristas-flamenquitas antiguos prácticamente utilizaron solo el *pulgar*, se acompañaron poco de los *arpeggios* primitivos (*escobillas*) y *rasgueos* tocados por los otros dedos. En el proceso de desarrollo la técnica del pulgar transformó a este método, especialmente cuando el bajo estaba acompañado del alzamiento del *pulgar* y una combinación con los *ligados* de la mano izquierda. Para tocar el *alzapúa*, la muñeca de la mano derecha hay que ponerla más adelante.



- **LOS RASGUEOS** son muy utilizados en la música flamenca. Hay dos tipos. Primero: el movimiento de la muñeca con la combinación de los dedos *pulgar*, *índice* e *índice*, *medio* y *anular* juntos. Segundo: “las canicas” de los *meñique*, *anular*, *medio* e *índice*. En esta técnica el

dedo *meñique*, el cual no utilizan para tocar la guitarra clásica, tiene la misma función que los otros dedos.

Ejemplo 1

Musical notation for Ejemplo 1, showing a sequence of notes with triplets and accents. The notes are: *ch a m i i i i i i i i ch a m i*.

Ejemplo 2

Musical notation for Ejemplo 2, showing a sequence of notes with quintuplets and accents. The notes are: *ch a m i i ch a m i i i i ch a m i i ch a m i i i i*.

- **EL TRÉMOLO FLAMENCO** contiene las cinco notas tocadas con los dedos *pulgar, índice, anular, medio e índice*. La diferencia con el *trémolo* clásico, el cual tiene las cuatro notas de los *pulgar, anular, medio, índice*, es que suena como la melodía con acompañamiento, el *trémolo* flamenco sirve como un adorno. El mismo *trémolo* lo utilizan para las *alzadas*, en este caso el *pulgar* toca al último el bajo o el *acorde*.

Musical notation for the Flamenco Tremolo, showing a sequence of notes with a tremolo effect. The notes are: *i a m i*.

- **EL PICADO** sirve para tocar los *pasajes* de las *escalas* rápidas. La guitarra clásica tiene dos variantes para utilizar los dedos de la mano

derecha: *apoyando* y *tirando*. Cuando hablamos de *apoyando* suena profundo y sirve para tocar las líneas melódicas, también para marcar algunas notas en las *arpeggios*. Si nos referimos al término *tirando*, es para tocar los *arpeggios* y el *trémolo*. La mayoría de los guitarristas clásicos utilizan el *apoyando* para las *escalas* y de verdad, tocar rápido de esta manera es muy difícil. En una entrevista para un canal de televisión ruso Paco de Lucia se burló de este tema: “El guitarrista clásico cuando no avanza a tocar rápido la escala, hace la cara sentimental y lo hace retardando...” Con *tirando* las escalas suenan muy angustioso.



La técnica del *picado* elimina estos problemas. Hay que poner los dedos a una línea con la muñeca y automáticamente mueve solo la última falange del dedo *apoyando* a otra cuerda normalmente. De esta manera podemos aumentar la velocidad de la *escala* sin perder la profundidad de *apoyando*. De la manera de la técnica del *picado* tocamos los *tersillos* con los tres dedos: *i, m, a*.

- **LOS GOLPES** sirven para marcar el *compás* de la obra, que en este estilo de interpretación es muy importante. Hay que golpear la parte de abajo de las cuerdas, la tapa con el dedo *anular* solo o juntos con el bajo, que toca el *pulgar* o con *acorde*, que toca *pulgar* o *índice*. Prácticamente los *golpes* se utilizaron para los bailadores, la mayoría siente mucho mejor el ritmo y menos la melodía con *armonía*.



- **LOS GLISSANDOS** los utilizan para adornar el carácter del aire flamenco, fijar el lazo con laúd árabe, que no tiene los trastes. Algunos guitarristas tocan los *trinos* de la técnica de los *glissandos*.

En algunos casos los flamenquistas emplean el *apoyando* para tocar los *arpeggios*, así dan la exactitud de la *línea melódica*.

La técnica de los *ligados* y *arpeggios* es similar como toque de la guitarra clásica. Solo en la técnica flamenca si es posible tocar el bajo y la primera nota del *arpeggio* en la misma cuerda. Hay un secreto, hacer con ayuda de los *arpeggios* la imitación de la imagen del arpa o de la lira (recordar las raíces del flamenco de la Grecia Antigua): no preparar los dedos. Este secreto bien sirve para tocar y los *trémolos*.

Las posiciones de la mano izquierda son cómodas, las posturas típicas de los tres o cuatro dedos, los *acordes* cómodos de *mayor – menor – modo dórico* (*frigio* en la teoría de la música europea clásica) combinados con la máxima utilización de las cuerdas al aire, que da esta *armonía* linda y la única específica de la música flamenca. Los *modos* principales (hablamos sobre la combinación entre *mayor – menor – dórico*) son *Mi (por arriba)*, *La (por medio)*, *Si* y muy poco utilizados en los otros estilos musicales: *Fa – sostenido* y *Do – sostenido*. Para tocar en las otras tonalidades utilizan la *cejilla* (el *capotraste*), que solo cambia el *tono*, de lo contrario, la manera para utilizar los *acordes* y las posturas tradicionales es la misma.

La posición para tocar la guitarra de la manera flamenca es diferente a la posición para tocar la música clásica. Los clásicos utilizan el banquito para la pierna izquierda, de esta forma la guitarra está muy segura, pero tiene mucho contacto con el cuerpo del guitarrista, lo que afecta al sonido. En los tiempos antiguos los guitarristas–flamenquistas posicionaron la guitarra como la viola da gamba en las rodillas de manera vertical. Tocar la guitarra moderna, que es más grande, en esta posición es imposible, en este caso la ponemos en la pierna derecha de manera más horizontal. En esta posición no hay mucho contacto con el cuerpo del guitarrista, por lo tanto el sonido sale libremente, es mejor y existe la posibilidad de utilizar mucho *vibrato*, pero tiene una

dificultad, la guitarra queda inestable y es bastante difícil utilizarla por cuanto es más pesada en comparación de la guitarra clásica. Hay otra posición: poner la guitarra en la pierna derecha, que está encima de la rodilla izquierda. En esta posición resulta muy cómodo tocar, pero no bueno para la salud, ya que el cuerpo del músico está torcido (Kolessov, L., Abril 2011).

3. EL AIRE FLAMENCO

“¡Oh, Guitarra! ¡Corazón mal herido por cinco espadas!”

F. García Lorca (Romancero gitano)

Es importante tocar la música flamenca de acuerdo a su manera específica, fuerte y apasionadamente; en algunos los momentos llega a la exageración, a tal extremo, que los andaluces llaman “el aire”. No olvidar la filosofía y el origen oriental como el marroquí, judío, gitano y de igual manera la influencia del romancero castellano en lo que respecta a este estilo.

En los tiempos antiguos la guitarra sirvió como acompañante de los bailes y cantos en las juergas. En los años 20 – 30 del Siglo XX, el “Genio del Flamenco” Ramón Montoya situó a este instrumento por encima del baile y el canto. El rol de Montoya fue enorme para el desarrollo de este estilo, ya él recibió clases con el famoso Francisco Tárrega razón por la cual introdujo la técnica de la guitarra clásica a la guitarra flamenca. Él abrió las puertas para los famosos Sabicas, Niño Ricardo, Paco de Lucía y otros más (Musalaev, M., 1999). Así nació el nuevo estilo como el *toque flamenco*, que acumuló y guardó los conocimientos y las tradiciones antiguas, incluyó todas las partes del espectáculo de los viejos tiempos. Siempre están presentes los elementos tradicionales como la *llamada*, que anteriormente sirvió como el signo para *cantaor* o *bailaor* para de este modo iniciar su canto o el baile. En el *toque* la *llamada* sirve para iniciar la *falseta*, la improvisación o la variación preparada. Mientras de las *falsetas* el guitarrista toca los *paseos*: *rasgueos* de los *acordes* tradicionales. Las culminaciones tocan de la manera de los *zapateos* con aumento de tiempo, etcétera.

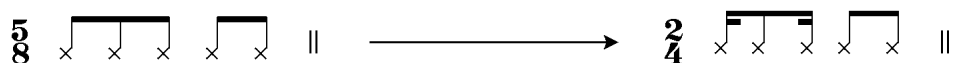
Los músicos modernos también guardan con mucho respeto las maneras interpretativas de todos los estilos tradicionales, entre otros: *Soleá, Bulería, Tangos, Fandango, Alegrías, Taranta...*, durante su presentación el guitarrista tiene que despertar El *duende*, que es espíritu misterioso de este estilo. Sin esto no existe el verdadero *toque* del Gran Arte Flamenco.

4. FLAMENCO EN ECUADOR

En la ciudad de Quito, cada Seis de Diciembre (fecha de la fundación de esta ciudad), es decir, durante las Fiestas de Quito, tradicionalmente se levanta El *duende* flamenco. Hay muchos eventos en los que participan los músicos quiteños e invitados de España. En las otras épocas del año no hay mucho interés en este estilo, aunque sí existen buenos guitarristas profesionales y aficionados, las escuelas de baile flamenco: Grupo de Baile Flamenco de PUCE, Escuela de Ballet de Lorena Pástor, Escuela Luisa Cecilia, Grupo Puro Flamenco etc. La mayoría de estos grupos tocan y bailan las *sevillanas* y las *rumbas*, que representan la música popular andaluza, además hay unos cuantos tocadores, bailadores y bailarinas del verdadero flamenco.

5. ANTECEDENTES DE LA CULTURA FLAMENCA

El flamenco es una cultura, que se formó en el sur de España en Andalucía y en algunas partes de Murcia. Esta cultura acumulo los elementos de las culturas diferentes: finiquita, griega, árabe, judía, gitana. Los helenos (griegos antiguos), vinieron a estas tierras muchos años antes de Cristo, de donde migraron los elementos de la música de ellos, los cuales fueron después fundamentales para el flamenco: el *modo dórico*, el cual fue el modo principal para la música los helenos: el compás 6/8, $\frac{3}{4}$, la base de los muchos géneros flamencos; también los esquemas rítmicos de 5/8 de la Isla antigua de Creta, la cual después se transformo a 2/4 de la base rítmica de la *familia de tangos*.



El rol de los gitanos no fue tan grande para la formación de este género, pero los gitanos son muy buenos intérpretes de flamenco, cómo son buenos intérpretes de la música nacional en algunas culturas europeas como rusa, rumana, húngara entre otras. Ellos donaron allí su temperamento y la manera de tocar esta música. El flamenco no es folclor (en Andalucía existe la propia música folclórica), podemos nombrar este gran fenómeno musical como el clásico andaluz tradicional. Fue formada en los grandes centros culturales de Andalucía como Sevilla, Córdoba, Cádiz, Granada, Málaga, Almería entre otros. Tradicionalmente tiene el carácter verbal (oral), solo en la segunda parte del Siglo XX iniciaron escribir esta música en las partituras. La cultura flamenco se forma de tras elementos principales: *cante, baile y toque* (Shevchenko, A., 1993), (El seminario de flamenco con el Maestro guitarrista español Nono García, Teatro “Variedades”, Quito, 17 de Mayo 2011).

Muchos intelectuales de este periodo, se identificaron con este género de la cultura popular española; entre ello el gran poeta García Lorca, quien fue un hombre comprometido con las manifestaciones de su pueblo. Este género dio un ánimo a otros pensadores y compositores tales como: Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo entre otros.

- **EL CANTE FLAMENCO.** Mas acerca a las tradiciones orientales antiguas. En el Siglo XX fueron formadas las tres categorías del cante flamenco: *cante grande, cante intermedio y cante chico*.

La categoría *grande* es más complicada y la más antigua forma del cante. Tiene las formas solo vocales: *toná, saeta, martinete, debla* entre otras, estructurados modalmente de la manera de la música de origen oriental. Otras formas, cuales se mezclan estas estructuras modales con el acompañamiento de guitarra: *seguiriya, soleares, serranas* entre otras.

La categoría *intermedio* es principalmente se representan: *tiento, solea por medio, petenera, fandango de Huelva, malagueña, taranta, granadina*.

La categoría *chico* principalmente se representan *tangos*, *zapateados*, *bulerías*, *guajiras*, *alegrías*, *farruca*. Estas dos últimas categorías se interpretan con el acompañamiento de guitarra.

- **EI BAILE FLAMENCO.** Es el arte coreográfico de alto nivel, muy organizado, tiene antecedentes muy antiguos: en Roma Antigua fueron muy populares las danzas de las mujeres de Gades (Cádiz moderno), después la cultura andaluza se acumulo las diferentes influencias durante los siglos de su desarrollo. El baile flamenco tiene la gran influencia de la cultura gitana. Aquí la guitarra acompaña con la melodía más desarrollada, que en el baile, pero muy importante la marcación del compás, cual está presente durante toda la obra (en el baile alta rol de la técnica de los golpes en el acompañamiento). Para acompañar el baile flamenco se ayudan el toque las *castañetas* y las *palmas*, los *pitos*, *jaleos* como “Ole y otros”.

La mayoría de los bailes en la cultura flamenca son de baile solo; pero pueden ser bailados de las parejas y los grupos, como se bailan los *fandangos* y *tanguillos*. Muy ricos los *zapateados* improvisados de los bailadores, en estas partes ellos pueden demostrar todo su virtuosismo en su arte de baile.

Por los *compases* podemos clasificar los géneros flamencos a las cuatro categorías: *seguiriyas*, *soleares*, *fandangos* y *tangos*.

El *compás* de los *tangos* salió del antiguo *compás* del *tientos*. Los *acentos* de los *compases* de *tangos* y *fandangos* son parecidos, que podemos hipotizar, que se salieron del mismo origen. Los *compases* de *seguiriyas*, *bulerías* y *soleares* tienen el mismo origen del *compás* mezclado 6/8,3/4, solo la diferencia es de cual tiempo se inicia de la frase musical. En este esquema quiero demostrar los *compases* principales con el trato de mostrar su unidad en el arte flamenco:

Petenera, Guajira, falceta de Bulería:



Soleá, Bulería, Alegrías:



Base rítmica principal:



Falceta de Soleá:



Fandangos:



Segueriya:



Rumba:



Tangos:



Tiento:



Estas formulas rítmicas fueron como la gran parte de la formación de los ritmos latinoamericanos, que sabemos, que la cultura latinoamericana fue formada de las tres culturas diferentes: india, africana e ibérica (española – portuguesa).

- **EL TOQUE FLAMENCO.** Con el desarrollo de la técnica de guitarra flamenca y con este desarrollo la posibilidad a tocar solo y no solo acompañar para el canto y el baile, sin perder el sabor de estos elementos anteriores, se apareció este tercer elemento del arte flamenco (hable sobre este tema arriba). Y quiero fijar, que la guitarra en el arte flamenco tiene el mismo gran rol, como el piano en la cultura europea.

