

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTO MUSICAL Y CANTO**

RECITAL DE GUITARRA

**POR:
LORENA GORDÓN DÍAZ
8-789-1932**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2019

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTO MUSICAL Y CANTO

RECITAL DE GUITARRA

POR:
LORENA GORDÓN DÍAZ
8-789-1932

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA
OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN BELLAS ARTES
CON ESPECIALIZACIÓN EN
INSTRUMENTO MUSICAL:
GUITARRA**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2019

DEDICATORIA

A mis sobrinas y sobrino.

Tengan fe en ustedes mismos,
crean en sus capacidades y talentos, aliméntenlos día a día.

Esfuércense y sean valientes.
Caminen con pasos firmes hasta alcanzar sus metas y nunca se rindan.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a todos mis profesores, en especial a Roger Marín, Teresa Toro, Élcio Rodrigues de Sá, Jorge Bennet, Ricardo Risco, Luis Pedro Quintero, Carlos Quirós, por todo el apoyo y enseñanzas.

A mi familia y amigos por su amor incondicional, por su paciencia, y fe hacia mi persona.

La guitarra, cuántas cosas caben en el misterio de la guitarra.

...

La guitarra, antes de ser guitarra, esa madera, ese gajo, ese pedazo de madera integrante de la selva, tiene que haber recibido, toda clase de pájaros a toda hora del día, por días sí, la selva recibió, el cántico de miles de pájaros, a través de años, de 2 años de 15 años o de 100 años, miles de pájaros han cantado: con humedad, con frío en invierno, con sol, con amanecidas con sustos, con corajes, con primavera, con amor, con polluelos con hijos sin hijos, sin los pequeños, el cántico del ave ha sido siempre el elemento.

Como madera sensible, esa madera se ha recontra penetrado de ese cántico. Alguna vez, la echaron, alguna vez se cayó, o la usaron, la ahuecaron, la pusieron a templar como tabla, y alguna vez la formaron, pero era una vibración, una madera llena de vibraciones de infinitas vibraciones y qué vibraciones: canto de pájaros, miles, miles de horas, en miles de días de canto de pájaros.

-Atahualpa Yupanqui-¹

¹ Extraído de: (Canal Encuentro)
<https://www.youtube.com/watch?v=pRp35bKHgQI>

Mi música no es nacionalista en el sentido de ser una consciente explotación del folklore de mi patria; pero esa música, si yo he de ser sincero en mis creaciones, tiene que ser la expresión de algo que pertenece a mi pueblo, lo cual no permitirá que mi música suene como música francesa, italiana o alemana.

-Roque Cordero-²

² Extraído de (Cordero, 1977)

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS.	4
1. ALFONSINA Y EL MAR.....	4
2. LA MUERTE DEL ANGEL	11
3. VALS VENEZOLANO N°2 Y VALS VENEZOLANO N°3.....	14
4. PRELUDIO N°3 Y VALSA – CHORO	17
5. EL ARPA DEL GUERRERO.....	19
6. PASILLO N°1	20
III. DATOS GENERALES DE LAS PIEZAS A TOCAR	22
1. ALFONSINA Y EL MAR.....	22
2. LA MUERTE DEL ANGEL	26
3. VALS VENEZOLANO N°2 (ANDREINA) Y VALS VENEZOLANO N°3 (NATALIA)	35
4. PRELUDIO 3	39
5. VALSA CHORO.....	40
6. EL ARPA DEL GUERRERO.....	47
7. PASILLO N°1	49
IV. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS	51
1. ALFONSINA Y EL MAR.....	51
2. LA MUERTE DEL ÁNGEL	58

3. VALS VENEZOLANO N°2 Y VALS VENEZOLANO N°3.....	62
4. VALSA CHORO.....	68
5. PRELUDIO N°3.....	69
6. EL ARPA DEL GUERRERO.....	70
7. PASILLO N°1.....	73
V. DIFICULTADES TÉCNICAS.....	77
VI. CONCLUSIÓN.....	84
VII. RECOMENDACIÓN.....	86
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
IX. ANEXOS.....	90
(PARTITURAS UTILIZADAS ÚNICAMENTE CON FINES ACADÉMICOS Y DIDÁCTICOS).....	90

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1 . Esquema básico de la Zamba. (Mielgo, 2012)</i>	24
<i>Ilustración 2 .Panfleto de obra de teatro: El tango del ángel. (Medina Casto, 2013)</i>	26
<i>Ilustración 3. Cédula rítmica en la música de Piazzolla según Graciano (2016).</i>	32
<i>Ilustración 4. Sincopado sin arrastre. (Graciano, 2016, pág. 13).....</i>	33
<i>Ilustración 5. Sincopado con arrastre. (Graciano, 2016, pág. 14).....</i>	33
<i>Ilustración 6. Rasgueo base de la guitarra rítmica del Vals venezolano.....</i>	37
<i>Ilustración 7. Ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 88)</i>	42
<i>Ilustración 8. Primera variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 89) .</i> <i>.....</i>	42
<i>Ilustración 9. Segunda variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 90) .</i> <i>.....</i>	42
<i>Ilustración 10. Tercera variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 91)</i> <i>.....</i>	42
<i>Ilustración 11. Cuarta variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 92)</i> <i>.....</i>	43
<i>Ilustración 12. Quinta variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 93)</i> <i>.....</i>	43
<i>Ilustración 13. Armónico natural en el séptimo traste segunda cuerda. (Eschig, 1990).....</i>	44
<i>Ilustración 14. Símbolos utilizados por Villa-Lobos para armónicos. (Eschig, 1990, pág. 7)</i>	45
<i>Ilustración 15. Armónico visible en el compás 128 del Valsa Choro. (Eschig, 1990, pág. 26)</i> <i>.....</i>	45

Ilustración 16. <i>Notación Tárrega de armónicos en Valsa Choro. (Eschig, 1990, pág. 92)</i>	46
Ilustración 17 <i>Reducción armónica de la introducción de Alfonsina y el Mar del arreglo de Jorge Cardoso.....</i>	51
Ilustración 18. <i>Signo percutivo utilizado en la pieza La Muerte del Angel. (Benítez, A. PIAZZOLLA, 1987, pág. 1)</i>	58
Ilustración 19. <i>Signo de rasgueo utilizado en la pieza La Muerte del Angel. (Benítez, A. PIAZZOLLA, 1987, pág. 1)</i>	58
Ilustración 20. <i>Motivo 1 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero..</i>	70
Ilustración 21. <i>Motivo 2 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero..</i>	71
Ilustración 22. <i>Motivo 3 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero..</i>	71

ÍNDICE DE ANEXOS

<i>ANEXO 1: Alfonsina y el Mar. Partitura.....</i>	<i>91</i>
<i>ANEXO 2: La Muerte del Ángel. Partitura.....</i>	<i>93</i>
<i>ANEXO 3: Vals Venezolano No.2. Partitura</i>	<i>97</i>
<i>ANEXO 4: Vals Venezolano No.3. Partitura</i>	<i>98</i>
<i>ANEXO 5: Prélude N°3. Partitura</i>	<i>100</i>
<i>ANEXO 6: Valsa-Choro. Partitura</i>	<i>102</i>
<i>ANEXO 7: El Decameron negro. Partitura</i>	<i>106</i>
<i>ANEXO 8 Pasillo N°1. Francisco A. Velásquez. Partitura</i>	<i>111</i>

I. INTRODUCCIÓN

Es indiscutible la división existente entre la música “cultura” y la “música popular”, y la subestimación que muchas veces esta fricción ocasiona. No obstante, muchos compositores han realizado un esfuerzo por revalorizar la música popular a sus más altas expresiones.