Aquí presento los géneros principales del toque flamenco con sus características cortas:

6. LOS GENEROS FLAMENCOS

Seguiría: uno de los géneros antiguos y profundos, *número de compás* $\frac{3}{4}, 6/8$, modo LA dórico.

Guajira: *número de compás* $6/8, 3/4$, modo LA mayor.

Petenera: *número de compás* $6/8, 3/4$, modo LA menor. (Estos tres géneros dieron el origen para muchos géneros latinoamericanos como guajira cubana, bambuco, zamba, cueca, albazo, alza, aire típico entre otros).

Soleares o soleá: uno de los géneros más profundos, *número de compás* $\frac{3}{4}$, modo MI dórico o LA dórico (*soleá por medio*).

Bulería: uno de los géneros más representativos de la música flamenca, *número de compás* $3/8$, modos LA dórico o LA menor.

Alegrías: género liviano y alegre, *número de compás* $\frac{3}{4}$, modos LA mayor, DO mayor (*cantiñas*), MI mayor (*rosas*).

Fandangos: uno de los géneros más antiguos, tiene el origen árabe, *número de compás* $\frac{3}{4}$ con los acentos en cada $2/4$, modo MI dórico (*fandango de Huelva, malagueña*).

Taranta: genero profundo del *fandango grande*, *número de compás* $\frac{3}{4}$, modo FA sostenido dórico.

Granadina: genero del *fandango grande*, *número de compás* $\frac{3}{4}$, modo SI dórico.

Sevillanas: género de música popular andaluza, que tiene su origen en el *fandango*.

Tangos: genero bailable, que dio origen para muchos géneros latinoamericanos (como la salsa, tango argentino, rumba, etc.), *número de*

compás 2/4, modos LA dórico, DO sostenido dórico, DO mayor (zapateado), LA menor (farruca).

Rumba flamenca: género de música popular andaluza, que tiene su origen en el *tango*.

Para aprender a tocar la música flamenca hay que paralelamente estudiar la técnica específica de la guitarra flamenca con los estudios profundos de sus géneros. Mas importante aprender muy bien las marcaciones de los compases y las entonaciones (siempre fijar, que el flamenco es modal) de este estilo, que el *toque* flamenco salió de *baile* y *canto* y nunca puede romper estos lazos, siempre estar presente en el *aire* flamenco. Bueno unirse a tocar con los otros músicos y también aprender acompañar el *baile* y el *canto*, que se ayudara muchísimo a comprender los secretos de este estilo musical.

Finalmente, se puede señalar que en esta época la música flamenca conquistó España y prácticamente la cultura española ha sido reconocida a nivel mundial por la cultura flamenca. Y quiere conquistar todo el mundo como ha ocurrido con el jazz o el rock. En bastantes países se desarrollan las escuelas del baile flamenco, muchos guitarristas clásicos estudian este estilo o por lo menos su técnica específica, que a su vez ayuda a estudiar la guitarra desde otro punto de vista.

La cultura flamenca también desarrolla contactos con los otros estilos y géneros, como el jazz y la música latinoamericana. Y no solo los guitarristas clásicos estudian la técnica flamenca, sino también se preocupan de estudiar la técnica de la guitarra clásica otro tipo de músicos que buscan encontrar los nuevos logros del más popular instrumento musical del mundo “**LA REINA GUITARRA**”.

CAPITULO SEXTO:

ESTUDIO DE LAS OBRAS MUSICALES DE OGINSKI Y OJEDA PARA LA ENSEÑANZA DE COMO HACER LA ADAPTACIÓN PARA LA GUITARRA

1. ¿CÓMO HACER LA ADAPTACIÓN?

La guitarra es un instrumento musical armónico, razón por la cual hay muchas adaptaciones para la guitarra sola, de obras musicales escritas para piano, orquesta o los diferentes ensambles, o algún instrumento musical solista o la voz con acompañamiento del piano, u orquesta o con la misma guitarra.

También existen las adaptaciones geniales, entre otros la de H. Villa-Lobos, A. Segovia, A. Ivanov-Kramskoy, F. Tárrega entre otros.

La mayoría de los guitarristas profesionales y también los aficionados hicieron en su vida algunas adaptaciones para la guitarra. Y este repertorio adaptado, logró un gran valor en el repertorio de los guitarristas-concertistas y de los estudiantes de las escuelas musicales y los conservatorios.

Debo señalar que el *diapasón sonoro* de la guitarra es bastante pequeña (solo tres y medio *octavas*), pero con la diferencias tímbricas de los sonidos en las diferentes cuerdas podemos escoger muchas y variadas posibilidades sonoras para las diferentes voces, las cuales nos pueden dar una imagen de el *diapasón* del piano o de la orquesta en este espacio sonoro pequeño. Por ejemplo la nota *Mi* en la primera cuerda tiene el timbre abierto y brillante, cual participa bien en los *acordes*; pero la cuerda al aire no es posible vibrar, por eso en las líneas melódicas hay que evitar, como sea posible tocar las cuerdas al aire. La misma *Mi* tocada en la segunda cuerda tiene su carácter solista, ella muy cantable y también brillante. La *Mi* en la tercera cuerda tiene el carácter oscuro e íntimo, no tiene la brillantez (es parecida a la viola, el instrumento musical, el cual en la mayoría de los casos tiene el cargo de acompañamiento en los orquestas y en muy pocos casos como solista para dar este carácter). Si las 1-ra, 2-da y 3-ra cuerdas tienen el rol de los agudos

(en algunos casos podemos dar el rol de bajo a la 3-ra), las cuerdas 4-ta, 5-ta y 6-ta tienen el rol de los bajos. Por eso la misma *Mi* tocada en la 4-ta cuerda tiene el timbre de cello y por eso podemos si duda dar el cargo de bajo para esta nota.

Estas paradojas tímbricas utilizó mucho en sus obras Heitor Villa-Lobos, por eso sus obras suenan como muy orquestales. Niccoló Paganini amplió el *diapasón sonoro* de las 3-ra y 4-ta cuerdas de violín y jugó mucho con estas paradojas de los instrumentos de cuerda, las mismas paradojas también utilizó en las líneas melódicas en sus obras para la guitarra.

En este sentido podemos combinar la nota más aguda en la cuerda más baja con la cuerda al aire más aguda, la cual suena más baja. Esta manera facilita y amplía las posibilidades de las construcciones de los *acordes*, y también podemos tranquilamente tocar la *línea melódica* en el fondo de las cuerdas al aire, cuando utilizamos esta técnica (ejemplo en la 1-ra parte de “Alma Lojana”). O poner la *voz melódica* en la cuerda baja, la cual puede ser más aguda, que el acompañamiento en las cuerdas agudas al aire (ejemplo la 1-ra parte de “Preludio #1” de Villa-Lobos).

La misma manera de componer es muy típica en la técnica de guitarra flamenca. Este método, sirve muy bien para adaptar las obras de los periodos romántico y contemporáneo, pero cuando adaptamos las obras de los periodos de barroco o clásico hay que preocuparse y probar si sirve, para no dañar las líneas de las voces. También podemos poner la *línea melódica* en la parte media de el *diapasón sonoro*, a la cual acompañamos con los bajos y los *acordes* agudos (ejemplo en la 4-ta parte de “Alma Lojana”).

La angostura del *diapasón sonoro* de guitarra en mayoría de los casos no nos permite poner una cantidad suficiente de notas en la *armonía*. No hay que tener miedo de no utilizar en las adaptaciones los *acordes* no completos o los bajos en el *diapasón* más agudo, como en original. Tal vez cambiamos el *acorde* del original a una sola nota (importante escoger, cual es). El timbre de

la guitarra siempre nos ayuda para tener el sonido sólido. En algunas adaptaciones de las obras para violín o cello solos, podemos poner más armonía (por ejemplo en las Sonatas y Partitas de Bach), en estos casos hay que tener la preocupación para no dañar el carácter y la imagen sonora del instrumento musical original.

En algunas adaptaciones podemos cambiar la *tonalidad* de la obra musical para mayor facilidad de tocarla o para escoger el *diapasón sonoro* más agradable para la guitarra. En el caso de las adaptaciones mías de las obras de Oginski y Ojeda que yo quería presentar en los ejemplos de los dos géneros (europeo y latinoamericano, a partir de los representantes principales de sus países; Polonia y Ecuador, los cuales pese a que los mismos tienen una gran diferencia de años de su creación, los une su estilo, el mismo que es un puente entre el género popular a lo académico), no cambié la *tonalidad*, solo trasladé la *línea melódica* a una *octava* más bajo y disminuí el *diapasón sonoro*, como permite el de la guitarra, esta práctica bastante típica, no daña el carácter sonoro, porque la guitarra siempre suena bien en su propio *diapasón*.

Para hacer las adaptaciones y arreglos para los dúos, tríos o ensambles de las guitarras podemos utilizar nuestra fantasía enorme, porque ellos nos amplían la cantidad de posibilidades técnicas y tímbricas no menor a la de una orquesta de los diferentes instrumentos musicales y utilizar el *diapasón sonoro* completo de la guitarra; también podemos utilizar en los ensambles los otros tipos de guitarras, con los *diapasones* más agudas y bajas, que nos permita tocar el arreglo de cualquier obra musical sinfónica.

2. BREVE SINTESIS BIOGRAFICA DE MICHAL KLEOFAS OGINSKI

“No soy profesional en la música...”

OGINSKI (Khmelnitskaya, L., 2004).

M. Oginsky tenía sus raíces bielorrusas (pueblo que tenía su propia identidad y cultura, pero que como Estado surgió en 1991), nació en su hacienda Guzów cerca de Varsovia en una familia de aristócratas. Su padre Andzej Oginski (1740–1787) fue el senador y embajador de Polonia en San Petersburgo, Viena y Berlín. En sus años tempranos estudio música, tocó el violín, cello, piano y arpa, escribió polonesas, valeses, marchas, canciones y operas.

A la edad de 7 años el padre le nombró como el embajador a Viena, allí estudio idiomas extranjeros, también ciencias humanas y exactas, como también música. Para las clases de música fue invitado un joven profesor de origen bielorruso (en el futuro el famoso compositor Jozef Kozlowski). Estudió teclado, violín, las teoría e historia de la música y la composición; con Kozlowski visitó en la ciudad de Slonim (Bielorrusia occidental en nuestro tiempo) a un pariente famoso compositor, violinista, arpista y clarinetista Michal Kazimierz Oginski, su tío, el cual en su hacienda tenía un teatro de ópera y ballet con una orquesta profesional. Estas visitas influyeron mucho al joven y fortalecieron su amor a música.

Oginski recibió una muy buena educación particular en su casa y continuó sus estudios en Varsovia: los idiomas romanos, las matemáticas entre otras. A los 19 años de edad hizo una buena carrera política, fue diputado de *Sejm* (consejo democrático de los nobles). Después fue nombrado como tesorero de estado en el Gran Condado Lituano.

A los 23 años de edad fue condecorado con la Orden de Águila Blanca. Dada la situación difícil política en Polonia, le nombraron como embajador en Holanda y después como diplomático especial al Londres. Cuando el regreso de sus viajes diplomáticos se escribió su primer polonés en el año 1792 y en ese mismo año se presentó en Varsovia.

En Marzo del año 1794 en Polonia se inicio el levantamiento de los rebeldes dirigidos por el general Tadeusz Kosciuszko. El Conde Michal Oginski fue su simpatizante y dio todos sus bienes a la revolución. Con su plata se formó un pequeño batallón, el cual lo encabezó. Con mil caballeros de caballería y mil quinientos soldados de tropa Oginski fue a la batalla, la cual fracasó. Para su batallón él escribió una marcha con su propia letra y esta marcha después interpretaron y cantaron los otros batallones, la misma que levantaba el heroísmo. También Oginski escribió otras canciones militares patrióticas.

En Noviembre del año 1794 la bulla de los rebeldes fracaso trágicamente. El General Kosciuszko fue mal herido. Casi todo el Gran Condado Lituano fue anexado al Imperio Ruso. La policía secreta inició una persecución a Oginski, por lo que se cambio de apellido.

Con su esposa tuvo que emigrar a Italia. Algún tiempo vivió en Roma, después se fueron a Nápoles y luego se fueron Paris, Hamburgo, Venecia y Varsovia, pero él siempre quería regresar a su Patria para la reconstrucción del Gran Condado Lituano, por lo que pensó contar con la ayuda de Napoleón Bonaparte, a quien escribió la opera "Bonaparte en Cairo".

Después de la amnistía del año 1802 él tuvo la posibilidad regresar a la patria y le devolvieron parte de las tierras y las haciendas. En el año 1810 los nobles de los provincias de Vilno (Vilnius, la capital de Lituania actualmente) y Grodno (Bielorrusia occidental actualmente) querían mandar un representante a San Petersburgo para los asuntos de los consejos económicos y administrativos. Este representante fue M. Oginski, su candidatura la apoyo el General Gobernador Mikhail Kutuzov (después fue el héroe y el jefe del

ejército ruso de la guerra patriótica de 1812 con la Francia de Napoleón Bonaparte), quién dijo, que no fue de importancia que Oginski fuera enemigo de Rusia en el pasado.

En el Junio del 1810 el Imperador Alexander I recibió Oginski en San Petersburgo y después nombro Oginski como su concejal y senador, razón por la cual M. Oginski entró a la sociedad y al ambiente de los nobles de Rusia. En San Petersburgo la aristocracia quería ver Oginski en su sociedad, como el famoso diplomático y el político; también como el compositor famoso. Aquí él encontró a su profesor de música en el pasado, el Jozef Kozlowski quien fue el dirigente de toda la vida musical de los nobles de la capital.

Cuando regresó de la emigración, M. Oginski inició vivir en su hacienda de Zalesie cerca de la ciudad de Smorgon (Bielorrusia actualmente). Allí vivió durante 20 años e hizo de su pueblo un verdadero centro cultural. Desde San Petersburgo le visitaron Jozef Kozlowski y muchos otros músicos. También allí fueron científicos, escritores y poetas de la Universidad de Vilno, donde Oginski fue miembro honorífico del consejo académico de esta Universidad, a la cual él ayudó materialmente y prestó mucha atención para la música en los años finales de su vida (Khmelnitskaya, L., 2004).

Hoy conocemos sus 60 obras para piano y vocales, además se incluyen los 26 Polonesas, las 4 Marchas, las 3 Mazurcas, la Galopa y el Minueto, pero él tiene bastante material no publicado en su repertorio escrito. Sus obras fueron muy populares en extranjero: los poloneses sonaron en San Petersburgo y además su música se editó en Viena, Berlín, Leipzig entre otras ciudades.

Oginski murió en Florencia, donde vivió los 10 últimos años. Él fue una “leyenda viva” y los músicos hablaron sobre su persona y además se crearon muchos mitos. En el pasillo de la Sala Grande del Conservatorio de Moscú, hay un cuadro de 22 compositores famosos, del pintor ruso I. Repin llamado

los “Compositores Eslavos” y entre ellos esta M. K. Oginsky junto a Chopin (Khmelnitskaya, L., 2004).

Aunque no fue un músico profesional, sus obras tienen el nivel de alta música y apporto a la cultura de los eslavos, por lo que es reconocido mundialmente.

3. LA POLONESA “DESPEDIDA DE LA PATRIA” DE OGINSKI

La Polonesa, es un baile de origen polaco, es un género popular de carácter majestuoso. Tiene el *número de compás* $\frac{3}{4}$, pero en el folclor existieron las polonesas de 4/4. Además es el baile caracterizado por una caminata elegante; también cuando los campesinos regresaban del trabajo del campo bailaban las polonesas, acompañados de un ensamble pequeño, tal vez formado solo de los violines (Enciclopedia E-book, 2006). En este contexto, la nobleza también bailaba solo entre hombres, para dar un carácter más militar, como en las épocas de M. K. Oginski.

Luego también lograron participar las mujeres. Este baile tenía la gran influencia en la formación del carácter de la música profesional polaca. También la polonesa fue utilizada por muchos compositores, no solo polacos, sino también compositores como Bach, Mozart, Weber, Glinka, Tchaikovsky, Skryabin entre otros.

En el periodo romántico la polonesa sufrió algunas transformaciones ya que se incorporan algunos rasgos académicos. Oginski fue el primero de los compositores, quien demostró que la polonesa no es un género para bailar, sino que es un poema lírico sólido de su expresión; pero llegó a la cumbre académica con las polonesas de F. Chopin. F. Liszt valoró muy significativamente las polonesas de Oginski.

La más famosa de todas las polonesas de M. Oginski es la polonesa *La menor* “Despedida de la Patria”. Se cuenta, que esta obra fue escrita en los tiempos de la insurrección libertaria nacional en Polonia, en donde el autor

participó. En esta insurrección encabezada por el general Tadeusz Kostyusko fue en el año 1794, la cual fracasó y por eso Oginski tuvo que dejar su Patria. Por eso esta versión lleva el nombre de esta polonesa.

La polonesa “despedida de la patria”, es una de las 26 poloneses y está ubicada en el puesto número 13 de esta lista. Además, la popularidad de Oginski se debe en particular a esta obra, la misma que tuvo mucha acogida en Rusia, Polonia, Bielorrusia, Ucrania entre otros países. Debemos señalar además que las poloneses de Oginski, tienen una lírica de alma eslava y el carácter de combate, el cual necesitaba Polonia en esta época.

La forma de esta polonesa es *ternaria compuesta* con la *reexposición*: (A – B – A1), donde cada una de las partes está escrita en la forma *ternaria simple* con la *reexposición*: “A” (a + b + a1) – “B” (b + c + b) – *reexposición*: “A” (a + b + a1); el compas $\frac{3}{4}$; la *tonalidad* principal *a-moll* (*La-menor*).

La melodía de la “a” de la parte “A” se expresa con carácter lírico. Al principio se desarrolla en la *diapasón* pequeña de la Sexta y después, paso a paso, se amplía hasta la *quartdecima* (compases 8 – 9), transformándose de la melodía de tipo de canción al tipo instrumental y termina con la *cadencia* rítmicamente típica de polonesa:



El segundo *tema* “b” de esta parte (compases 11 – 18) crece de los dos últimos compases del primer *tema* “a” y en su mayoría suena en el registro agudo, que da más tensión a esta parte. Se domina la función de la *dominante* y la *cadencia* con el *pedal* de bajo *Mi* (compases 15 – 18), se prepara la *reexposición* de la “a”. Armónicamente toda la “A” ha sido construida en las típicas *funciones* clásicas lógicas (*t – s – D – t*), las cuales dan a esta parte la solidez.

El primer *tema* “b” de la segunda parte “B” (compases 29 – 54) es parecida al carácter del primer *tema* de la “A”. Se desarrolla paso a paso de los *motivos* en *ascenso* de un compas y termina de la típica *cadencia* de polonés (compas 38). En el *plano armónico* la “b” se apoya a las *funciones* de *tónica* y *dominante*, con cambio tonal temporal al *C-dur* (*Do-mayor*) (compases 31 – 33) que podemos sentirlo como la preparación al 2-do *tema* (la parte “c”).

La “c” (compases 39 – 44) es más pequeña, tiene solo 6 compases, y da un contraste a las partes anteriores. Este *tema* de carácter majestuoso, es construida de la formula típica rítmica de polonesa:



Y como imita el sonido de los instrumentos de viento de bronce. Se inicia en *C-dur* (*Do mayor*), se desarrolla con un movimiento asciende en los grados de esta escala (compases 39 – 41) y después en el movimiento descendente se regresa a la tonalidad principal *a-moll* (*La menor*). En la armonía de todos estos 6 compases estáticamente se repitan *sucesión T – D* y *t – d*. La *reexposición* se fortalece el carácter lírico triste de la “Despedida con la Patria”.

Existen muchos arreglos y adaptaciones de este polonés de Oginski, para diferentes instrumentos y para grupos formados con diferentes instrumentos musicales, como para orquesta sinfónica y también para la guitarra.

Análisis interpretativo y pedagógico

Para tocar cualquiera obra famosa debemos tener una responsabilidad especial con el público; el cual espera del intérprete el toque más tradicional, a lo que ellos están acostumbrados. Por eso aconsejo a tocar esta Polonesa sin ideas demasiado renovadas. También para tocar las adaptaciones es más difícil que las obras originales escritas especialmente para la guitarra; cuando aparecen las dificultades técnicas no típicas, siempre hay que seguir con la “sombra sonora” del original, pero sirve muy bien para el desarrollo musical y técnico del guitarrista.

La Polonesa de Oginski es escrita en estilo académico, pero siempre tenemos que fijar la pertenencia al baile de polonesa, pero también no olvidar el carácter prerromántico, el cual tiene su emoción de los sentidos profundos del hombre en la obra “Despedida de la Patria”. Por lo tanto hay que fijar muy bien la melodía y el acompañamiento durante el toque de esta obra. Además en algunos momentos hay que dar importancia a los diálogos entre las voces. Y siempre las obras de este periodo hay que tocar con el sonido muy limpio y sin ninguna exageración en los momentos de *clímax*.

En la parte “a” de la A” (compases 1 – 10) hay que pensar en dar el carácter violinístico transparente y simple en las entonaciones (no tan académicas), ya que esta obra también tiene rasgos de la música nacional polaca, ya que en eso se ayudan los sonidos brillantes de las cuerdas al aire. La melodía tiene que ser tocada muy clara, como en el violín solo. No podemos tocar esta melodía *tirando*, que el *tirando* no nos da el sentido para fijarla bien y tampoco podemos tocar la *apoyando* en la manera tradicional de esta técnica, porque en algunos momentos no podemos tocar *apoyando*, para no apagar la línea del acompañamiento. Por eso hay que tocar esta melodía con un apoyo no profundo, pero muy controlado. En los compases 5 y 6 pueden haber dificultad para no romper la *línea melódica*, porque los acordes no son cómodos de sus extensiones y por eso recomiendo estudiar este momento especialmente.

Casi todo el acompañamiento cargamos al *pulgar*, solo en los pocos momentos se ayuda con el dedo *índice* y toda la *línea de acompañamiento* tiene que ser muy rítmica como el reloj. En las *cascadas* en los compases 7 – 10 debemos tener un entrenamiento, para que las notas salgan iguales y el oyente no se dé cuenta de los cambios de la técnica del intérprete ni de los cambios de las posiciones, ni del cambio de la cuerda.

La parte “b” (compases 11 – 18) está construida en un diálogo entre melodía y acompañamiento; la cual, después de la *cascada* en los compases 15 – 16 entra a una disputa entre las voces en los compases 17 – 18. Esta *cascada* hay que tocarla muy ligada como en arpa y las frases hay que fijar solo dinámicamente con los *crescendos* y *dimiduos*, pero adentro de un *crescendo general*, la cual nos guía a la disputa fuerte. Con sus tres últimas notas *Mi* (compas 18) disminuye la tensión y nos guía a la repetición de la parte “A”. En los compases 11 y 13 hay que mantener el acorde, el cual se ocupa los 2-do y 3-ro tiempos con el *pedal*, que todos los sonidos suenen hasta otro acorde en el 1-ro tiempo de los compases 12 y 14. En los mismos compases 12 y 14 las escalas de los 2-do y 3-ro tiempos tienen que sonar como un sólido pasaje, y hay que preocuparse sobre ello, porque este cambio de posición con la nota *Mi* en la tercera cuerda de acompañamiento no es cómodo para tocar.

En las *secuencias* de los cuatro primeros compases (29 – 32) de la parte “b” de la “B” hay un diálogo en cada compás entre el acompañamiento y la melodía de manera de “pregunta y respuesta”. “La pregunta” del acompañamiento iniciamos con el *arpeggiato* de los dedos *p, i, m, a*. Importante apagarla a tiempo (como está escrito en la partitura). “La respuesta” es la escala melódica la cual tocamos *apoyando* normalmente. Este diálogo con el *crescendo* nos guía a un *clímax* de acuerdo de las voces en el compás 33, las cuales tocamos *marcando* y con el *dimiduo* al carácter de la parte “a” (compases 34 – 38), de manera violinística de la música nacional polaca-bielorrusa. Los *glissandos* en los compases 35 – 37

también fijan este carácter. En el compas 36 es importante apagar el bajo en el 3-er tiempo. En los compas finales de la parte “b” (38) no son cómodos los cambios de los *acordes* y hay que estudiar estos cambios hasta que salgan naturalmente sin ninguna tensión como en el compás final de la parte “a”.

La parte “c” de la “B” (compases 39 – 44) fija el carácter típico de la danza polonesa. Esta construida en el diálogo de los *acordes* con los bajos, los cuales tiene que sonar *marcando* sin ayuda de ningún *ligado*. Los *acordes* tienen que sonar exacto y rítmico sin ningún *arpegiato*. En esta parte es importante determinar los dos caracteres diferentes: majestuoso en los compases 39, 40 y dos primeros tiempos del compas 41 de *C-dur (Do mayor)*, y el tercer tiempo de este mismo compas 41 es un puente a cambiar el carácter majestuoso al lirico-trágico de las partes anteriores de esta obra a *a-moll (La menor)*, la cual nos guía a la repetición de la parte “b”.

Toda esta obra tocamos muy rítmico sin ningún *retardando* y sólo en el último compás del final de esta polonesa haremos el *retardando* para enseñar al oyente, que la interpretación de esta obra se terminó.

Esta obra es bastante pesada para la mano izquierda del guitarrista, por eso es que puede ser un buen ejercicio para aguantar la libertad de esta mano hasta el final de la obra y mantener bien limpio la transparencia de este estilo musical.

También ayuda aprender a mantener la melodía y acompañamiento separados, como libremente maneja el pianista sus dos manos, pero en la guitarra hacerlo es bastante difícil. Las *cascadas* de las escalas no típicas (compases 7, 9, 10, 12 – 16, 29 – 32, 36) y la combinación difícil de la melodía con los *acordes* en el compas 38 tiene que sonar de la manera sólida y será un muy bien ejercicio para el guitarrista, y que el músico debe pulirlas hasta que el público no escuche estas dificultades y los cambios de las posiciones. La parte “D” es buen ejercicio para el pulgar, ya que ayuda al

guitarrista a aprender a manejar la línea del bajo de la guitarra, como el contrabajo y aprenderá además a separar bien el bajo del *acorde*.

4. BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA Y MUSICAL DE CRISTÓBAL OJEDA DÁVILA

Nacido fue en Quito el 26 de junio de 1910, quien desde muy niño llegó a engrandecer el pasillo, que la mayoría de los ecuatorianos lo siente y lo aprecia. Fue hijo del intelectual don Ramón Ojeda Vega y doña Leonor Dávila.

En 1921, Cristóbal Ojeda ingresa al Conservatorio Nacional de Música para recibir clases de composición de solfeo, siendo discípulo de Sixto Mará Durán, quién en ese entonces era el director de esa Institución. En 1928, una de las obras de este joven compositor fue enviada a Italia; obra que fue ganadora de la medalla de oro en el Concurso Mundial para compositores noveles, lo que le acreditó para que pueda viajar a Scala de Milán con una beca para ampliar sus conocimientos musicales, situación que no pudo realizarse por la muerte de su hermana y la enfermedad de su padre.

Su talento como intérprete también fue notable, según quienes tuvieron la oportunidad de conocerlo y escucharlo cuando acariciaba el teclado con sus dedos llenos de magia y sentimiento; de igual forma fue un genio con su lírica poética. Sus versos hablan de un profundo dolor, de sus sueños y de sus amores.

“Mi alma es muy triste, he comprendido mucho de la vida, en mi cerebro he formado un mundo de ensueños, un mundo lejano a todo lo que sea benevolencia; pero la realidad amarga se ha encargado de despertarme de esos sueños que me apartaban del verdadero mundo y entonces me he vuelto triste y pesimista, pero si en mi mente hay algo de inspiración para poder expresar las tristezas de mi alma por medio de ella, más que orgulloso, me he sentido feliz, aunque esa felicidad me ha hecho derramar lagrimas

muchas veces” (Márquez, Alfredo. En Perla del Pacífico, época II, N VIII, de febrero. Tumaco 1928.)

En 1928 viaja a Loja, allí es admirado y amado por quienes visitaban la casa de Emilio Eguiguren, la intelectualidad de esa ciudad lo veía como una figura elegante y apacible; los poetas le entregaban sus creaciones para que fueran musicalizadas.

Meses más tarde de su llegada a Loja, fue nombrado profesor de baile en el colegio Bernardo Valdivieso; los chicos aprendieron tango, bolero, fox, onestep y Charleston; ritmos que fueron de moda por esos años.

Loja, se encariñó profundamente con aquel joven y el retribuyó ese cariño con la dedicación de uno de los mejores pasillos “Alma Lojana”, obra que se convirtió en el más sentido homenaje musical a dicha ciudad y sus habitantes. Esta obra fue grabada en 1929 en la placa 3817X de la firma discográfica Columbia (EEUU).

En 1931, muere su hermano Jorge, quién se une en el infinito a su padre y hermana, situación que le afecta emocionalmente y a su vez le posibilita componer varios ritmos como: “Vivire Llorando” (pasillo), “Llorando por un Querer” (albazo), “Nostalgias” (pasillo), “Penas Mías” (sanjuanito), “Amor Lejano” (pasillo), entre otros.

El catálogo musical de Cristobal Ojeda Dávila, hasta el día de hoy es investigado reúne más de sesenta composiciones entre pasillos, habaneras, un aire típico, sanjuanitos, vales, alabazos, pasodobles, tangos, yaravíes y zambas.

En lo que se refiere a los discos de carbón, fabricados por Columbia, la música de Ojeda fue incluida por famosas agrupaciones musicales latinoamericanas como: la Orquesta Madriguera, Orquesta los Andinos, el dúo colombiano Briceño-Añez y Margarita Cueto.

Sus obras se convertían de inmediato en éxitos musicales que ocupaban los primeros lugares en las listas de los discos llegados en barco hasta Guayaquil y que se publicaban en los principales diarios del país.