Según Roque Cordero (1977), durante los siglos XVI, XVII y XVIII, los compositores tendían a imitar la tradición europea. No fue sino hasta la primera mitad del siglo XX, que comenzamos a ver a los primeros compositores de música culta entrar en este proceso de revalorización de la música popular, entre ellos, podemos mencionar a: Heitor Villalobos de Brasil, Carlos Chávez de México y Juan José Castro de Argentina.

Durante la segunda mitad del siglo XX, nuevas generaciones aparecen para de alguna manera, revitalizar lo existente. A este fenómeno o despertar, Cordero, lo llamó “actualización de la conciencia artística del compositor latinoamericano”. Que se resume en la cita que hace Cordero (1977) de la Revista Musical Venezolana Clave (1957):

Los diversos festivales de música celebrados en Caracas y Washington nos permiten tomar contacto artístico con los más importantes creadores musicales de casi todos los rincones del continente, representando las más diversas tendencias, pero con tal dominio del material sonoro que permite al maestro argentino Alberto Ginastera decir, al realizarse el Segundo Festival Interamericano de Caracas en

1957, “los compositores de América Latina están técnicamente tan capacitados como pueden estar cualesquiera otros compositores en cualquier parte del mundo”. (pág. 5)

Cabe señalar que muchas de estas creaciones compositivas, presentan elementos nacionalistas, es decir, el folklore local se hace presente, lo cual es criticado y aclamado por muchos, ya que tal cual es expresado por Cordero, “permanecen aquellos que siguen pagando tributo al neoclasicismo europeo o al impresionismo francés, dándole la espalda a la riqueza de la América autóctona” (Cordero, 1977, pág. 155).

Siendo ello así, como propuesta de recital para optar por el título de Licenciatura en Bellas Artes, con especialización en Instrumento Musical: Guitarra, hemos querido presentar precisamente obras compuestas por compositores latinoamericanos, que mantienen de alguna manera un carácter nacional y que además son presentadas en Festivales Internacionales como parte del material de concierto, es decir, que han sido validadas dentro del ámbito de lo “culto”.

En atención a lo anterior, el Capítulo I de este trabajo, consiste en los datos biográficos de los compositores de las obras, contados desde otra perspectiva, sus anécdotas, historias y recorrido.

Por otra parte, en el Capítulo II, observaremos datos generales de las piezas, por ejemplo, el género popular del cual derivan y particularidades como los aspectos rítmicos de los cuales muchas veces prescindimos.

En el Capítulo III, analizaremos genéricamente las piezas, atendiendo a su armonía, forma y en ocasiones a situaciones particulares de cada una.

Por último, en el Capítulo IV, nos atendremos a las principales dificultades técnicas enfrentadas durante la preparación del recital de graduación.

II. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS.

1. ALFONSINA Y EL MAR

Compuesta por Ariel Ramírez, con letra de Félix Luna, en homenaje a la poetisa argentina de origen suizo, Alfonsina Storni.

Arreglo para guitarra por: Jorge Cardoso

a. Alfonsina Storni (1892-1938).

Como quiera que la obra ha sido compuesta en homenaje a esta poetisa de origen suizo, consideramos vale la pena realizar una breve reseña sobre su persona.

En ese sentido, según (Torres, 2015), nace en 1892, en el cantón suizo de Ticino. No obstante, llega muy pequeña a la República Argentina con sus padres, pasando su infancia y juventud en diversas provincias. Entre otras cosas, cultivó el periodismo, y además obtuvo premios como el Municipal de Poesía en 1920, y el Segundo Premio Nacional de Literatura.

Quizá una de las características más importantes que pudimos encontrar en esta poetisa, radica en el hecho que incorpora en sus escritos rasgos marcadamente feministas, lo cual se puede visualizar a través de diversos poemas, como es el caso del titulado “tú me quieres blanca”, cuyo pequeño extracto transcribimos a continuación:

Tú me quieres blanca

“...
Tú que el esqueleto
Conservas intacto
No sé todavía
Por cuáles milagros,
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone),
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone),
¡Me pretendes alba!
...”

-Alfonsina Storni-

Muere en Mar de Plata en el año de 1938, siendo muy variada la información que pudimos observar en relación a su muerte, llegándose a advertir que recurre al suicidio producto de las secuelas causadas por un cáncer de mama. Storni, decide quitarse la vida no sin antes escribir el poema que se considera su despedida titulado: “voy a dormir”, publicado en el diario La Nación, el cual transcribimos a continuación (las negritas son nuestras):

Voy a dormir

Dientes de flores, cofia de rocío,
Manos de hierbas, tú, nodriza fina,
Tenme puestas las sábanas terrosas
Y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera,
Una constelación, la que te guste,
Todas son buenas; **bájala un poquito.**

Déjame sola: oyes romper los brotes,
Te acuna un pie celeste desde arriba
Y un pájaro te traza unos compases

Para que olvides. Gracias... Ah, un encargo,
Si él llama nuevamente por teléfono

Le dices que no insista, que he salido...

..Alfonsina Storni-

Considerada como la mejor poetisa argentina, Storni tiene una posición singular dentro de las corrientes de vanguardia. Su interpretación del modernismo es personal, y en sus últimos tiempos adquiere su poesía unos tintes oscuros y barrocos peculiares. Su lírica es a la vez el grito feminista y el lamento desesperado de la mujer ante la naturaleza y la sociedad. (Torres, 2015, p. 68)

b. Ariel Ramírez (1921-2010).

Ariel Ramírez, nace la ciudad de Santa Fe, Argentina. Fue un reconocido compositor y pianista, cuyo aporte trasciende especialmente en el plano de la música folclórica. Entre sus composiciones destacan “misa criolla”, “zamba la tristecita”, “triste pampeano N°3”, entre muchísimas otras.

En una entrevista realizada al compositor, en el programa de televisión “El sonajero”, emitido por Canal 11 de Buenos Aires en 1989, conducido por Roxana Kreimer, este indicó que Alfonsina Storni ha estado vinculada a su vida familiar, toda vez que en 1916, su padre, Zenón Ramírez, que era en ese entonces profesor de literatura en la escuela normal de Coronda en Santa Fe de Argentina, tuvo como alumna a Storni, cuando esta apenas contaba con 14 o 15 años de edad y a quien le corregía o le aplaudía sus primeros poemas (Ramírez, 1989).

Además, manifestó que “Alfonsina y el Mar”, forma parte de la producción Mujeres Argentinas: Cantata Sudamericana (1969), la cual escribió melódicamente para ser cantada por la voz de Mercedes Sosa.

c. Félix Blas Luna (1925-2009).

De acuerdo a Rebossio (2009), Félix Luna, fue abogado, historiador, folclorista, escritor, consejero en las embajadas argentinas en Suiza y Uruguay, jefe de Gabinete del Ministerio de Relaciones exteriores, además de un colaborador habitual de Ariel Ramírez.

Mujeres argentinas: Cantata sudamericana, fue una idea de este polifacético personaje, quien seleccionó, entre un grupo de 40 mujeres argentinas ilustres, a ocho entre las cuales se encontraba Alfonsina Storni, en cuyo homenaje aportó la letra de la canción que llevaría su nombre (Ramírez, 1989) y que procedemos a transcribir (las negritas son nuestras):

Alfonsina y el Mar
Letra por: Félix Luna

Por la blanda arena que lame el mar
Su pequeña huella no vuelve más
Un sendero solo de pena y silencio llegó
Hasta el agua profunda
Un sendero solo de penas mudas llegó
Hasta la espuma

Sabe Dios que angustia te acompañó
Que dolores viejos calló tu voz
Para recostarte arrullada en el canto de las
Caracolas marinas
La canción que canta en el fondo oscuro del mar
La caracola

Te vas Alfonsina con tu soledad
¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
Te requiebra el alma y la está llevando
Y te vas hacia allá, como en sueños
Dormida, Alfonsina, vestida de mar

Cinco sirenitas te llevarán
Por caminos de algas y de coral
Y fosforescentes caballos marinos harán
Una ronda a tu lado
Y los habitantes del agua van a jugar
Pronto a tu lado

Bájame la lámpara un poco más
Déjame que duerma Nodriza en paz

Y si llama él no le digas que estoy
Dile que Alfonsina no vuelve
Y si llama él no le digas nunca que estoy
Di que me he ido

Te vas Alfonsina con tu soledad
¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
Te requiebra el alma y la está llevando
Y te vas hacia allá como en sueños
Dormida, Alfonsina, vestida de mar.