El 31 de agosto de 1932 muere este insigne músico, compositor y poeta, a consecuencia de una bala perdida producto de la guerra civil (conocida como la “Guerra de los Cuatro Días”) en la ciudad de Quito en las calles Chile e Imbabura (Campos Romero, A., 1996).

Así terminó la vida de este valuarte de la cultura musical del Ecuador, quien en vida fue amable, culto, sincero, respetuoso, bromista, jovial, que con su música hizo delirar a miles de ecuatorianos.

5. LA OBRA “ALMA LOJANA”

El Pasillo, originariamente nace como un baile y a su vez como una canción mestiza alrededor del segundo tercio del siglo XIX, en lo que fue la Gran Colombia y muchos autores coinciden que este género es una adaptación del vals europeo. El nombre del pasillo se deriva del “baile de pasos cortos” y de aquí surgió el pasillo cantado; en nuestro país permanece como pasillo canción de carácterailable, triste o romántico.

Según el periodista Alejandro Andrade, el pasillo es introducido en lo que es hoy el Ecuador en 1877, por dos agregados diplomáticos colombianos, los primeros compositores ecuatorianos de pasillos serían los quiteños Aparicio Córdoba, Carlos Amable Ortiz y un joven de apellido Ramos.

A fines del siglo XIX, en el diario El Comercio, ya se publica una nota que hace referencia como las quiteñas hacían gala de sus destrezas para el baile del pasillo, por lo que se menciona que era un baile muy popular en la ciudad de Quito (Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2004 – 2005, páginas 1088 – 1094).

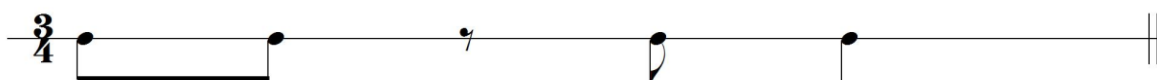
Emocionó a los grandes compositores ecuatorianos, como Enrique Espín Yépez, Cristóbal Ojeda Dávila, Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Enrique Sánchez de La Vega entre otros.

Por los antecedentes europeos, como zortzico español, puseped francés, fado portugués, vals vienés (Endana, K., Erazo E., Jumbo, E., Jumbo, E., Marin, S., Pineda, E., Abril 2011), es necesario remarcar que este hermoso género tan popular en nuestro país, no nació en lo que es hoy el Ecuador, sino en lo que fue la Gran Colombia, en particular lo que es hoy Venezuela, Colombia y Ecuador; pero debido a la popularidad de este género se expandió rápidamente a México, Perú e incluso a Costa Rica y Argentina.

Alma Lojana, es una de las mejores obras musicales de las tantas obras del compositor Ojeda. Y es un homenaje a la ciudad de Loja y a sus ciudadanos y ciudadanas, como a los sentimientos abiertos de sus habitantes. Fue escrito en el año 1929 y afines de este año grabado en el disco (LP, 3817x de la firma discográfica Colombia). Además este precioso pasillo, se ha convertido en un himno popular de los lojanos, fue compuesto en una noche de bohemia en la que compartía entre sus amigos, nació con el nombre que hoy todos conocemos.

Este pasillo fue escrito en la forma *ternaria compuesta* (A – B – C) con *estribillos*, los cuales son típicos de la música ibérica, por ejemplo en el género flamenco el rol de este tipo de *estribillos* cargan los *paseos*, que son los *rasgueos de acordes* de la guitarra, los cuales se unen a los cambios de las *coplas* o *falcetas* improvisadas del guitarrista o diferentes solistas, dando paso a *bailaores* o *cantaores*; y en este tiempo los participantes y el público gritan sus *jaleos* (la misma tradición podemos ver en el Ecuador, sino con el aplauso); también estos *estribillos* cortos dan para el pasillo los elementos de *rondo*, que da un hilo, cual une las tres partes A, B y C, tan diferentes de sus estructuras melódicas, da una forma finita para este pasillo, como une a toda la obra.

La parte “A” (compases 5 – 20), *a-moll (La menor)*. Es un *periodo* de la *estructura cuadrada* de 16 compases de 2 frases 8 + 8 compases. Del carácter sentimental representado por los descensos de movimientos de los *motivos* de 2 compases de los sonidos de los *acordes* principales (*t – s – D*). En el plano de *desarrollo armónico*, el apoyo al *acorde* principal del modo con el *cambio tonal temporal* pequeño a *subdominante* en el 2-da frase (compases 16 – 19). La melodía está construida de las *tercias* y *cuartas* con el acompañamiento rítmicamente típico de pasillo:



La parte “B”, (compases 25 – 46), *A-dur (La mayor)*, *a-moll (La menor)*, está en contraste a la parte “A”. Es también un *periodo*, pero se diferencia de la parte “A”: 1-ra frase tiene los 10 compases, 2-do los 12, los cuales están en contraste entre ellos: 1-ra frase alegre y animado con la melodía de la ruta ascendente en *A-dur (La mayor)* con el ritmo puntuado en el inicio de cada parte; en la 2-da frase nos vuelve a la *tonalidad principal* de este pasillo *a-moll (La menor)*, pero de carácter apasionado. En el plano armónico esta parte apoya a las funciones de la *T (t)* y *D* de ausencia total de la *S*, que da a esta parte la exactitud y equilibrio en el plano de desarrollo.

La parte “C”, están los (compases 52 – 72), *F-dur (Fa mayor)*, *a-moll (la menor)*. El *periodo* de la *estructura cuadrada* (los 8 compases – 1-ra frase, los 8 compases – 2-do) con *resolución* de los 4 compases de 2-da frase construido de la repetición de los últimos 4 compases 69 – 72 (podemos dar para ellos el rol de la *coda*) y también estos 8 últimos compases, donde la melodía se ha construido en las *entonaciones pentatónicas* y su *armonía*, las cuales fijan los rasgos típicos del pasillo ecuatoriano y de la música ecuatoriana en general. En esta parte se inicia el carácter más romántico de esta obra y en la 2-da frase nos vuelve al carácter del inicio de la obra. Igual,

como en la parte “B” el 1-ra frase está en el *mayor*, solo de *VI grado* (este *cambio tonal temporal* es típico para la música nacional ecuatoriana) y la 2-da frase nos vuelve a *la tonalidad principal a-moll (La menor)*. En general, no importa, que la 1-ra frase está en el sentido *mayor* y más romántico, su carácter está cerca de la parte “A” que en el *movimiento descendente* de la melodía, que confirma el 2-da Frase. En el *plano armónico* toda esta parte está construida en las *funciones T (t) – D*, pero la utilización de *F-dur (Fa mayor)*, como la *tonalidad principal* de la 1-ra frase puede *ascenderse* como la *subdominante* de la *tonalidad principal* de la obra; también en su construcción general la *armonía* de la “C” nos prepara a la *cadencia final* de la obra de la manera típica de la música nacional ecuatoriana (*Do mayor – Mi mayor – La menor* en esta *tonalidad*), la cual está concentrada y repetida dos veces en los 8 últimos compases.

Análisis interpretativo y pedagógico

El pasillo romántico “Alma Lojana” hay que tocar de la manera, que se cumpla todos los elementos y los rasgos del pasillo de la ciudad de Loja; nunca podemos olvidar durante todo el toque de esta obra musical el valor de la *línea melódica*, en la que este pasillo se canta. También hay que hacer la imitación de respiración de la manera vocal. Recomiendo revisar la letra escrita por el poeta Emiliano Ortega Espinoza antes que tocarla.

En esta adaptación quería guardar las *dobles notas* de la melodía, la *línea de acompañamiento* y los *bordoneos marcados* en la parte baja al máximo posible; pero sin provocar muchas dificultades técnicas, para que el intérprete toque este pasillo con gusto y pueda dar más atención a la parte artística. En general esta obra hay que tocarla de manera académica, pero en algunos momentos hay que imitar la técnica popular de los pasillos ecuatorianos, que sea un poco parecida como tocan los músicos populares, para dar la sazón especial para la obra, pero sin exagerarla.

Esta obra se inicia con el *estribillo* de los primeros 4 compases, los cuales se terminan con el acorde en el primer tiempo del compás 5; el tiempo sonoro de este compás lo prorrogamos con el *calderón* para terminar el *estribillo* y tranquilamente iniciar el *tema* de la parte “A”. En mi adaptación yo puse las dos *frases* del *estribillo* en las diferentes octavas, para dar el sentido más diferente y orquestal que el *diapasón sonoro* angosto de la guitarra que permite hacerlo sin ninguna dificultad técnica en este caso. Los primeros bajos en cada compás hay que marcar para que el oyente enseguida entre al mundo de estilo del pasillo.

La parte “A” (los compases 5 – 20) es un tema romántico con un poco de la melancolía en el tiempo *moderato*. Es muy importante en esta parte la formación de las *frases*. Al respecto señalaré lo siguiente: *la línea melódica* está construida de la manera de las tres preguntas y respuestas (los compases 5 y 6; 7 y 8; 9 y 10) y después se desarrolla la respuesta para todo el material melódico anterior (los compases 11 – 12), para que el compás 12 se fortalezca con el *bordoneo* en la *línea del bajo*, el cual nos guía a la segunda mitad de la parte “A”, en la que los compases 13 y 14 tiene la *línea melódica* de la pregunta y respuesta. En los siguientes compases 15 y 16 la melodía se forma de una sola *frase*; en los compases 17 – 18 aparece el *clímax* de la parte “A”, en la que hay que fijar de la manera más apasionada y enseñar bien al oyente los cambios en la *armonía* y en los dos últimos compases (19 y 20) que es la *caída*, la cual tiene una respuesta de *bordoneo*, que necesitamos marcar bien. Ella nos guía a la repetición del *estribillo*. En los compases de 6 hasta 11 y los 13, 14, 17, 18 y también en el compás 70 de la parte “C” se fortalece el acompañamiento de la nota *Mi* al aire de la 1-^a cuerda, que nos da un brillo y juntos con el *vibrato* de *acorde* da la entonación del carácter de la música popular ecuatoriana.

La repetición del *estribillo* tocamos de la misma manera, solo el *acorde* final del primer tiempo del compás 25 tiene que ser más brillante y poco metálico para dar el carácter alegre, como la primera mitad de la parte “B” (la segunda *corchea* de primero tiempo del compás 25 hasta compás 34). El último *acorde*

de *estribillo* hay que separar de la parte “B”, la que tocamos más rápido y liviano, pero las *dobles notas* de la melodía hay que tocar de la manera vocal, y ver que no pase de ninguna manera a bailable. En estos compases (25 – 34) hay que fijar las dos frases de la *línea melódica*. Aquí hay que fijar bien de la manera rítmica el acompañamiento de ritmo de pasillo. La segunda mitad de la parte “B” es la respuesta lírica a la primera mitad de esta parte. El tiempo de la segunda mitad tenemos que tocar un poco más lento de la parte “A”; en los compases 35 – 36 la pregunta de la manera de *rubato* con los *calderones* (solo en compás 35; en el 36 tocamos en el tiempo), los cuales se fortalecen de tremolo de estos acordes con el *regulador* y da la respuesta en los compases, que se forman de las tres *frases* y en última *frase* en el compás 40, frenamos el tiempo del *bordoneo*, que tiene micro-parada en el primer tiempo del compás 41. La continuación de la 2-da mitad de la parte “B” (compases 41 – 46) tocamos de la misma manera, como de los compases 35 – 40. De las *alzadas* a los *acordes* en los compases 35 y 41 pasamos con el *glissando* largo y los *acordes* tocamos en las 4-ta, 5-ta y 6-ta cuerdas. En el compás 36 hay un *acorde* con larga extensión, que tiene que sonar claro, e igual que los otros *acordes*. El *bordoneo* del compás 36 tocamos en el “tiempo primo”, este *bordoneo* nos guía a la 3-ra repetición de *estribillo*, que termina con la *codilla* en el compás 51, que nos conduce al 1-ro tiempo del compás 52.

Enseguida con una sola respiración del *silencio* del 2-do tiempo del compás 52 se inicia la parte “C” de esta obra. Como la parte “B”, la “C” está formada de las dos partes de los caracteres diferentes. La primera mitad (de la segunda *corchea* del 2-do tiempo del compás 53 hasta el compás 59) es el *clímax* romántico de la obra: mantenemos en el “tiempo primo”, pero adentro de las cuatro *frases* podemos aumentar un poquito el tiempo para dar algo de gozo; pero con mucho cuidado para no romper el ritmo del pasillo, el cual tiene que ser fijo. En los compases 53 y 57 la melodía, está en la *voz media* y los *acordes* de acompañamiento en la *voz aguda*, por lo que hay que tocar de tal manera, que el oyente escuche bien la diferencia entre la melodía y el acompañamiento. Los *bordoneos* en los compases 55 y 59 podemos tocar de

la manera un poco mas cantable. La segunda mitad de la parte “C” (de la 2-da *corchea* del 2-do tiempo del compás 60 hasta el primer tiempo del compás 68) tocamos en el mismo carácter de la parte “A”.

La *coda* de la obra (de la 2-da *corchea* del 2-do tiempo del compás 68 hasta ultimo compas 72) está formada de las dos *frases*, que se repiten las dos últimas *frases* de la parte “C”, pero hay que tocarla un poco más lento, lirico y posiblemente *rubato*, pero en los dos últimos compases hay que recuperar el tiempo y el carácter del inicio de esta obra con los bordoneos marcados y terminar con la exactitud del último *acorde*. Los *armónicos* en el compás 69 son fuera de mástil, pero no tan lejos, que creo que los mismos no complicarán al intérprete.

Por todas estas consideraciones, creo que esta obra “Alma Lojana” de Cristóbal Ojeda, tiene partes con sentidos diferentes, como en la manera instrumental-orquestal. Al momento de interpretar, nos podemos imaginar, como una sinfonía: la parte lirica “A”; la alegría de la primera mitad de parte “B” y la tristeza romántica, como la respuesta de la segunda mitad de la parte “B”; la parte más romántica en esta obra, la primera mitad de la parte “C” y la segunda mitad de esta parte volvemos a lo lirico de la primera parte.

Todo eso ayuda para que el estudiante aprenda a escoger lo máximo del pensamiento orquestal de la guitarra clásica moderna. Técnicamente, como la Polonesa de Oginski, tenemos que separar el acompañamiento marcado (del pasillo en este caso) de la melodía lírica cantable. También esta obra se desarrolla para que el estudiante mantenga libremente y cantable las *dobles notas* en la *línea de la melodía*. En el mismo momento la marcación del acompañamiento y que mas fijó la técnica de apagado, que muchos de los guitarristas no manejan bien, pero los *silencios* si tienen el mismo peso y duración en la música, como las notas musicales. Recomendando además que el estudiante debe escuchar cómo tocan los guitarristas de la manera popular los pasillos, que no tiene que copiarla, pero algunos elementos tiene que presentar en el toque de esta obra para tener la sazón de este estilo.