Hemos decidido recurrir al uso de negritas, ya que a simple vista puede observarse cómo la letra de Félix Luna, mantiene elementos del poema “Me voy a dormir” de Storni, entre ellos:

- “...Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. Ponme una lámpara a la cabecera”
- “...bájala un poquito”
- “...si él llama nuevamente por teléfono le dices que no insista, que he salido”.

A criterio personal, considero que estos elementos son ampliamente embellecidos por el letrista, logrando consolidar el tema como parte del núcleo fuerte del repertorio latinoamericano.

d. Jorge Cardoso (1949-...).

Según el sitio web, (jorgecardoso.net) es un guitarrista, compositor, investigador, y médico argentino, nacido el 26 de enero de 1949, ganador de múltiples premios y creador de múltiples obras latinoamericanas.

A nuestro criterio, el arreglo de Alfonsina y el Mar de este compositor, es el que mantiene mayormente el carácter folklórico de la pieza, haciéndose incluso la aclaración en la partitura que se trata de una zamba, razón por la cual elegimos esta versión.

2. LA MUERTE DEL ANGEL

a. Astor Piazzola (1921-1992).

Compositor y bandoneonista, nacido en Mar del Plata, Argentina.

Gray (1976), refiere que Piazzola vivió durante su infancia con sus padres en los Estados Unidos de América, donde inició sus estudios musicales con Andrés D'Aquila, y posteriormente con Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov, además conoce a Carlos Gardel, el más reconocido representante del tango en la historia, con quien además entabla amistad. También indica que Piazzola descubre realmente su pasión por la música, rondando los 12 años.

Vivíamos en una casa muy larga y allá, en el fondo, después de un patio había una ventana y de ella salía el sonido de un piano que me hipnotizaba, no me movía debajo de ella. Después, supe que era una obra de Bach y el pianista, practicaba todos los días nueve horas, era Bela Wilda, al poco tiempo mi maestro. Con mi padre fuimos a golpearle la puerta y al abrirla, me deslumbró un piano de cola y el paquete de cigarrillos Camel que fumaba. Otra vez los olores, que esta vez me atraían y yo pensaba que lindo es llegar a grande y poder tocar el piano y fumar cigarrillos. (Gray, 1976)

Según el sitio web "TODO TANGO", Regresa a Mar del Plata entre sus 15 y 16 años, estando allí descubre agrupaciones que captan su interés, entre ellas: el sexteto de Elvino Vardaro

(violinista que posteriormente tocaría con él), Aníbal Troilo (con quien realiza diversas colaboraciones), Pedro Laurenz, y otros. (Gray, 1976)

Viviendo en Argentina inició estudios con Alberto Ginastera, compositor argentino de música académica, y posteriormente realiza estudios con Nadia Boulanger, considerada de las mejores pedagogas musicales, quien además le ayudó a elegir entre su futuro como compositor de tango o música clásica:

Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaret y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo. Sentí una especie de liberación del tanguero vergonzante que era yo. Me liberé de golpe y dije: Bueno, tendré que seguir con esta música entonces. (Saavedra, 1989)

Entre sus obras de mayor renombre encontramos: Adiós Nonino, Libertango, La Suite del Ángel, Para lucirse, las Estaciones Porteñas, Contrabajando, entre otras. Aunado a esto, colaboró con poetas como Horacio Ferrer (Balada para un loco) y Ernesto Sábato (Introducción a Héroes y Tumbas).

Jorge H. Andrés (2006), señala que cuando en 1965 surge el disco titulado “Piazzolla-Borges, El Tango”, fue ampliamente criticado por el escritor y poeta Jorge Luis Borges, quien calificó a Piazzolla de sordo e ignorante tras considerar que lo compuesto no era tango.

En síntesis, Piazzolla fue ampliamente criticado por los puristas dadas sus corrientes innovadoras y vanguardistas bastante alejadas de lo tradicional. No obstante, este justificó su actuar señalando que cada época tiene su propio lenguaje y por tanto consideró estar en contra de todo lo que es repetitivo y fácil (Piazzolla, 1954).

b. Baltazar Benítez (1944-2018).

Según la página web del autor, Baltazar Benítez nace en Durazno, Uruguay e inicia sus estudios a la edad de 12 años y entre otras cosas, estudia bajo la dirección de Abel Carlevaro en el Conservatorio de Música de Montevideo. A lo largo de su carrera Benítez, mantuvo relación con la música de Piazzolla (Benítez, 2018) .

3. VALS VENEZOLANO N°2 Y VALS VENEZOLANO N°3

a. **Antonio Lauro** (1917-1986).

Descendiente de padres italianos, nace en ciudad Bolívar, Venezuela, el 3 de agosto de 1917. Según el Diario de Caracas, en la publicación titulada “Antonio Lauro, el Strauss de la Guitarra,” Lauro, inicia sus estudios musicales a la edad de 9 años en la Academia de Música y Declamación de Caracas.

En entrevista realizada a su persona, afirmó que gran parte de sus estudios musicales fueron bajo la dirección del maestro Vicente Emilio Sojo, sin embargo, otros maestros lo influenciaron en sus clases de composición. En cuanto a la guitarra, fue estudiante de Raúl Borges, quien a su vez fue maestro de Alirio Díaz, Rodrigo Riera, entre otros importantes guitarristas venezolanos (Lauro, 2002).

Además, manifestó en esta misma fuente, que al ser estudiante de piano escucha por primera vez el timbre de la guitarra, de la mano de Agustín Barrios Mangoré, siendo precisamente en ese momento que descubre la belleza que podía generar este instrumento.

En la Revista Musical de Venezuela N°53 de enero-abril de 2017, cuyo dossier fue dedicado a Antonio Lauro y Alirio Díaz, específicamente en el artículo titulado “El mapa de Venezuela en música: La simbiosis entre el compositor y el intérprete, Antonio Lauro y Alirio Díaz”, Alejandro Bruzual, habla de la pertinencia histórica de Lauro, es decir, del rol fundamental

que este jugó para la música venezolana, indicando –entre otras cosas- que con Lauro se consolida la cátedra de guitarra, ya que con anterioridad a él, la guitarra era vista como un instrumento de música popular, un instrumento de “parranda y disipación” (Revista Musical de Venezuela, 2017).

En el citado documento, se le hace un reconocimiento a Antonio Lauro por ser uno de los principales maestros latinoamericanos de la guitarra, por su interpretación y por ampliar el repertorio universal de este instrumento.

Asimismo, se deja constancia no solo de su versatilidad a la hora de componer, señalándose que tiene obras tanto para la guitarra, como para el arpa, piano, música de cámara, coro, etc. Sino también de su versatilidad dentro del terreno de la música popular con su agrupación cantores del trópico, así como dentro del terreno de la música culta.

Pero ya estaban ahí los ingredientes que pudieran explicar su música –si bien no es suficiente para descifrar la fascinación que produce–: la intuición del discurso musical, un ejercicio y conocimiento profundo de lo popular, un entrenamiento académico con maestros dedicados, un talento peculiar con no poca genética (su padre era músico y compositor aficionado) y un momento rico en personalidades y dentro de un reto estético colectivo, profundamente productivo, como lo fue el del nacionalismo musical latinoamericano. (Revista Musical de Venezuela, 2017, p. 123)

Es indudable que hoy día, muchas de las piezas compuestas para la guitarra por Antonio Lauro son tocadas en Festivales, Conservatorios y Conciertos, y han sido interpretadas por grandes músicos, entre ellos: Andrés Segovia, John Williams, Leo Brouwer y Alirio Díaz.

Entendiéndolo de esta forma, Lauro logra un balance entre su experiencia como músico popular y sus estudios formales, logrando así catapultarse entre los mejores compositores de su época.

4. PRELUDIO N°3 y VALSA – CHORO

a. Heitor Villa-Lobos.

Nace en la República Federativa de Brasil, Río de Janeiro, en el año de 1887.

En 1927, Heitor Villa-Lobos, sin dudas la figura más importante de centro y Sur América, estaba de regreso en Brasil, participando activamente en el desarrollo de la educación musical de su patria, después de haber pasado varios años en París, ciudad a la que fue –tal como él mismo dijo- no a estudiar sino a mostrar a los maestros europeos lo que un hombre de este lado del Atlántico había producido.

(Cordero, 1977, p. 156)

Cordero (1977), afirma que para Villa-Lobos, la idea nacionalista era muy distinta a la de sus contemporáneos, ya que él creía en “la explotación de temas de su propia invención, pero con elementos melódicos y rítmicos que diesen la impresión de ser auténticamente folklóricos.”
(p.157)

No cabe dudas, que hoy día Villa-Lobos es considerado una referencia dentro del repertorio de la guitarra culta o erudita en todas partes, lo cual supone grandes connotaciones considerando que su música presenta fuertes influencias folklóricas, lográndose precisamente este balance al cual nos hemos venido refiriendo a lo largo del presente trabajo.

Según Grajales Hernández (2010) en referencia a Santos (1975), tras un encuentro de Villa-Lobos y el guitarrista Andrés Segovia en 1924, tal fue la impresión que el compositor causó tras tocar tan solo unos compases de la guitarra que Segovia diría años más tarde:

A pesar de su incapacidad para continuar, los pocos compases que tocó fueron suficientes para revelar, primero, que aquel “mal intérprete” era un gran músico, pues los acordes que logró producir encerraban disonancias fascinantes, los fragmentos melódicos poseían originalidad, los ritmos eran nuevos e incisivos y hasta la digitación era ingeniosa; segundo, que él era un verdadero amante de la guitarra. En el calor de aquel sentimiento, nació entre nosotros una sólida amistad. Hoy el mundo de la música reconoce que la contribución de este genio para el repertorio guitarrístico, constituyó una bendición tanto para el instrumento como para mí. (p.3)

5. EL ARPA DEL GUERRERO

a. Leo Brouwer.

Hablar de Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mejor conocido como Leo Brouwer, es casi como adentrarnos en un pozo sin fondo, toda vez que su trayectoria es de gran envergadura al igual que su impacto en la música latinoamericana.

Basta con decir que se ha destacado como guitarrista, compositor, director orquestal, investigador, miembro honorífico de la UNESCO y ganador de un sin número de premios.

6. PASILLO N°1

a. Francisco Velásquez (1948-2018)

De acuerdo a Morales D. & Quintero C (2003), en su Tesis para optar por el grado de Maestría en Música, el Maestro Velásquez, nace en la Villa de los Santos en el año de 1948. Estudia acordeón de forma autodidacta, guitarra como instrumento principal y violonchelo como instrumento secundario, también estudió canto y realizó estudios de composición con el compositor vanguardista Álvaro Ramírez en Cali, Colombia.

En entrevista realizada a su persona, Velásquez (2015), refiere que incursiona en el mundo de la música, a la edad de los 6 años gracias a su abuelo, quien le enseña las primeras posiciones de la guitarra. Además, manifestó haber incursionado desde temprano en el ámbito de la música popular, tocando algunos acordes y acompañándose a sí mismo, mientras que sus estudios formales, dan inicio en la República de Colombia, en el Conservatorio Antonio María Valencia donde estudia la guitarra, el violoncello y el canto.

También señaló que, gracias a uno de sus profesores, adquiere gran interés respecto al desarrollo de la música guitarrística grupal y de la música latina. Siendo así, mantuvo dos agrupaciones, una de jazz y otra de música clásica con las cuales realizó diversas giras internacionales.

En cuanto a su labor docente como profesor de guitarra, el maestro señaló que, en 1970 se formó el primer grupo de guitarra con 22 miembros, con el cual realiza aproximadamente 22

conciertos. Mientras que con el grupo Guitarras Panamá (6 miembros), realiza giras internas en las diferentes provincias y externas, por ejemplo, en México.

De conformidad con esta misma fuente, en su actividad como músico en el país y con el aporte de sus iniciativas surgió el Primer Festival Nacional de Guitarra Manuel López.

Entre sus obras podemos mencionar: Fantasía panameña para guitarra sola, doce pasillos de concierto para guitarra sola, que incluye el pasillo N°1, Diez estudios típicos para guitarra sola, entre otras. (Morales D. & Quintero C. , 2003)

III. DATOS GENERALES DE LAS PIEZAS A TOCAR

1. ALFONSINA Y EL MAR

a. La zamba lenta.

Es un género musical folclórico, característico de América del Sur (Perú, Chile, Argentina, Bolivia), el cual se dice es proveniente de la Zamacueca del Perú.

Según Falú (2011), la zamba es una danza nacional argentina, cuyo semillero más significativo se encuentra en la región noroeste, no solo desde un punto de vista cuantitativo, sino por desarrollarse allí la más dilatada proyección histórica del género, desde sus formas más tradicionales.

“Zamba, se refiere al término colonial que se aplicaba a las mestizas descendientes de indio y negra (o viceversa). La danza, está diseñada para seducir a las zambas y de allí su nombre tanto en el Perú como en Argentina” (Ecu Red, 2011).

En cuanto a su ejecución musical, como ya hemos mencionado se encuentra ligada a la danza, sin embargo, como podremos apreciar más adelante, también a la poesía, del mismo modo que ocurre con el tango. Por su parte, hoy por hoy, zamba es un término ampliamente utilizado en todo América del Sur en referencia al mestizaje.

Como quiera que en el ámbito popular existe también “el samba”, debemos acotar brevemente que se tratan de dos géneros musicales distintos, y considerar que “el samba”, es

característico de Brasil y presenta –entre otras- raíces africanas, las cuales valdría la pena analizar en otro momento.

b. Particularidades.

Al hablar de las particularidades de la zamba, consideramos de importancia hacer referencia al libro titulado “Cajita de Música Argentina” de Juan Falú, mencionado en líneas anteriores, en el cual se establece como forma tradicional la siguiente: Introducción A A B, Introducción -A A B.

Indicándose de tal forma que, la introducción mantiene una extensión habitual de 8 compases, con una distribución habitual de dos frases de 4 compases y con una secuencia habitual de los siguientes grados: I-V-V-I---I-V-V-I. No obstante, se hace la observación que también existen introducciones que pueden variar y presentar hasta 9 o 10 compases. En cuanto a los temas A y B, usualmente mantienen una extensión de 12 compases.

En cuanto a la parte rítmica, se indica que se caracteriza por la birritmia comprendida en la yuxtaposición de melodías con predominio del 6/8 y base de acompañamiento con predominio del 3/4 , con acentuaciones marcadas en los graves, específicamente en la negra del segundo y tercer tiempo.

Considero este libro, una importante referencia a la hora de ejecutar una zamba, toda vez que nos indica además, qué ocurre cuando el carácter de un género musical es birrítmico, señalando que el género musical podría ser modificado o desvirtuado si se le reduce a una

única acentuación, por ejemplo, si se reduce lo birrítimico a una única acentuación 6/8, se habría tocado una pieza determinada con forma de zamba, pero sin carácter de zamba.

Lo anterior, nos da pie a pensar que no siempre aquello que está escrito denota el carácter de lo que se quiere tocar, razón por la cual es importante una investigación profunda sobre la obra, el género, el compositor, el ritmo y demás aspectos relevantes.