6. APRECIACIONES PARTICULARES SOBRE LA GUITARRA EN ECUADOR

Para entender la guitarra y música ecuatoriana, es necesario realizar un breve análisis histórico de cómo llegó la guitarra al Ecuador y cómo se fue desarrollando esta música. Al respecto debo señalar que en la época de la Colonia llegó la vihuela y la guitarra barroca al Ecuador, se conoce por ciertos historiadores que ya entre otras personas Santa Mariana Jesús ya tocó la vihuela y la guitarra (Godoy, M., 2004).

En este contexto podemos señalar que la guitarra participo en los diferentes ensambles, escuelas, donde se aprendía la música; participo también en los servicios religiosos y en las fiestas populares. Por eso la cultura guitarrística en el Ecuador tiene sus raíces profundas desde la llegada de los españoles.

Posteriormente, hasta los años 60 del Siglo XX se desarrolló de una manera popular, y mas como instrumento de acompañamiento; este desarrollo dio sus resultados positivos, ya que paralelamente la guitarra se desarrollaba junto con la música nacional de todos los géneros: mestizo (criollo), indio, negro, etc. Lo que permitió establecer una técnica de tocar muy específica, que se utiliza aún por parte de los músicos populares ecuatorianos.

Además la técnica de la guitarra recibió las influencias de las técnicas de bandolín, bandola y bandurria, instrumentos musicales traídos de España, los cuales fueron populares en las bandas “estudiantinas” en los años 60 - 70, de los cuales los bandolines aún están presentes en el Orquesta de Instrumentos Andinos en la actualidad.

La técnica de tocar estos instrumentos es de la vitela. Algunos músicos populares utilizan la vitela para tocar los acompañamientos y los *bordoneos*. Otros utilizan la misma técnica, pero con ayuda de los dedos *pulgar* e *índice* (algunos músicos dan más peso al *pulgar*, otros al *índice*). Apareció la vitela especial en América Latina, la misma que se introduce en el *pulgar* y los otros

dedos están libres, lo que le permite al músico tranquilamente utilizar los otros dedos para tocar los arpeggios o las cascadas. De mi observación especulativa podemos ver, que algunos músicos tocan los *bordoneos* de una manera un poco parecida a la técnica de *alzapúa* del flamenco; no creo que salió desde allá, pero, quien sabe, porque la parte de la gente, quienes se fundaron la cultura del pueblo montubio y también la cultura lojana fue de origen andaluz.

La técnica de los acompañamientos de guitarra de los géneros serranos y costeños tiene su diferencia, como la música. Los costeños utilizan las dos o tres notas en sus acompañamientos (más *abordonados*), porque su música es más rápida, y los serranos utilizan los *acordes* más completos. Y es lógico, que en cualquier música nacional, los músicos no se complican técnicamente en sí mismo, como en la música académica ya que tocan de la manera más cómoda para el género que interpreten. En la música nacional ecuatoriana aparecieron posiciones diferentes de la mano izquierda de las posiciones tradicionales para tocar los *bordoneos*.

En el cantón Cayambe de provincia de Pichincha, los indígenas también utilizan los acompañamientos de guitarra a su propia manera según los estudios e investigaciones realizadas por el compositor Camilo Torres. En el norte del Ecuador, los indígenas utilizan las diferentes afinaciones de la guitarra en sus fiestas tradicionales, como en la toma de la plaza central en los cantones de Cayambe y Cotacachi. Estas afinaciones se llaman “*galindos*” y se construyen sobre algún acorde mayor o menor, que da para el acompañamiento de la canción el nuevo aire (Sánchez, Enrique, seminarios sobre origen y desarrollo de la música ecuatoriana en el Centro Cultural “Mama Cuchara”, Quito, 2010). Aquí presento los ejemplos de afinaciones indígenas:





Quiero fijar, que este tercer ejemplo de *galindos*, es casi similar como se afina la guitarra rusa de siete cuerdas, que una vez más confirma la universalidad del pensamiento musical de la gente de diferentes continentes:



Como la música ecuatoriana tiene siempre la base *polifónica* es más práctico tocarla en ensamble.

En la “época de oro” de la música ecuatoriana (años 20 – 50 del Siglo XX) hubo un ensamble (cuarteto) de guitarras llamado “Los Nativos Andinos”, quienes mantuvieron vivo el sonido y manera tradicional de la música ecuatoriana.

A fines de los años 60, en el Ecuador tuvieron mucha popularidad los tríos mexicanos, como “Los Panchos” entre otros. Ellos tenían en su equipo el instrumento requinto, más agudo a una cuarta, que la guitarra y tiene el sonido más brillante. El maestro Guillermo Rodríguez fue el primero que utilizó el requinto, traído de México, el cual desde este momento ocupó su puesto fijo en el equipo de los instrumentos musicales nacionales del Ecuador. El requinto facilitó el toque en los ensambles de la parte aguda, además melódicamente influyó a la música tradicional de manera específica

por su estilo “boleroístico” (por ejemplo en el Perú la misma parte musical se cargan para la guitarra, pero la guitarra en los sonidos muy agudos suena tenso y no tiene esta brillantez y libertad liviana, como da el requinto).

En los años 60, Carlos Bonilla estudió la guitarra clásica de manera autodidacta con el estudio del material bibliográfico. Sus obras para la guitarra son muy nacionalistas y tienen sus raíces de la música nacional ecuatoriana. Algunas técnicas tienen parecidos a las técnicas de Heitor Villa-Lobos; mas, la música de Bonilla es más nacional y la de Villa-Lobos más universal, donde el folclor brasileño participa de manera no exacta. Bonilla fue contrabajista, como Villa-Lobos fue cellista, ambos tienen una formación parecida en su pensamiento musical. La influencia de Villa-Lobos desde mi punto de vista tuvo cierta influencia para el desarrollo de Bonilla-compositor.

Gracias a Carlos Bonilla, se fundó el área de la guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música en Quito; actualmente se ha logrado subir la guitarra clásica en Ecuador al nivel mundial, ya que tiene buen nivel académico y es un trabajo serio, planificado y de años. Su rol para el desarrollo de la guitarra clásica en Ecuador es igual al de Andrés Segovia en el mundo.

Es muy importante la labor del maestro René Zambrano en el Conservatorio Nacional, en la formación y desarrollo de muchos guitarristas profesionales. Con mucha pena actualmente el Área de Guitarra en Conservatorio Nacional de Música en Quito está en gran crisis, por la salida de los mejores profesores por la implementación de la nueva Ley de Educación y que los administrativos no entienden que sólo los músicos, los cuales practican en el escenario, pueden dar clases de música de calidad y en ningún caso se puede separar estas dos cosas, ya que afecta mucho el desarrollo de la cultura de guitarra clásica en el Ecuador.

Al momento de este comentario, en los otros conservatorios del país, como Antonio Neumane en Guayaquil, J. M. Rodríguez en Cuenca, Salvador

Bustamante Celi en Loja entre otros, sí dan clases de guitarra, pero allí falta la metodología para subir estos estudios hasta el nivel adecuado. En Cuenca tiene una buena trayectoria y avanza de manera exitosa la Escuela particular de Guitarra del Maestro Carlo Magno.

En el Ecuador, han surgido dos guitarristas de fama mundial, como son Cesar León y Terry Pazmiño. Junto con la música académica mundial, Pazmiño ha hecho adaptaciones de las obras de la música nacional ecuatoriana para la guitarra clásica sola y las obras de su autoría construidas en base de los géneros nacionales.

También apoyaron mucho en el desarrollo de la guitarra clásica en el Ecuador los músicos y pedagogos extranjeros como el cubano José Ángel Pérez en Quito y japonés Riukey Kobayashi en Guayaquil.

Gran desarrollo en la propaganda de la música ecuatoriana y latinoamericana nacional y académica lo hace el “Ensamble de Guitarras de Quito”. Fue fundado en el año 1993 del maestro Manuel León. En este ensamble participaron varios guitarristas, en diferentes épocas, además posibilitaron lo que es actualmente la cultura de la guitarra clásica en calidad de profesores de Conservatorio Nacional y como artistas en los distintos grupos musicales profesionales de diferentes estilos musicales. Actualmente el ensamble está formado por seis músicos, cada uno de cuales se ha formado como guitarrista-solista. En el formato del ensamble junto a las guitarras clásicas normales se utilizan la guitarra baja (más baja a la cuarta), el requinto y la guitarra sexterola (prácticamente el requinto, afinado a un tono más agudo). Este ensamble es un modelo guitarrístico de la orquesta sinfónica, el cual junto a su propio repertorio ha participado en el acompañamiento de las zarzuelas, la ópera y ballet, siendo reconocidos a nivel nacional e internacional.

Desde hace mucho tiempo existen cientos de talleres en Ecuador donde construyen guitarras los *luthieres* ecuatorianos, algunos de ellos tienen un

nivel muy alto y son reconocidos no solo en nuestro país: Luciano Núñez, los hermanos Olivo y Hugo Chilibinga, Cesar Guacán entre otros.

7. REFLEXIONES PARTICULARES SOBRE LA MUSICA ECUATORIANA

Dentro de las raíces indias, africanas y europeas, la música ecuatoriana recibió la influencia de la música barroca, la cual se desarrolló en la época de la colonia. Por eso siempre está presente el contrapunto de la melodía principal y el bordoneo en la línea de bajo, determinando una dificultad para hacer las adaptaciones para la guitarra sola, en esta música.

El rol de los *bordoneos* tiene su importancia y algunos tipos de estos *bordoneos* son de origen africano; son diferentes a los *bordoneos* contrapuntéales de origen barroco europeo, tienen la misma *línea melódica*, la cual siempre se repite, a veces las variaciones de esta *línea melódica* se de manera aleatoria, en algunos casos el *bordoneo* de origen africano llega a tener más importancia, que la melodía.

La *línea melódica* de los géneros indios se funda en un *modo pentatónico extendido o ampliado*, el cual se utiliza a su propia manera y rítmicamente, y de las posiciones de los puntos de apoyo, que tiene su propia manera al estilo andino; no es parecida a ninguno otro género que utiliza este modo (si sabemos, que el *modo pentatónico* es también principal en algunas culturas orientales y se utilizado en la música de jazz y rock entre otros).

Los acompañamientos de los *acordes* de la música indígena tienen la mezcla y de la influencia del sistema *tonal-funcional* con la presencia de la *dominante* y de la posibilidad de cambiar la armonía de su propia manera: directo de acorde *a-moll* (*La menor*) siga el *C-dur* (*Do mayor*) por ejemplo.

Según los estudios del maestro Enrique Sánchez (seminarios sobre origen y desarrollo de la música ecuatoriana en el Centro Cultural “Mama Cuchara”, Quito, año 2010) la *escala pentatónica extendida o ampliada* de su utilización

en la música ecuatoriana recibió los más cuatro sonidos secundarios, que crean las melodías de sentimiento ecuatoriano y dan el sabor original:



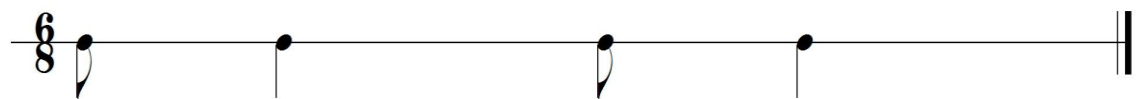
Concibo que los cuatro sonidos adicionales a la *pentatónica*, aparecieran de las posiciones naturales y cómodas de los dedos en el toque de guitarra y más tarde en el requinto, las cuales crearon los guitarristas ecuatorianos en los acompañamientos y las *líneas melódicas*.

En los géneros mestizos se adoptaron los ritmos andaluces (en los albazo, aire típico, alza entre otros) y otros ritmos europeos como (la polka, en el san juanito). El género más reconocido representante de la música ecuatoriana es el pasillo, ritmo europeo, el cual fue adaptado en el Ecuador, como manifiesta el Maestro Enrique Sánchez y señala que tiene la similitud en la base rítmica con el género prehispánico indígena del yumbo:

Pasillo



Yumbo



Esto otra vez más nos indica que la música es universal, solo que cada pueblo de los diferentes continentes descubre las leyes y los órdenes universales a su propia manera y en su propio tiempo.

Al transcurrir los tiempos, y dados los tiempos vertiginosos producto de la globalización cultural, cambian los estilos y la manera de interpretar por la influencia de los medios de comunicación y la educación que proviene de los países del norte exclusivamente.

En este sentido, debemos valorar lo nacional y no copiar exactamente la manera de interpretar como los antepasados, o como determinan ciertas corrientes académicas. Como compositores e intérpretes tenemos que buscar y guardar el núcleo principal de la música ecuatoriana para no perder su identidad en este mundo mercantilizado, en donde prevalece la “industria cultural”, auspiciado con el desarrollo y propaganda de la “cultura comercial de masas”.

Por lo tanto, para no quedarse en la cultura globalizada o la llamada cultura “latina”, que personalmente no me gusta este término, ya que si bien es cierto hay ciertos lazos comunes que identifican a este hermoso continente, tiene también sus particularidades culturales y por ende musicales muy propias, como: las ecuatoriana, mexicana, peruana, brasileña, argentina, etc.

CAPITULO SÉPTIMO:

PROPUESTA PEDAGOGICA Y RECOMENDACIONES GENERALES

La guitarra, como señalé en los capítulos anteriores es uno de los instrumentos musicales más conocidos del mundo y mucha gente quiere aprender tocarla de manera profesional o de la manera aficionada.

Cualquier instrumento musical tiene su propio carácter y por lo tanto varias formas de entenderla e interpretarla, al igual que el carácter del hombre. Cada persona puede saber cuál instrumento musical podría tocar en razón de su propia presencia y carácter.

En las escuelas musicales y en los conservatorios hay bastantes casos, cuando mandan al niño a estudiar algún instrumento musical por el gusto de los padres o porque tienen este instrumento en su casa, o por tener un cupo en dichas instituciones, etc., pero después de algún tiempo el joven por su propia voluntad cambia a estudios según el instrumento musical de su gusto, el cual refleja su propio carácter.

El guitarrista tiene el carácter muy individual e indomable con mucha suficiencia, como dijo Dionisio Aguado: “es una orquesta en miniatura” (Aguado, D., *Nuevo Método para La Guitarra*, Madrid, 1843), no son muy bulliciosos, como este instrumento y con mucha moderación en todas las cosas.

Pero para el músico aficionado no es tan importante como para el músico profesional. A mucha gente le gusta aprender tocar la guitarra por diferentes aspectos:

- el sonido de la guitarra muy agradable
- porque es un instrumento que puedes tocar solo
- para acompañar a su canto o a otro instrumento musical
- facilidad para trasladar

- los precios económicos frente a otros instrumentos musicales
- las variedades de la guitarra para tocar los diferentes estilos de la música.etc.

Además, la guitarra es un instrumento que se toca naturalmente como la mayoría de los instrumentos musicales de cuerda, vientos y percusión. El sonido aparece de los contactos directos de los dedos con la cuerda. Hay que diferenciar otros instrumentos, como el piano o órgano eléctrico, que para la aparición del sonido simplemente trabaja la mecánica o electrónica, por eso cualquiera persona adulta o el niño puede aplastar el teclado y aparece el sonido. Pero la guitarra a diferencia de los instrumentos señalados requiere de ciertos conocimientos más técnicos, para lograr sonidos distintos.

1. IMPORTANCIA DE LA TECNICA

Técnicamente encontramos en todos los instrumentos un complejo de los sonidos de las diferentes alturas y los diferentes timbres, relacionados en las armonías y de los consonantes y los disonantes organizados en el ritmo.

Por eso primero hay que tener el buen sonido. Para lograr este sonido de buena calidad hay que tener una buena postura de las manos, las cuales hay que mantener muy libres; los movimientos de los dedos de manera económica (no hacer muchos movimientos, solo los necesarios) con la máxima exactitud. Muy importante para la guitarra, que no tiene el sonido muy fuerte, es aprender a tocar fuerte, porque para bajar el volumen no hay problema; pero la fuerza tiene que ser sin ninguna tensión, hay que aprender a comprender, que la fuerza sale no de la gran fuerza de la mano, que puedes romper la cuerda sin recibir el sonido, sino de la exactitud libre y natural del movimiento del dedo. También hay que lograr la calidad y la belleza del sonido, el cual sale puro, limpio, tiene los exactos inicio y final.

La *guitarra clásica moderna* tocamos con ayuda de las uñas en la mano derecha. La uña no puede ser muy larga, porque el contacto principal con la

cuerda tiene el dedo, el cual da la fuerza y la solidez del sonido y la uña solo ayuda para dar la exactitud del ataque. El sonido producido con las uñas largas es parecido al del plectro y no puede parecer tan sólido y ancho, como del dedo con la ayuda de la uña. También, tener en la vida cotidiana las uñas muy largas no es cómodo, siempre hay posibilidad de romper algunas de ellas, y el guitarrista, que no utiliza las uñas largas prácticamente puede tocar con alguna uña rota (por supuesto se puede afectar poco de la calidad del sonido, pero si es posible tocar), pero el guitarrista, que utiliza las uñas largas no puede tocar con la uña rota y por eso tiene que pegar una uña falsa de plástico.

2. IMPORTANCIA DE LA POSTURA

Cuando tocas la guitarra es importante la postura del cuerpo y la posición de las manos, la ignorancia de estos aspectos pueden desarrollar las enfermedades de la columna vertebral y las manos. La espalda tiene que ser recta y libre, los hombros en el mismo nivel, las manos de la manera natural.

3. EL RITMO

El ritmo es un elemento importante de la naturaleza, el cual ordena todos los procesos del Universo; nosotros vivimos siempre en el orden de los procesos naturales y no podemos imaginar nuestra vida sin la presión del tiempo, año, mes, semana, hora, etc....Tenemos nuestro propio reloj biológico. Nos levantamos en la mañana, nos acostamos en la noche, en la edad necesaria, estudiamos, nos casamos, morimos... renacemos. No somos dioses. Por eso dependemos del tiempo y respetamos los ritmos de la Madre Naturaleza.

Todas las culturas, primero desarrollan el ritmo en sus prácticas musicales, después las melodías y armonías. En tal sentido, creo que es importantísimo no perder el pulso durante el concierto; ya que cada obra tiene solo su tiempo exacto para que el público disfrute y comprenda el lenguaje de la obra y sea parte del espectáculo mágico que presenta el músico intérprete.

Durante un concierto puede haber algunas fallas de notas; pero esto no molesta tanto como molestarían las fallas rítmicas, lo que ocasionaría perder todo el contacto con el público.

Hay paradojas interesantes en los órdenes de los sonidos, las cuales también dependen del timbre, la altura y el instrumento musical. Técnicamente, la obra interpretada en la guitarra sola, tiene que ser tocada más lenta que la misma obra interpretada por la voz humana (ejemplo, la canción “*The Girl*” de los *Beatles*, adaptada para la guitarra). En caso contrario podemos perder el carácter lírico y recibir el carácter bailable.

Algunas obras musicales tienen un gran éxito en el público, cuando tienen el ritmo preciso, aunque una melodía primitiva. Hay muchos casos de estos en la música popular, rock o jazz.

Los latidos de corazón siempre están ordenados rítmicamente, pero varían de acuerdo a nuestros cambios emocionales y físicos.

Los profesores de las unidades educativas musicales, deben enseñar a sus alumnos desde el inicio, a tocar con ritmo y obligar a realizar ejercicios rítmicos para que ellos se acostumbren siempre a sentir el pulso de la obra musical y en el futuro aprendan a jugar con el ritmo; hacer los *retardando* y *acelerando* y después regresar al mismo ritmo del comienzo para no perder el pulso de la obra musical. También pueden jugar con el ritmo dentro de los compases, como hacen los organistas, cuyo instrumento prácticamente no tiene ninguna dinámica en las matices, los cuales tienen que aparecer con ayuda del ritmo.

El estudiante tiene que aprender bien, que siempre antes de tocar, primero tiene que pensar en que tiempo exacto se debe iniciar la obra musical, para no corregirlo después, durante el toque, que puede provocar el fracaso, como artista en la opinión del público.

Pensamos que el ritmo, apareció porque la naturaleza en todo el Mundo es igual en sus leyes. Si escuchamos las tonadillas de los pájaros y los analizamos, podemos descubrir que el mismo pájaro ordena sus frases en el mismo ritmo y en la mayoría de los casos hace los silencios entre frases con el tiempo igual.

¿Será que las frases musicales y poéticas dependen de la respiración humana?

El hombre escuchaba los sonidos de la naturaleza los cuales estaban ordenados en los ritmos, acumulando sus conocimientos y experiencias para fundar así la cultura musical. Los compositores de los tiempos antiguos y de nuestra época, siempre buscaron las ideas para sus obras de los sonidos de la naturaleza y su vida cotidiana. Hay muchos nuevos sonidos contemporáneos, los cuales son muy ordenados en el ritmo, como bien afinado el motor del carro o el sonido del tren, etc.

Nuestro mundo también está lleno de las vibraciones de las olas, hondas y rayos, los cuales tienen sus ritmos y frecuencias. Algunas de estas vibraciones son constructivas para el hombre, otras destructivas. Pero la mayoría de ellos son bastante individuales. Por ejemplo, algunas personas se sienten bien cuando escuchan la música clásica y están estresadas con el rock. A otras les encanta el rock no toleran la clásica. Entonces, toda nuestra vida depende del fenómeno del **RITMO** (Kolessov, L., Marzo 2011).

4. LOS PEQUEÑOS SECRETOS DE MI EXPERIENCIA

Para desarrollar el sentido rítmico se ayuda mucho el toque en los diferentes ensambles de guitarra o con otros instrumentos musicales. También los estudios prácticos colectivos de la música dan el interés positivo para los niños y jóvenes, desarrollan escucha a sus compañeros.

Prácticamente, si el estudiante logra tener el sonido de calidad y manejar bien la cuestión rítmica para tocar la guitarra tiene que superar tres dificultades técnicas: las *cejas* (para los estudiantes iniciales); la técnica de los *ligados*, poner la atención especial para el desarrollo del anular y menique de la mano izquierda, cuales son más débiles de naturaleza, pero tienen el trabajo igual que los dedos *índice* y *medio*; y cambiar claro, rápido sin perder el ritmo y calidad del sonido las posiciones, *dobles notas* y los *acordes*. Para estudiarlas hay que poner atención especial. Lograr las otras técnicas de la guitarra no es muy difícil con los estudios regulares, solo en la mano derecha hay que poner más atención para el desarrollo de los dedos *anular* y *medio*. Hay que tocar los ejercicios y estudios, donde hay las dificultades técnicas para no tener estos problemas, cuando toquemos después las obras musicales. Los ejercicios y estudios hay que iniciar *lento* en el tiempo, con calidad y paso a paso, aumentar la velocidad sin perder la calidad. Para lograr la rapidez hay que siempre tocar con economía de movimientos de los dedos, que somos los seres humanos y no somos máquinas, por eso tenemos límites y la rapidez increíble podemos lograr no solo de la rapidez de los movimientos de los dedos, los cuales tienen límites, sino de la economía de los movimientos. También hay que desarrollar la técnica de cantar en las obras líricas, donde es más difícil mantener el ritmo, que en las obras movidas y hay que desarrollar la técnica del *vibrato* especialmente, la cual no solo ayuda a dar más cantilena, sino también prolonga la duración del sonido, la guitarra no tiene mucho. En lo ideal, que el oyente no escuche la labor técnica y las dificultades técnicas en el toque del artista, solo disfrute la música. Y siempre hay que contar, que sin la técnica ideal y brillante es muy difícil lograr el amor del público, porque la técnica es como el cuerpo donde ponemos el alma de las pasiones interpretativas, que en nuestro mundo material el alma sin el cuerpo no existe.

Para lograr el éxito en los estudios del instrumento también hay que tener el instrumento musical de la calidad adecuada. Para el estudiante no es importante tener la guitarra de concierto, hecha de las maderas de perfecta calidad y del constructor famoso, pero sí que tenga los parámetros de la

guitarra clásica normal. Existen las guitarras económicas, el cuerpo de los cuales está hecho de otras maderas, como del capulí, el arce o el nogal y el mástil no de ébano, sino de otra madera por ejemplo, pero el estudiante puede tranquilamente iniciar a tocar una guitarra económica, que tenga los parámetros adecuados.

Para los niños hay que utilizar las guitarras más pequeñas y acomodadas a su altura física, pero de los parámetros mismos, solo más pequeños. Si es posible para el niño utilizar la guitarra del tamaño normal y poner la *cejilla* al 3-ro o 5-to traste, pero el estudiante pequeño puede tocar de esta manera solo en el caso la emergencia, cuando no hay el instrumento del tamaño más pequeño, pero normalmente tiene que practicar la guitarra del tamaño adecuado para tener las posturas correctas del cuerpo y las manos y puede ver sus posiciones de manera normal. Lo importante, que la guitarra tenga la afinación correcta, que algunas guitarras económicas y hechas en las fabricas sí tienen este problema.

5. LA AFINACIÓN

Desde mi punto de vista, la afinación es la clave para una buena interpretación, razón por la cual recomiendo equilibrar bien la relación entre los *acordes Mi-mayor* en la *primera posición* y el *Sol-mayor* en la *tercera posición*, porque la mayoría de las guitarras tiene el desequilibrio entre los *acordes Mi-menor (Sol-mayor)* y *Mi-mayor*. Estas tonalidades son unas de las más utilizadas en la literatura musical para la guitarra, pero es necesario recalcar que la afinación estará determinada en muchas ocasiones por las particularidades de ciertas obras. También recomiendo subir la afinación en general a *1/8 de tono* o poco más, que puede dar más colores para el timbre de la guitarra, pero eso es un criterio individual.

6. IMPORTANCIA DE LAS CUERDAS

Existen muchas marcas de cuerdas para la guitarra, algunas son costosas, otras son económicas. Cada uno de los músicos profesionales utiliza la marca y tipo de cuerdas de su gusto. La mayoría de los guitarristas clásicos utilizan las cuerdas de alta tensión. Estas cuerdas dan el sonido fuerte con el ataque muy exacto con la duración del sonido estable, como el sonido del piano, pero no dan mucho *vibrato* y canto, como pueden dar las cuerdas de tensión normal.

También tocar las cuerdas de tensión normal es más fácil. El guitarrista necesita menos fuerza para pisarlas al mástil y con facilidad puede hacer la entonación no exacta de la nota. Para los estudiantes iniciales hay que utilizar las cuerdas de la tensión suave o normal, para que no complicar los a pisar las cuerdas con dificultad, que puede frenar su desarrollo técnico. Hay que saber, que las cuerdas económicas o de la dudosa fabricación y también las cuerdas viejas pueden afectar la afinación de la guitarra.

7. METODOS, TECNICAS Y REGULARIDAD

Es de mucha importancia para estudiar cualquier género musical o instrumento, la regularidad diaria en los estudios. El profesor de guitarra tiene que preparar al estudiante, con ciertos ejercicios para mejorar la técnica de interpretar la guitarra y que el alumno debe pulir diariamente, también se debe observar las dificultades individuales y dar los ejercicios acordes a cada uno de ellos.

En la clase, el maestro debe preparar individualmente al alumno, en función de cómo vaya avanzando; por tanto hay que definir los ejercicios técnicos de manera particular y estudiar las obras musicales.

Si por alguna falta de tiempo el estudiante no puede dedicar un buen espacio para los estudios algunos días, es mejor y más aprovechable hacer

los ejercicios para pulir la técnica, que trabajar para estudiar las obras musicales, en este sentido es importante tomar en cuenta lo siguiente:

- Para los ejercicios siempre hay que tener el tiempo necesario diariamente.
- buscar los métodos avanzados para lograr lo máximo posible con el mínimo de tiempo.
- el profesor también tiene que brindar al estudiante el repertorio de las diferentes épocas y estilos.
- ayudar para que los estudiantes hagan el análisis estético e histórico de las obras musicales que ellos tocan, para que entiendan cómo interpretarlas, no solo copiar los consejos interpretativos del profesor.
- hay que hacer entender al estudiante que tocar con los matices, tiene el mismo valor que tocar con notas.
- a partir de las primeras clases el estudiante debe prepararse psicológicamente para que en el futuro no tenga temor de tocar en el escenario para el público.
- Se debe sugerir al estudiante a acostumbrarse a tocar sin ningún error desde el inicio, porque nuestro cerebro también graba los errores y puede darse que en el momento de tocar para el público, pueden aparecer los mismos errores grabados en nuestra memoria.
- regularmente el estudiante tiene que participar en los conciertos para acostumbrarse estar en el escenario, y no tener miedo para presentarse al público.
- siempre se debe iniciar a tocar la obra en el tiempo exacto. Por eso antes de tocar hay que iniciarla en la cabeza; terminarla de tal manera que el público sabe donde debe aplaudir exactamente, para que el aplauso fuerte y organizado dé la imagen de que el artista tocó bien; hacer la pausa antes de tocar la otra obra, salir del sentido de la obra anterior y también iniciarla en la cabeza, etc. Para tocar las sonatas, suites o otras obras de formas grandes, las cuales tienen más de una parte, las pausas tienen que ser cortas, ya que el público no aplaude entre las partes o el intérprete debe explicar al público este asunto

antes de tocar, y al final de la obra se debe indicar o enseñar al público el momento exacto para el aplauso fuerte.