Samy Mielgo, guitarrista y docente, ha elaborado una serie de videos titulados “Serie la Zamba” con la explicación rítmica de este género, los cuales pueden ser encontrados en la plataforma de Youtube (Mielgo, 2012).

Partiendo de esta serie de videos, presentamos como ritmo base el siguiente, al cual hemos colocado el acorde de mi menor, considerando que la zamba objeto de nuestro estudio se encuentra en dicha tonalidad:

Esquema básico de la Zamba

♩. = 50

n. guit.

Em Em

1 2 3

Ilustración 1 . Esquema básico de la Zamba. (Mielgo, 2012) y esquema rítmico.

Lo anterior, es concordante con lo planteado en el libro titulado “Ritmos Folclóricos argentinos” de Osvaldo Burucúa y Raúl Peña (2015).

2. LA MUERTE DEL ANGEL



Ilustración 2 .Panfleto de obra de teatro: El tango del ángel. (Medina Casto, 2013)

a. El tango.

Respecto al origen del tango Himschoot (2000), menciona lo siguiente:

Si Hugo Lamas y Enrique Binda en su enjundioso libro *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)* no consiguen llegar a establecer una fecha medianamente cierta en que el tango aparece, no puedo tener yo la pretensión de intentar ni siquiera una fecha aproximada...

Los orígenes del tango se pierden en el tiempo. ¿Fue producto de la habanera? ¿del tango andaluz? ¿de los ritmos negros? ¿de la milonga? No está determinado. Su mismo nacimiento también puede provenir de “tambo”, palabra africana que designaba un baile y que deformada en

“tango” luego designó el lugar donde los negros se reunían para bailar.

(p. 7).

Según el documental “El tango es nuestro: Tango e Inmigración” del Canal Encuentro de la República Argentina (s.f.), el género se gesta como resultado de una coalición de culturas que convergen en el Río de la Plata, y que fueron posteriormente sintetizadas por los gauchos. De esta manera, se resalta la influencia europea (españoles, italianos, polacos, árabes, turcos) en el tango.

No obstante, como se indica en líneas superiores, también podría mantener influencias africanas, cubanas, etc.

En este documental también se afirma que:

No existen los géneros puros y mucho menos desde que el ser humano empezó a comunicarse con más habitualidad. Pero hay muy pocos casos en que los que una hibridación internacional ocurrida en un determinado lugar del mundo, en este caso el eje buenos aires, Montevideo, haya logrado semejante trascendencia y adquirido tan notable significación. (Canal Encuentro, s.f.)

En sus inicios, se trató de un arte urbano, puramente popular y de mala reputación, expresado tanto en Argentina como en Montevideo, Uruguay, utilizando el lenguaje denominado “Lunfardo” o dialecto de ladrones. Se practicaba en las calles e inicialmente la danza se daba entre dos hombres. (Argentina Excepción)

El lunfardo y el tango van de la mano, fundamentalmente a partir de 1917 cuando Gardel canta “Mi noche triste” y los versos de Pascual Contursi dicen: “Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida. Con **percanta** y **amuraste** el lunfardo debuta oficialmente en la vida tanguera. (Himschoot, 2000, p. 16)

Himschoot (2000), refiere que el lunfardo nace a través de tres corrientes integradoras: el conventillo, la cárcel y el campo, entendiendo que se trata de palabras que transforman el idioma sin deformarlos, más bien enriqueciéndolo.

No obstante, señala que de las tres corrientes, muchos son los que estiman que el lunfardo nace en la cárcel, ya que el privado de libertad adopta cierta jerga a fin que los guardianes no entendieran sus conversaciones.

En síntesis, se trata de una mezcla de múltiples factores: indigenismos, ruralismos, jergas propias, al igual que influencia extranjera como españolismos, anglicismos y otros (Himschoot, 2000).

A manera de ejemplo, Himschoot (2000, p. 19) presenta como máximas expresiones del tango lunfardo –entre otras- las siguientes:

1. “Flor de Fango” de Pascual Contursi y Augusto Gentile (1917)

“Mina que te manyo de hace rato
perdoname si te bato
de que yo vi nacer (...)” (*Sic*)

En ese sentido, el autor facilita los significados de “mina”, “manyo” y “bato”, teniendo que mina significa mujer; manyar significa conocer y bato significa digo. De tal forma, podríamos realizar una traducción no profesional, entendiendo lo siguiente:

Mujer que te conozco de hace rato
perdoname si te digo
de que yo vi nacer...

2. “Ivette” de Costa Roca y Pascual Contursi (1920):

“Bulín que ya no te veo,
catrera que no te toco,
percanta que ya no embroco
porque con otro se fue (...)”

Se define como “Bulín” a la habitación de soltero para citas amorosas; “catrera” a la cama; “percanta” a la mujer amada y “embroco” significa “veo”. Por lo que podríamos sugerir lo siguiente, sin perjuicio de una mejor interpretación:

“habitación que ya no te veo,
cama que no te toco,
mujer amada que ya no veo
porque con otro se fue...”

Respecto a la instrumentación:

Las formaciones instrumentales que ejecutaron tangos se componían de arpa, guitarra y flauta o violín, clarinete y arpa. Más tarde se incorpora el bandoneón, queda desplazada al arpa y el trío forma con guitarra, bandoneón y flauta. Los cuartetos alternan de vez en cuando con algún acordeón, mandolín, concertina o bandurria, pero éste es menos frecuente y con el tiempo llega el piano, reemplazando fundamentalmente a la guitarra. (Himschoot, 2000, p. 23)

Por otro lado, es conocido que el bandoneón no constituye un instrumento autóctono, muy por el contrario, consiste en un instrumento alemán incorporado a la música argentina, una razón más para afirmar que el tango es producto de la coalición migratoria de la época.

En el siglo XX, llegan las primeras partituras de tango a Europa, y es allí en donde esta música adquiere verdadera relevancia en la propia Argentina. Así, el tango evoluciona paulativamente hasta llegar en los años 40 a la denominada edad de oro, solo para decaer en los 60 y renacer nuevamente en el denominado período vanguardista de la mano de figuras destacadas como Astor Piazzolla (Argentina Excepción).

Los arreglos de este gran bandoneonista, criticado profundamente por los “puristas”, le permitieron al tango, sin embargo, evolucionar, renovarse, sobrevivir y obtener un nuevo reconocimiento internacional

del tango, como en su momento lo hizo Gardel con sus interpretaciones.” (La historia del Tango, Patrimonio Argentino)

Hoy día, el tango, es considerado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad desde el año 2009 y es considerado uno de los estilos de mayor renombre en la República Argentina, todo gracias a su capacidad de renovación.

En cuanto a “La muerte del Ángel” fue compuesta como arreglo musical para el literato Alberto Rodríguez Muñoz, quien producía su obra de teatro “Tango del Ángel”.

Behar (2011), afirma que “Piazzolla escribió esta fuga, para acompañar la obra que trataba acerca de un ángel que intentaba sanar el espíritu roto de los seres humanos en la ciudad de Buenos Aires y termina muriendo en una pelea con cuchillos”. Sin embargo, debemos señalar que esta cita se encuentra en el idioma inglés, por lo cual, procedimos a realizar una traducción no oficial, únicamente con efectos didácticos y académicos.

b. Acompañamiento rítmico del tango:

En cuanto al acompañamiento rítmico, Graciano (2016), refiere los siguientes:

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| ✓ Marcatto 4 | ✓ Doble sincopa |
| ✓ Marcatto 2 | ✓ Contratiempo y sincopa |
| ✓ Pesante | ✓ Umpa umpa |
| ✓ Yumbado | ✓ 3+3+ 2 |
| ✓ Sincopado con y sin arrastre | ✓ Ritmo Gardeleano. |

No obstante lo anterior, para efectos del presente trabajo describiremos únicamente el acompañamiento rítmico 3+3+2 y el sincopado.

Acompañamiento 3+3+2:

Según Graciano (2016), este corresponde al ritmo básico de composición en la música de Piazzolla.



Ilustración 3. Cédula rítmica en la música de Piazzolla según Graciano (2016).

Además, este autor manifiesta que este ritmo fue introducido en el tango por los hermanos De Caro en los principios de los años 30 y consiste en un elemento tomado de la música judía.

Ahora bien, en referencia a lo anterior, consideramos relevante lo señalado por el cantante y compositor Jorge Drexler, en su presentación “Poesía, música e identidad” en TED Ideas Worth Spreading:

...pero este patrón rítmico característico, viene desde África. Ya en el siglo IX se lo encuentra en los burdeles de Persia, en el XIII, en España, desde donde cinco siglos después cruzan a América con los esclavos africanos. Mientras en los Balcanes se junta con una escala gitana y da en parte origen al Klezmer, que los inmigrantes judíos ucranianos, llevan a Brooklyn, Nueva York. Lo cantan en su salón de

fiesta. Y su vecino, un niño argentino, de origen italiano, llamado Astor Piazzolla, lo escucha, lo incorpora, y transforma el tango de la segunda mitad del siglo XX...

Tocado además en su bandoneón, un instrumento alemán del siglo XIX, creado para las iglesias que no se podían permitir comprar un órgano y que increíblemente termina en el Río de la Plata, constituyendo la esencia misma del tango y de la milonga, al igual que otro instrumento igual de importante que el bandoneón: la guitarra española. (TED Ideas Worth Spreading, 2017)

Sincopado:

Como hemos señalado, Graciano (2016), nos presenta también el acompañamiento rítmico sincopado y el sincopado con arrastre, los cuales presentamos a continuación:



Ilustración 4. Sincopado sin arrastre. (Graciano, 2016, pág. 13)

Sincopado con arrastre:



Ilustración 5. Sincopado con arrastre. (Graciano, 2016, pág. 14)

Como podemos observar, estas figuraciones, salvo mejor criterio, se encuentran muy presente a lo largo de la obra la Muerte del Ángel.

3. VALS VENEZOLANO N°2 (ANDREINA) Y VALS VENEZOLANO N°3 (NATALIA)

a. El Vals Venezolano.

Alrededor de 1930 existía en Venezuela un desgaste del valse, de tal forma que, en entrevista realizada a Alejandro Bruzual, por Oscar Battaglini Suniaga, este manifestó:

Entonces, si para ese momento había una suerte de desgaste del valse, Lauro lo va a revitalizar, dándole novedad y nuevo contenido. Y eso también se explica por su experiencia como músico popular, por su trabajo en la primera época de la radio y su participación en los Cantores del Trópico, cuyo repertorio era fundamentalmente música venezolana, es decir, que había recibido directamente la influencia de los músicos populares de las primeras décadas del siglo XX. Esto está documentado en su propia obra. Cuando Lauro utiliza el «registro» (que incluye en varias obras, y no solo guitarrísticas, a manera de preludio) lo hacía refiriéndose a una práctica del guitarrista popular. El registro era una improvisación, un movimiento libre sobre el instrumento, muy flexible y hasta virtuoso, servía para calentar las manos, afinar y fijar la tonalidad con el cantante. Era, entonces, una abstracción de una vivencia al lado de esos guitarristas. (Revista Musical de Venezuela, 2017, pp. 126-127)

Al preguntársele a Alejandro Bruzual, sobre la simbiosis entre los dos maestros (Antonio Lauro y Alirio Díaz), manifestó que:

Fue Andrés Segovia el primero en grabar el valse *Natalia*, que es ciertamente fundamental y el más famoso de todos los de Lauro, pero se universaliza con la interpretación de Alirio Díaz. Hasta la fecha, ese valse, como también el *Seis por derecho*, particularmente, lleva la impronta del sonido de Díaz. Tanto en expresión, en *pathos*, en velocidad, en matices, en énfasis. Como virtuoso, privilegia la velocidad, el brillo, tiende a destacar la melodía, los contrastes rítmicos, a evidenciar los efectos instrumentales. Lauro era mucho más reposado, daba cuenta más de la forma musical que del interés rítmico, marcar las voces, los bajos. Pero Lauro no se lo impone al intérprete; no se mete en el terreno de la interpretación. Respeta la función y la personalidad de Díaz. La realización de la obra, como tú bien sabes, es la sumatoria de lo que ofrece el compositor y lo que le pone el intérprete, teniendo como frontera y relación la misma escritura.

Alirio se convirtió en el «sonido» de Lauro. (Revista Musical de Venezuela, 2017, p. 135)

Podríamos decir que sucede similar con Lauro en Venezuela, que con Piazzolla en Argentina, es decir, utiliza sus conocimientos de música popular y revitaliza un género musical.

Por otro lado, Alirio Díaz junto con Senio Díaz, han interpretado a dos guitarras el Vals N°3, unificando de alguna manera lo escrito en partitura y las tradiciones folclóricas. (León, s.f)

b. Rasgueo base de la guitarra rítmica.

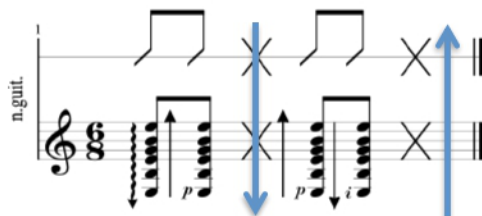


Ilustración 6. Rasgueo base de la guitarra rítmica del Vals venezolano.

En cuanto a la forma misma del rasgueo, tendríamos lo esbozado en la figura anterior, entendiendo que la X no es más que un muteo con la palma de la mano. Cabe señalar, que esta es una forma de realizar el rasgueo, la cual puede presentar variaciones.

De acuerdo con el profesor y músico venezolano Roger Marín (comunicación personal, 15 de diciembre de 2018), el ritmo del vals venezolano dobla el tiempo del vals vienés, es decir, las figuras valen la mitad. Además, nos indica que entre las asociaciones o adaptaciones del vals en Latinoamérica podemos encontrar las siguientes:

En Venezuela: Joropo, golpe Larense y denominaciones de la localidad llanera como las siguientes: pasaje, gabán, guacharaca, pajarillo, zumba que zumba, carnaval, periquera.

México: corrido

En otros países como Colombia, Ecuador y Panamá, encontramos el pasillo, como variación, tal cual como observaremos en su correspondiente sección.

4. PRELUDIO 3

Valdebenito (2008), señala que este preludio es un homenaje a Johann Sebastian Bach, particularmente en lo atinente al molto e dolorido, el cual utiliza un recurso de la música barroca francesa conocido como estilo brisé.

Según este autor, el estilo brisé consiste en la escritura de una melodía con un igual patrón rítmico pero con percepción de 2 líneas melódicas como resultado del movimiento gradual descendente de las notas 1 y 3 permaneciendo las restantes (2 y 4) en la misma altura (sin movimiento). De esta forma las notas 1 y 3 quedan unidas como resultado del movimiento que las afecta, y las notas 2 y 4 quedan unidas por la ausencia de movimiento, con función de Ostinato o pedal. (pág.5, párr.3)

No obstante, Valdebenito manifiesta que este estilo es descontextualizado por Villalobos en sus obras.

En cuanto a los cinco preludios de Villa-Lobos, entre los cuales se encuentra el Preludio N°3, objeto de nuestro estudio, Eschig (1990) indica que fueron publicados en 1940, y que el nombre dado por el compositor no apareció en las ediciones impresas. Sin embargo, el preludio N°3 se titula “Homenaje a Bach”.

5. VALSA CHORO

a. Choro.