- hay que enseñarle al alumno hablar al público y a su vez comprender lo quiere el público y manejar el concierto como el dueño del escenario; pero nunca permitirse agresividad al público, para que la gente se sienta muy segura y cómoda.
- el profesor tiene que ayudar a sus alumnos, cómo se debe concentrar su atención en el momento, cuando ellos tocan, porque casi nunca en el escenario será un ambiente ideal, ya que muchas veces puede ser frío, calor, mala acústica, etc.; también durante el toque alguien del público puede entrar o salir o hablar por el teléfono celular y siempre el artista tiene que procurar no dejarse distraer por estas situaciones.
- También el profesor tiene que controlar sus estudiantes para que se acostumbren a aprender todas las partes de la obra musical, porque muchas veces las fallas en los conciertos pasan en los momentos técnicamente fáciles y esto se debe a que muchas veces el estudiante no daba mucha importancia a practicar lo que él considera fácil; sino que solo estudió los momentos técnicamente difíciles.
- Es necesario que nos preguntemos: ¿por qué al público le encanta algunos artistas y no le gusta escuchar a otros? El secreto es, que tienes que tocar con el sonido libre (la misma ley sirve para el canto), que logras con la técnica de los manos libres. Después de los conciertos de algunos maestros la gente siente, que recibió las energías positivas para algunos días (de verdad no recibieron nada de las energías, solo descansaron de sus problemas cotidianos). Pero si el artista toca con el sonido tenso, el público sale del concierto cansado y posiblemente no regresarán a escuchar a este artista.
- Estos aspectos también el artista tiene que estudiar, practicar y mejorar para lograr el éxito en el escenario. Por lo tanto el estudiante tiene que desarrollar su conocimiento cultural en general: visitar los conciertos; leer los libros históricos y estéticos; visitar los museos; escuchar la música de los diferentes estilos y las épocas, todo esto para que con la

práctica del instrumento musical el estudiante busque su propio estilo y su propio puesto en el arte universal.

En estas ideas planteadas como propuesta pedagógica, quiero decir que el estudiante tiene que buscar al maestro, que es el músico profesional y su guía que está tocando permanentemente en el escenario. Pero es necesario recalcar que no todo buen músico es un buen pedagogo, por lo que quien no practica la música en el escenario no da buenos conocimientos para sus estudiantes.

8. PLANIFICACION DE UNA HORA DE CLASE

En todo proceso de enseñanza aprendizaje, es muy importante la planificación de actividades; es decir se debe tomar en cuenta todos los detalles que se contemplarán para el logro de los objetivos planteados. En este sentido, para ser más eficaz, eficiente y conseguir mejores resultados, tanto para el profesor como para el alumno, pondré un ejemplo de cómo trabajar con un estudiante del nivel superior, de manera individual en un tiempo de 45 minutos.

Tema de clase: Polonesa de M. K. Oginski, adaptación para la guitarra de L. Kolessov; para esta obra el estudiante realizará una lectura de la misma, con el asesoramiento del maestro; luego se verán las posibles dificultades en la interpretación de la misma y luego tendrá que preparar un estudio individualizado en su casa.

El método a aplicarse, será personalizado, demostrativo y práctico, ya que de esta manera se pondrán ir corrigiendo los posibles problemas o dificultades que el estudiante vaya descubriendo en el momento de la interpretación.

Destreza: en cuanto a las destrezas, más allá de ciertas consideraciones de orden filosófico, las destrezas que vayan desarrollando los estudiantes, estarán en relación con el tiempo de dedicación que ellos den a la práctica de

la técnica de la guitarra y de esta forma adquirir un estilo correcto, desarrollar el conocimiento a nivel del pensamiento estético, creativo, teórico y práctico.

Contenidos: está por demás señalar que los contenidos variarán en función del proceso de enseñanza-aprendizaje del alumno; pero, para este ejemplo podemos indicar que el contenido de la primera clase será el estudio biográfico y técnico de la Polonesa de M. K. Oginski y las dificultades técnicas.

Recursos: material bibliográfico, guitarra, partitura, atril, banquito y posiblemente las grabaciones de la obra.

Como algo adicional, prefiero, que algunos días antes de la clase el estudiante investigue dicha obra, pero no estudiarla profundamente para no memorizar las equivocaciones, escuchar el original de esta obra escrita para piano y en el arreglo para la orquesta, para que de sus impresiones y opiniones sobre la idea artística de la obra, los objetivos técnico, histórico y estético; esto permitirá avanzar con un conocimiento previo lo que facilitará el proceso, además, el alumno debe seguir las instrucciones sobre la digitación que está escrita en la partitura y prefiero que el alumno venga a la clase calentando para no perder el tiempo en el calentamiento.

Trabajo en clase

TIEMPO	ACTIVIDADES	OBJETIVOS GENERALES	METODOS DIDACTICOS
10 minutos	El estudiante tocará la obra leyendo la partitura en base del estudio realizado con anterioridad y explicará y dará su opinión y análisis crítico sobre las	Lograr que el estudiante empiece a tener criterio propio para lograr desarrollar sus capacidades técnico-profesionales	Teórico - prácticos e instrucción personalizada

	dificultades técnicas encontradas		
10 minutos	Análisis interactivo sobre las particularidades del género polonesa, también sobre la diferencia sonora del arreglo para la guitarra con el piano y el arreglo para la orquesta; análisis de la forma de la obra y el plan dinámico	Diferenciar las particularidades técnicas y sonoras de la obra, para piano y guitarra	Inductivo - deductivo y dialógico
5 minutos	Tocar los compases 1 – 6 de la parte “A”; los compases 39 – 44 de la parte “D” y los últimos compases de la parte “A” y “C”	Demostrar que estos compases son los más representativos en la tocada del género polonesa	Teórico – práctico
10 minutos	Estudio de las <i>cascadas</i> difíciles de las partes “A” (compases 7 – 10), “B” (compases 12 – 16) y “C” (compases 29 – 32)	Lograr claridad y virtuosidad para el desarrollo de su técnica	Teórico - práctico
5 minutos	Toque de las <i>dobles notas</i> con el <i>vibrato</i> en las partes “B” (compases 17 – 18) y “C” (compas 33) y el análisis del toque de los <i>glissandos</i> , imitados a la manera violinista, las cuales	Demostrar con estos momentos que el género polonesa, tiene su origen violinístico	Teórico – práctico

	fijan el origen del género polonés (compases 35 – 36)		
5 minutos	El estudiante presentará sus inquietudes al profesor y los analizará conjuntamente	Contribuir de manera crítica la solución de las inquietudes planteadas	Analítico – crítico

CONCLUSIONES

- La música es producto del desarrollo histórico del ser humano y por lo tanto parte consustancial de los distintos saberes y conocimientos, como también de la ciencia en general, y de las distintas ciencias aplicadas, que incluye: la mística, la astrología, las matemáticas, la psicología, las ciencias de la educación, etc. Es decir que no solo está presente en el hombre, sino con los estudios científicos se ha logrado comprobar que incluso hasta los microbios pueden ser afectados de manera positiva o negativa, dependiendo del tipo de música.
- El músico es un investigador de las leyes del universo y de la Obra de Dios, al igual que la posición del hombre dentro de nuestro mundo espiritual y material. Esta investigación es un reflejo de los relaciones entre hombre y Dios, entre hombre y universo, entre los seres humanos y nuestro mundo. Cada interpretación o creación de la obra musical es un ladrillo más para este estudio.
- Desde los estudios de Pitágoras en su “Teoría de la armonía de las esferas” (Roob, Alexander, 2006), la humanidad estudiaba la música y el arte como una parte importante del universo y en cada etapa de la historia humana se descubrió algo nuevo en armonía con el desarrollo científico en general.
- En nuestra época marcada por ciertos rasgos postmodernos, la base de la comprensión y creación musical todavía se funda en la ordenanza *tonal* creada por el genio del maestro Bach; como también en la base alternativa a este sistema como *atonal*, *aleatoria*, etc. Pero utilizamos los elementos musicales de las épocas anteriores y con el crecimiento acelerado de la globalización tenemos el material de las culturas de cualquier continente; además podemos estudiar “en vivo” la música de las épocas muy tempranas, que utilizan todavía los pueblos nativos de Asia, África y América.
- Todavía en la sociedad hay los prejuicios sobre la labor del músico, ya que es considerado o visto como bohemio y vago por lo que tal vez los padres frenan las ganas de sus hijos para que sigan esta profesión y lastimosamente no todos los jóvenes pueden decir “¡no!” a sus padres, trayendo consigo el sufrimiento en toda la vida y conllevando a insertarse en otra profesión que muchas veces no es de su verdadero agrado.

- Por otra parte estos prejuicios conllevan al engaño de tener doble profesión (como músico e ingeniero por ejemplo) las “musas no permiten” de ninguna manera, porque el músico tiene que dar todo el talento de su alma y de su cuerpo al “altar” del arte. El trabajo de los músicos es muy creativo, pero también es muy duro, permanente, sin descanso y sin ninguna imagen a su jubilación hasta la última respiración de la vida.
- Pero ser músico, es una muy buena profesión ya que es muy importante en la vida humana, por cuanto es imposible vivir sin acceso a ella, además la música nos acompaña en todos nuestros aspectos de la vida y nos puede poner alegres o tristes, triunfadores o trágicos. Además el músico es un mago, ya que debido a su alta sensibilidad logra transmitir y reflejar lo que pasa en el universo y en su cotidianidad.
- El músico desde mi punto de vista siempre tiene que construir su vida creativa en la filosofía gitana: *estar siempre en el camino, en el cual todo lo malo hay que dejar en el pasado y seguir lo bueno, el cual solo existe donde no estamos presentes.*
- Además es muy importante para el músico-interprete dar las clases de su arte por dos aspectos: que el trabajo con los alumnos puedes descubrir las nuevas ideas en plano de interpretación y ver sus errores como en un espejo en la labor de sus estudiantes, para corregir después con el trabajo a los estudiante y a uno mismo; por otro lado, hay que pensar sobre el desarrollo de las generaciones futuras y crear la escuela propia para que no desaparezca tu experiencia. Una muy buena experiencia mundial de creación de los buenos músicos, es la que se dio en las dinastías familiares en las cuales aparecieron los genios como J. S. Bach, W. Mozart, N. Paganini, Paco de Lucia y muchos otros. En Ecuador también se expresa estas dinastías familiares de los buenos músicos, como Salgado, Bonilla, Gallegos, Carrera entre otras.
- También es muy importante el estudio individual, con la seriedad que esta profesión demanda, por lo que debe tener desde la niñez el apoyo de los padres: como ejemplo podemos ver, que gran cantidad de los mejores músicos del Mundo son de las sociedades judías y gitanas, porque, por ejemplo, cuando otros niños juegan en la calle, el niño judío toca los ejercicios en violín con control del abuelito “con cinturón en sus manos”.

- Finalmente quiero decir, que esta Tesis es un estudio de los aspectos importantes y principales desde mi punto de vista, en el desarrollo de la formación de la *guitarra clásica moderna*; es de mi propia experiencia de los años como intérprete y profesor de guitarra. Estos aspectos hay que estudiarlos seriamente para formarse como un guitarrista moderno.
- Muchos músicos de nuestra época caen muchas veces en la tentación de las grandes posibilidades electroacústicas, estudian más los efectos sonoros secundarios como los golpes, raspadas de las cuerdas, etc. y llaman a estos efectos como la técnica moderna (de mi punto de vista no es técnica sino solo efectos) y se olvidan de las maravillas y del tesoro de toda la experiencia guitarrística, la cual me permite Dios demostrarla en mi recital.

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedias y revistas

- *Archivos de Arte y Literatura de la CCE (La música)*, 1992.
- *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Conmusica, Quito, 2004 – 2005.
- *Enciclopedia musical*, (tomos I – VI), e-book, Direct Media Publishing, Moscú, 2006.
- Kolessov, L., “Reflexiones sobre el ritmo”, *Revista “Noti-UPS”*, # 37, Quito, Marzo 2011.
- Endana, K., Erazo, E., Jumbo, E., Jumbo, E., Marín, S., Pineda, E., *Revista “Variaciones”*, Maestría de Música, Universidad de Cuenca, Vol. 3, Cuenca, Abril 2011.
- Kolessov, L., “La guitarra flamenca y su técnica específica”, *Revista “Variaciones”*, Maestría de Música, Universidad de Cuenca, Vol. 3, Cuenca, Abril 2011.
- Ricardo, Climent, “Oxidising the Spectrum”, *Revista “Sonic Ideas”*, Vol. 2, # 1, pp. 51 – 62, Moleria, 2009.
- Wolff, D. y Alessandrini O., “Cinco preludios para guitarra de Heitor Villa-Lobos en transcripción”, *Per Musi*, # 16, Belo-Horizonte, 2007.

Libros

- Aguado, D., *Nuevo método para La Guitarra*, Madrid, Benito Campo, 1843.
- Arzamastseva, I., *Semiótica*, Ulianovsk, Editor ULGTU, 2007.
- Belza I., *M. K. Oginiski*, Moscú, 1965.
- Campos Romero, Alfonso, *El Diablo Ocioso*, Quito, 1996.
- Carpentier, A., *Villa-Lobos*, pp. 240 – 244, Moscú, “Progress”, 1984.
- Cueva Celi, Segundo, *Pasillos Famosos*, Vol. 1, Quito, 1989.
- Dadziyomova, V., *M. K. Oginiski*, pp. 88 – 103, Minsk, “Narysy gistoryi muzychnai kultury Belarusi”, 2001.

- Estrela, A., *Musica de cainara de Brasil*, p.263.
- Fernandez, O. L., *A contribucao harmónica de Villa-Lobos para a música brasileira*, Boletín Latinoamericana de música, t.VI, p.285.
- Gavrilova, N., *Historia de la música extranjera del Siglo XX*, Moscú, Muzyka, 2005.
- Gelinek, Josef, *El violín del Diablo*, Barcelona, (ISBN 9788401337154), 2009.
- Godoy Aguirre, Mario, *Música de la Época Colonial*, Quito, Patricio Sandoval, 2004.
- Guestrin, N., *5 preludios para guitarra*, cap. 5, p.67.
- Jaque, Efraín, *Guion de los conciertos didácticos*, Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre, 2009.
- Khmelnitskaya L., *Condes Oginski en Vitebschina*, Interlit, 2004.
- Konnen, V., *Historia de la música extranjera de 1789 hasta Mitad del Siglo XIX (Método para Instituciones Educativas Superiores)*, edición III, Moscú, Muzyka, 1981.
- López, José Antonio, *Literatura Guitarrística: Compendio histórico sobre el origen y evolución de la Guitarra Clásica*. Cuba, 2003.
- Matveeva, E., *Secreto de Paganini*, Moscú, “Moskovskie uchebniki”, 2009.
- Mechkovskaya, N., *Mundo de la Semiótica*, Minsk, 2003.
- Muñoz Sanz, J. P., *La Música Ecuatoriana*, pp. 185 – 218, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1938.
- Musalaev, Musalav, *Guitarra flamenca*, tomo 1. Moscú, OOO “Intellekt Tsentr”, 1999.
- Musalaev, Musalav, *Guitarra flamenca*, tomo 2. Moscú, OOO “Intellekt Tsentr”, 1999.
- Pichugin, P., *Heitor Villa-Lobos y la cultura musical brasileña*, pp. 101 – 122, Moscú, “Nauka”, 1981.
- Privalov, E., *Literatura musical extranjera (Época de Romanticismo)*, Moscú, “Kompozitor”, 2006.

- Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*, Koln, TASCHEN, 2006.
- Sáenz, Juan José, *Diccionario técnico de la guitarra*, Madrid, Ediciones Musicales Mega, 2000.
- Shevchenko, A., *Guitarra flamenca, melodías y ritmos*, Kiev, Muzychna Ukraina, 1988.
- Shneerson, G., *Recuerdo de Villa-Lobos*, pp. 184 – 185, Moscú, “Sovetskaya Muzyka”, 1960.
- Shulgin, D., *Principios Teóricos de Armonía Contemporánea (método)*, Moscú, 1994
- Smith, C.S., *Heitor Villa-Lobos*, Compositores de America, v. 3, p.6.
- Slonimsky, N., *La Música del Ecuador de hoy*, Año II, #17 – 18, pp. 11, 16, 20, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946.
- Tibaldi, M., *Paganini*, Moscú, Molodaya Gvardia, 2008.
- Ummerfield, Maurice, *La guitarra clásica: su evolución, jugadores y personalidades desde 1800*, Blyden, Ashley Mark Publishing Company, 5-ta edición, 2002.
- Vaisbord, M., *Andrés Segovia*, Moscú, Muzyka, 1981.
- Vega de La, *Música artística latinoamericana*, Boletín interamericano de la música, # 82, Washington, 1972.
- Verameichyk, S., *Mikhal Klesafas Aginski*, Minsk, Kavaler Publishers, 2003.
- Vinogradov, A., *Osuzhdenie Paganini*, Minsk, Mastitskaya literatura, 1983.
- Volman, Boris., *Guitarra*, Moscú, Muzyka, 1980.
- Yampolski, I., *Articulos selexionados, “Paganini guitarrista”*, Moscu, Sovetskiy Kompozitor, 1985.
- Zaluski, A., *M. K. Oginski*, Zycie i tworczość, Polska Fundacja Kulturalna, (ISBN 09543805- 4-1), 2003.
- Zaluski, A., *Tiempo y Música de M. K. Oginski*. Minsk, Chetyre Chetverti, 1999.

Páginas web

- <http://www.muslib.ru> 2004
- <http://www.ryb.ru> 2009
- <http://www.c-cafe.ru> 2010
- <http://www.music.edu.ru> 2010
- <http://www.dut-music.narod.ru> 2010
- <http://www.classicmusic.fatal.ru> 2010
- <http://www.mus-info.ru> 2010
- <http://www.edufuturo.com> 2010
- <http://www.iloapp.julio-bueno.com> 2010
- <http://www.abc-guitar.narod.ru> 2011
- <http://www.babinets.com> 2011
- <http://www.tragemata.com> 2011
- <http://www.peoples.ru> 2011
- <http://soymusicaecuador.blogpost.com> 2011
- <http://www.stamps-d.blog> 2011
- <http://www.skyscrapercity.com> 2011
- <http://www.IMSLP.org> 2011
- <http://www.bibliotheka.org> 2011

ANEXOS

Índice:

1. La lista de las obras musicales de recital
2. N. Paganini – “Romance” (retratos y partitura)
3. H. Villa-Lobos – “5 preludios”, “Estudio #11” (foto y partituras)
4. L. Kolessov – “Recuerdo de Paganini” (fotos y partitura)
5. M. K. Oginski – “Polonesa” (retrato, sello postal, fotos y partituras)
6. C. Ojeda Dávila – “Alma Lojana” (fotos, sello postal, la letra de la canción y partituras)
7. DVD del recital

Anexo 1

LA LISTA DE LAS OBRAS MUSICALES DE RECITAL

- | | |
|--------------------|--|
| 1. M. Oginski | Polonesa, adaptación L. Kolessov |
| 2. N. Paganini | Romance |
| 3. L. Kolessov | Recuerdo de Paganini |
| 4. H. Villa-Lobos | 5 preludios |
| 5. H. Villa-Lobos | Estudio # 11 |
| 6. L. Kolessov | Improvisación flamenca |
| 7. Cristóbal Ojeda | Alma Lojana, adaptación de L. Kolessov |

Anexo 2

N. PAGANINI

ROMANCE



Andante cantabile

A page of musical notation for the Romance by Niccolò Paganini. The score is written for violin and piano. It features six staves of music. The first staff is the violin part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Andante cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. There are also performance instructions like 'p' (piano) and 'a' (accents). The piece is marked with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating different sections or variations. The notation is complex, with many triplets and sixteenth notes.

8

Иск. фл. 12-13

Иск. фл.

IV

V

p i p

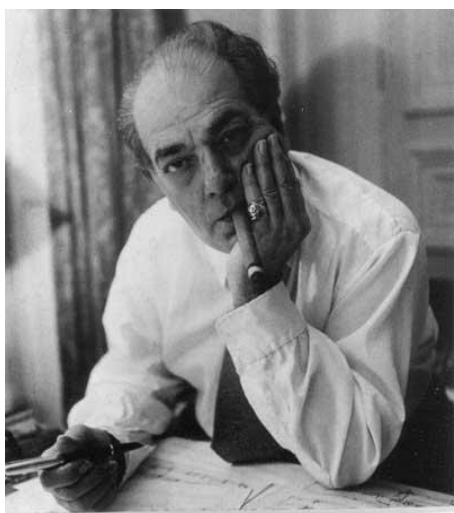
The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9). The middle staff contains a more complex melodic line with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with chords and a bass line, marked with *p* and *morendo*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Anexo 3

H. VILLA-LOBOS

5 PRELUDIOS

ESTUDIO #11



PRELUDIO No. 1

Гитара
пианино

Andantino espressivo

rit.

a tempo

sim.

cresc.

animato

ord.

poco rit.

a tempo

poco rit.

a tempo

sim.

rit.

a tempo

The image shows a musical score for a piece, likely a piano or organ work, consisting of ten staves of music. The score is written in a single system with various tempo and dynamic markings. The markings include:

- rit.** (ritardando) at the beginning of the first staff.
- a tempo** at the beginning of the second staff.
- rit.** at the beginning of the fourth staff.
- Più mosso** (faster) at the beginning of the fifth staff.
- Meno mosso** (less fast) at the beginning of the eighth staff.
- rit.** at the beginning of the ninth staff.
- poco a poco** (little by little) at the beginning of the tenth staff.
- a tempo** at the beginning of the eleventh staff.
- rit.** at the beginning of the twelfth staff.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some performance instructions like **rit.** and **poco a poco** written above the notes. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

PRELUDIO No. 2

The musical score for Preludio No. 2 consists of eight staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Andantino*. The score includes several performance markings: *rit. a tempo* (ritardando to tempo) appears at the beginning of the first, second, and fourth staves; *leggero* (light) is marked above the third staff; and *rit. a tempo* appears again at the beginning of the fifth and sixth staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final chord on the eighth staff.

Fine

Più mosso

The image displays a musical score for a piece marked "Più mosso". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The music is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo marking "Più mosso" is positioned at the top left of the first staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte), and articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.

D.C. al Fine

PRELUDIO No. 3

The musical score for Preludio No. 3 consists of several systems of staves. The first system begins with the tempo marking *Andante* and includes markings for *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The second system continues with *rit.* and *a tempo* markings. The third system features *ord.* (ordinario) markings. The fourth system includes *sim.* (sforzando) and *ord.* markings. The fifth system has *sim.*, *ord.*, and *rit.* markings. The sixth system is marked *Molto adagio e dolorido* and *f espressivo*. The seventh system includes *rit.* and *a tempo* markings. The eighth system has *rit.* markings. The ninth system includes *rit.* and *ff* (fortissimo) markings. The score concludes with a final chord.

The image shows a page of musical notation with eight staves. The top three staves contain a melodic line with various ornaments and a triplet. The fourth staff is the beginning of an accompaniment section, marked 'Moderato', with a tempo of quarter note = 120. It includes fingerings (5 5 7 7) and dynamic markings 'pp'. The fifth staff continues the accompaniment, marked 'Lento', with a tempo of quarter note = 60. The remaining three staves (six, seven, and eight) continue the accompaniment with various dynamics like 'pp' and 'f'.

PRELUDIO No. 5

Poco animato

poco rit.

a tempo

cresc.

Meno mosso

Più mosso
a tempo

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Più mosso" and "a tempo". The second staff continues the melody. The third staff features a first ending bracket labeled "1." and a "rit." marking. The fourth staff has a second ending bracket labeled "2." and a "rit." marking, followed by an "a tempo" marking. The fifth staff includes an "a tempo" marking and a "cresc." marking. The sixth staff continues the piece. The seventh staff has a "poco rit." marking. The eighth staff concludes with a "ff" dynamic marking.

ESTUDIO No. 11

The musical score for ESTUDIO No. 11 consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking *Lento* and includes dynamic markings *mf* and *p*. The second staff features *rall.* and *Lento* markings. The third staff includes *Più mosso* and *rall.* markings. The fourth staff is marked *Animato* and contains dynamic markings *sf p*. The fifth staff concludes with *sf p* and *p* markings, and includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

sf *sf p sf p sf p sf p sf p* *f*

sf sf sf sf sf

mf f *sf p sf p sf p*

sf p sf *f*

sf sf sf mf f

sf p sf p sf p sf p sf p

sf sf sf mf f

sf ff ff sf mf f

mf f

rall. Poco meno mosso

This musical score consists of ten systems of staves. The first nine systems each contain two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using slurs and accents. The tenth system contains three staves. The word "Anime" is written above the first staff of the tenth system. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final flourish on the bottom staff, marked with a *f* dynamic.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of two systems of four staves each. The first system features a complex, rhythmic melody in the upper staves, with dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The lower staves provide harmonic accompaniment, including a bass line with a *rall.* (rallentando) marking. The second system is marked *Lento* (slow) and *Più mosso* (faster), with dynamics ranging from *p* (piano) to *ppp* (pianissimo). It includes markings for *dim.* (diminuendo) and *rall.* (rallentando). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Anexo 4

L. KOLESSOV

RECUERDO DE PAGANINI



Anexo 5

M.K. OGINSKI

POLONESA

Estatua en ciudad de Molodechno (Bielorrusia)





La iglesia católica del Sagrado Corazón de Cristo construida de la sociedad polaca en la ciudad de Rybinsk en año 1910, (Fuente: fotografía del Álbum de Andrei Kiselyov).

29 V

32

36 IV VII IV IV VII V

39 III

43 *rit.*

46

49

52

© Leonid Ko.*2010

Da capo al Fine

Polonesa de Oginski para piano

POLONAISE

Moderato

piano

p

f

sf

ritard.

a tempo

p

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present in the final measure of the system.

TRIO

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *cresc.*

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present in the first measure of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *ff*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *diminuendo*, *ritard.*, and *a tempo*.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the system.

Anexo 6

CRISTÓBAL OJEDA DÁVILA

ALMA LOJANA (pasillo)



Dávila, Cristóbal Ojeda



Cristóbal Ojeda Dávila (1910-1932), Ecuadorian composer, studied at the National Conservatory of Music, he composed songs.



Cristóbal Ojeda Dávila

intérprete del alma ecuatoriana

Alfonso Campos Romero

“Alma Lojana”

Emiliano Ortega Espinoza

*Orillas del Zamora tan bellas
de verdes saucedales tranquilos,
campiña de mi tierra risueña
casita de mis padres, mi amor.
Tristezas del recuerdo me matan,
casita de mis padres mi amor,
orillas del Zamora,
cómo te adora mi corazón.
Sino cruel, hoy en extraños lares
sigo en los mares de mi aflicción,
sino cruel, sobre las recias olas
bogando a solas va mi dolor.
¡Oh dolor!, en donde está la madre
la buena anciana toda dulzor
¡Oh! dolor!, en donde está el encanto
de aquel primero y ferviente amor.
Cuando retorne llevando decepciones
en pos de un seno en donde sollozar
talvez la muerte todo lo habrá acabado,
seres extraños mi Loja habitarán,
solo el Zamora conmigo llorará.*

Guitarra

ALMA LOJANA

(pasillo)

Cristóbal Ojeda Dávila
Adaptación de Leonid Kolesov

Moderato

The image displays a guitar score for the piece 'Alma Lojana' in 'pasillo' style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, each containing various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering indications. The score is divided into sections labeled A and B. Section A begins at measure 6 and ends at measure 21. Section B begins at measure 22 and ends at measure 40. The piece concludes with a final chord at measure 40. The tempo is marked as 'Moderato'.

Copyright © Leonid Ko.*2010

40

46

52

59

65

69

Copyright © Leonid Ko. #2010

Para piano

ALMA LOJANA

(pasillo)

Mus.: Cristobal Ojeda Davila

Moderato

interludio

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked Moderato. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes several interludio sections and marked passages. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the start of their respective systems. A box labeled 'A' is placed above the first system starting at measure 5. A box labeled 'B' is placed below the fifth system starting at measure 20. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also triplets and first/second endings marked with '1.' and '2.' at the end of the piece.

29

Musical score for measures 29-33. Treble clef has a repeat sign and a fermata. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

34 rit.

Musical score for measures 34-38. Treble clef has a fermata and a ritardando marking. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

39 a tempo

Musical score for measures 39-43. Treble clef has a fermata and an 'a tempo' marking. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

44 rit. a tempo

Musical score for measures 44-48. Treble clef has a fermata and a ritardando marking. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

49 interludio

Musical score for measures 49-53. Treble clef has a fermata and an 'interludio' marking. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

54

C

Musical score for measures 54-58. Treble clef has a first ending bracket and a 'C' marking. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

59

64

69

74 *interludio*

78

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 59-63) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The second system (measures 64-68) shows a more active bass line with some sixteenth-note patterns. The third system (measures 69-73) includes a trill in the treble and a rhythmic bass line. The fourth system (measures 74-77) is marked 'interludio' and features a rapid sixteenth-note run in the bass. The fifth system (measures 78-82) continues with a rhythmic bass line and chords in the treble.

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

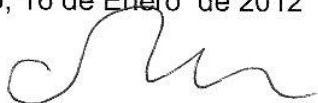
DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, Leonid Kolessov, C.I. 1718708066, autor del trabajo de graduación intitulado: **“LA GUITARRA CLÁSICA MODERNA: ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y PEDAGÓGICO DE SUS TÉCNICAS A PARTIR DE UN RECITAL SOBRE LA BASE DE LOS ESTUDIOS DE LAS OBRAS MUSICALES DE AUTORES VARIOS”**, previo a la obtención del grado académico de **MAGISTER EN PEDAGOGIA E INVESTIGACIÓN MUSICAL** en la Universidad Estatal de Cuenca en Convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen la Universidad Estatal de Cuenca y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Universidad Estatal de Cuenca y a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de los sitios web de sus Bibliotecas el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de las Universidades.

Quito, 16 de Enero de 2012



Nombre del Estudiante: Leonid Kolessov
C.I. 1718708066