Faría (1995), señala que este estilo musical surge en Río de Janeiro, emergiendo alrededor de 1870, “como una forma brasileña de tocar música europea, principalmente vals y polka.” (p.86)

(Grajales Hernández, 2010) en referencia a (Mello, 2007) manifiesta que el Choro, presenta también influencias portuguesas “modihna”, e influencias africanas “lundu”. Siendo ello así, podríamos decir que el Choro guarda íntima relación con el fenómeno migratorio, al igual que sucede con el tango en Argentina.

Faría (1995) señala el “término choro era generalmente utilizado para describir un grupo (flauta, cavaquinho y guitarra de siete cuerdas) regularmente con un miembro del grupo como solista (improvisador). Actualmente, es también tocado con otra instrumentación (clarinete, trombone y una serie de instrumentos percusivos – particularmente “pandeiro” y “surdo”).”

Una vez más, hacemos la aclaración que la documentación antes citada, se encuentra en el idioma inglés, por lo cual, realizamos una traducción no profesional u oficial para fines didácticos y puramente académicos.

Para Faría, la originalidad del choro existente entre 1930 y 1940 descansaba en la típica improvisación instrumental y virtuosa, siempre practicada a tiempos muy rápidos.

Aunado a esto, señala que usualmente el choro está escrito generalmente en compás de 2/4 pero también puede encontrarse en 3/4 (vals choro), mientras que la mayoría de sus melodías están basadas en semicorcheas con un uso frecuente de adornos. En cuanto a la armonía, manifiesta que es común el uso de triadas, séptimas y acordes disminuidos, usualmente en posiciones invertidas, siendo la línea del bajo muy importante.

La forma tradicional popular del Choro es A-B-A-C-A, la cual puede ser observada ampliamente a través del Choro N°1 de Villa-Lobos y como veremos más adelante en el propio “Valsa-Choro”.

Acompañamiento rítmico del choro cuando el compás está a 2/4:

Faría (1995), ilustra el aspecto rítmico popular del Choro, dejando por sentado que el patrón utilizado en la guitarra para este consiste en una simulación de la sección rítmica, en ese sentido, el patrón básico utilizado y aplicado a la guitarra sería el del pandeiro. El autor nos presenta los siguientes esquemas que hemos procedido a transcribir:

Esquema básico:

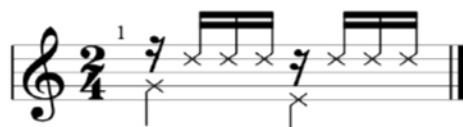


Ilustración 7. Ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 88).

Variación N°1

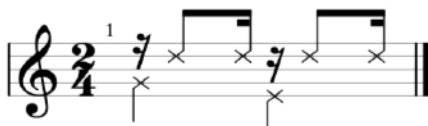


Ilustración 8. Primera variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 89).

Variación N°2



Ilustración 9. Segunda variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 90).

Variación N°3



Ilustración 10. Tercera variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 91).

Variación N°4



Ilustración 11. Cuarta variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 92)

Variación N°5



Ilustración 12. Quinta variación del ritmo base en el Valsa Choro según Faría (1995, p. 93)

Cabe señalar, que no pudimos encontrar mayores datos relacionados al acompañamiento cuando se trata de una pieza con compás de 3/4, objeto de nuestro estudio.

b. La Suite Popular Brasileira.

Villa-Lobos, en su Suite popular Brasileira, compila diversos Choros entre ellos:

- Mazurka - Choro
- Scottish - Choro
- **Valsa - Choro**
- Gavotta – Choro
- Chorinho

A través de la Suite Popular Brasileira Villa-Lobos se estaba remitiendo a las prácticas de los primeros ensambles de choro, que interpretaban en jeito brasileiro las danzas europeas de salón en boga.

En ese sentido, sería erróneo atribuir a sus piezas Mazurca-Chôro, Schottish-Chôro, Valsa-Chôro y Gavotta-Chôro una referencia directa a las danzas europeas originales. Por un lado, el punto de partida de Villa-Lobos en realidad fue el fenómeno del choro, que ya hacía parte de la vida musical popular brasileña. Por otro lado, esa postura resulta incoherente con el proyecto del compositor de expresar la identidad de Brasil, según afirma que “su libro es Brasil”. (Grajales Hernández, 2010, pág. 10)

Por otro lado, Eschig (1990) muestra algo que consideramos de suma importancia, y es el tema de los armónicos en Villa-Lobos, señalando que el manejo que el compositor les da es muy confuso, a diferencia del sistema utilizado por Francisco Tárrega que para muchos es más sencillo y de fácil comprensión.

Eschig (1990) refiere que “un armónico natural, es identificado por Tárrega como una cuerda al aire, con un número para indicar sobre qué traste la mano izquierda debe tocar.” (p.6) (traducción nuestra, no oficial). Proporcionando a manera de referencia el siguiente ejemplo:

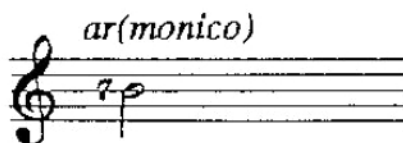


Ilustración 13. Armónico natural en el séptimo traste segunda cuerda. (Eschig, 1990)

Como podemos observar, se trata del armónico que surge de la segunda cuerda “Si al aire”, tocada sobre el séptimo traste.

“Villa-Lobos indicaría lo mismo, mostrando la nota que debe producirse por la mano izquierda en el séptimo traste. El requisito de un armónico sería expresado con un símbolo de nota en forma de diamante y en ocasiones con una nota ordinaria con un signo de cuerda abierta (°)” (traducción nuestra, no oficial) (Eschig, 1990, p. 7) Presentando el siguiente ejemplo:



Ilustración 14. Símbolos utilizados por Villa-Lobos para armónicos. (Eschig, 1990, pág. 7)

Hacemos referencia a esto, considerando que dentro de las indicaciones dadas por (Eschig, 1990) para la ejecución del Valsa-Choro se encuentra precisamente el manejo del armónico visible en el compás 128:



Ilustración 15. Armónico visible en el compás 128 del Valsa Choro. (Eschig, 1990, pág. 26)

El cual, según la notación de Tárrega debe ser:

No. 3: Valsa—Chôro

Line 21, measure 7.

Tárrega's notation for the harmonics would be:



Ilustración 16. Notación Tárrega de armónicos en Valsa Choro. (Eschig, 1990, pág. 92)

A manera de observación, consideramos que en la notación de Tárrega, existe algún error de escritura, toda vez que a nuestro criterio, la cuerda que debe ser tocada es la quinta, en el cuarto traste.

6. EL ARPA DEL GUERRERO

Primer movimiento de la pieza denominada “El Decameron Negro” (1981), conformada también por la “Huida de los amantes por el valle de los ecos” y por la “Balada de la doncella enamorada”.

Díaz Cadena (2009) manifiesta que Leo Brouwer afirma haberse basado en el “Decamerón Negro” de Leo Frobenius, para realizar la composición de su propio Decamerón:

“Tomé una historia del libro El decamerón negro de León Frobenius [...] que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa. La situación de castas era muy estricta, en primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de [mi] Decamerón negro.” Como se citó en (Hernández, 1999, p. 216)

No obstante, Díaz Cadena (2009) manifiesta no haber encontrado el escrito al cual hace referencia Brouwer en la cita, tras leer dos ediciones del libro de Frobenius, señalando que a su criterio “El Arpa del Guerrero” parece corresponderse con la historia “El laúd de Gassire” y que a pesar que sí existen elementos que relacionan ambas obras, no se encuentran plasmados de forma literal.

Como parte de la labor investigativa, intentamos ubicar el libro de Isabelle Hernández y el de Leo Frobenius, no obstante no nos fue posible.

7. PASILLO N°1

a. Pasillo.

En Colombia, Ecuador, Panamá, etc., se conoce como pasillo, a la adaptación del vals europeo. En Venezuela es llamado “Vals Venezolano”.

El pasillo está íntimamente relacionado con la danza, existiendo a grosso modo pasillos rápidos o fiesteros y pasillos lentos. En Colombia por ejemplo, existen ambas formas de pasillos, sin embargo, en la República del Ecuador, el pasillo es melancólico y lento. En cuanto al compás, es ternario encontrándose escrito a 3/4. (Panamá América, 2017)

Esta misma fuente, nos da a entender que el pasillo está asociado a la danza, ya que los bailarines debían dar pequeños pasos, a fin de poder ejecutar el baile, de allí su denominación. Además, se deja constancia que en Panamá, existen pasillos de gran valor cultural como “El Suspiro de una Fea” de Vicente Gómez Gudiño, “La Dama de la Pollera” de Alberto Galimany.

Como observación genérica, estos dos pasillos antes mencionados, mantienen el característico cierre conformado por una corchea seguida de una negra.

“Existe una marcada diferencia entre el pasillo panameño y colombiano con el ecuatoriano. El pasillo colombiano tiene básicamente dos modalidades: el cadencioso y el fiestero, sus figuras son parecidas a las del Valzer pero más ligero y saltado” (Panamá América, 2017).

Cabe señalar que ese pequeño salto, no se encuentra escrito como tal, sino que obedece a una sensación.

...El panameño es muy similar al colombiano, pero tiene características muy utilizadas como la de mezclar en un mismo pasillo las dos modalidades. Otras características muy utilizadas en el pasillo panameño es el ritmo con un aire a estilo mejoranero, dependiendo del gusto del intérprete de la guitarra y además, su composición de 3 partes A, B y C. (Panamá América, 2017)

b. Pasillo N°1.

Para Morales D. & Quintero C. (2003) este pasillo es conocido también con el nombre de “Recuerdos” y además uno de los más conocidos entre los 12 pasillos para guitarra sola que ha creado el compositor. Además, se trata de un pasillo nostálgico en tono menor que inicia con una escala ascendente, partiendo del quinto grado, algo característico en los pasillos tradicionales, mientras que la parte B, se encuentra en una tonalidad mayor, iniciando igualmente con la escala ascendente desde el quinto grado para iniciar el tema, pero esta vez con un marcado ritmo de pasillo en la melodía.

IV. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

1. ALFONSINA Y EL MAR

En cuanto a la escogencia del arreglo para guitarra, consideramos el de Jorge Cardoso, el más apegado, salvo mejor criterio, al género de la Zamba lenta en la Argentina, conservando en su mayoría las figuraciones y acentuaciones rítmicas.

En el caso particular de Alfonsina y el Mar, la introducción es simétrica, ya que va del compás 1 al primer tiempo del compás 8 (entendiéndose en 6/8)

Introducción

The musical score for the introduction of 'Alfonsina y el Mar' is presented in three staves. The first staff is for the melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*. The second and third staves show a harmonic reduction with chords: Em (bar 1), B7 (bar 2), C7 (bar 3), B7 (bar 4), Em (bar 5), C7 (bar 6), B7 (bar 7), and Em (bar 8). The piece ends with a double bar line at the end of the eighth measure.

Ilustración 17 Reducción armónica de la introducción de Alfonsina y el Mar del arreglo de Jorge Cardoso.

La zamba “Alfonsina y el mar” contiene una introducción “clásica” a pesar de su concepción musical “moderna”. Al mismo tiempo, tal introducción es substituida (*Sic*), al comienzo de la segunda parte de la zamba, por un verdadero interludio que se vincula con la obra y la enriquece. Tales licencias respecto de las formas tradicionales (en este caso, de las Introducciones) sirven para demostrar la dinámica de la música popular, cuyo permanente movimiento no altera la función básica de las estructuras formales en los géneros musicales. Conseguir ese delicado equilibrio entre el respeto a ciertos códigos tradicionales (forma) y la variación o hasta “transgresión” de esos códigos, sin descaracterizar lo que se quiere expresar (en este caso, una zamba) es en sí mismo una creación artística. (Falú, 2011, pág. 15)

En cuanto al aspecto armónico de la introducción, observamos también lo habitual o clásico para este género, es decir movimientos I-V-V-I y I-V-V-I. (tónica, dominante).

A grosso modo, la pieza se encuentra en la tonalidad de mi menor y consiste en dos temas A (repetido) y B; cada uno con 12 compases compuestos de 3 frases de cuatro compases cada uno.

A continuación, proponemos el siguiente análisis de forma:

TEMA A: Del compás 9 al 20.

- Frase a: del compás 9 al primer tiempo del compás 12 (pregunta o antecedente)
- Frase b: del compás 13 al primer tiempo del compás 16. (respuesta o consecuente)
- Frase b': del compás 17 al primer tiempo del compás 20. (reiteración de respuesta o reiteración de consecuente)

Tema A (repetición ligeramente modificada) del compás 21 al compás 32.

- Frase a: del compás 21 al 24
- Frase b: del compás 25 al 28
- Frase b': del compás 29 al 32

Tema B: del compás 33 al 44

- Frase c: del compás 33 al 36
- Frase d: del compás 37 al 40
- Frase e: del compás 41 al 44

Interludio: presenta dos frases

- Frase f: del compás 45 al 48
- Frase g (extendida o irregular): del compás 49 al 54

En cuanto a la interpretación de la pieza, decidimos realizar algunas modificaciones rítmicas, específicamente en los compases 15, 19, 27, los cuales procedimos a encerrar en un círculo.

Esto obedece a que, a nuestro criterio, dichos compases no responden a la melodía planteada por Ariel Ramírez en su versión original para voz, lo cual podrá ser observado con mayor detalle más adelante. Asimismo, hemos procedido a colocar el cifrado americano correspondiente a la pieza.

Alfonsina y el Mar

Ariel Ramirez

Arr. Jorge Cardoso

Introducción

Musical notation for the introduction, measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Chords include E minor (Em), B7, C7, and B7. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to forte (f). Measure 4 features a guitar chord diagram for E minor (Em) with a forte (f) dynamic.

Tema A

Musical notation for Tema A, measures 6-17. The piece continues in G major and 3/4 time. Measure 6 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. Chords include B7, C7, B7, E minor (Em), D minor 7 (Dm7), E/G#, G#dim, Am7add9, Am, F#m7b5, B7, Em add9, Am7, D7, G, and Am7/G ó C6. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Measure 15 (Em and B7) and measure 16 (E7) are circled in red. Measure 17 includes a repeat sign (double bar line with dots) before the Am7 and D7 chords.

Tema A'

18 G F#m7b5 Em B7 19 20 Em p f

21 p 22 Am B7 p

24 Am7 D7 G Am7 C7 B7 mf mf f mf f

25 26 27 28 E7 E7 Am G Am C7 B7 p p f mf f mf f mf f

Tema B

32 Em p Am7 D7 G E E mf f mf f mf f mf f

33 34 35 36 Amadd9 Em B7 mf f mf f mf f

37 38 39 40 41 Dm E Am G C F# B Da Coda mf f mf f mf f

42 43

Introducción

Em Am D G Em Am B

44 45 46 47 48 49 50 51

f *mf* *f* *mf* *f*

Em Am D G Em F

48 49 50 51

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

Tema A

F B7 Em

52 53 54 55

mf *f* *p*

Bm7b5 E7 Am F#7dim B7 Em

56 57 58 59

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Am D7 G Am7 Em6 B7 E7

60 61 62 63

mf *f* *mf* *f*

D.S. al Coda

⊕
Em

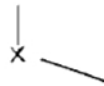
64

f

2. LA MUERTE DEL ÁNGEL

En cuanto a los aspectos técnicos de la pieza, Benítez (1987, p. 1) facilita los siguientes detalles, respecto a la interpretación de la pieza objeto de nuestro estudio, los cuales transcribimos únicamente con fines didácticos y académicos a continuación:

a. Signo percutivo.



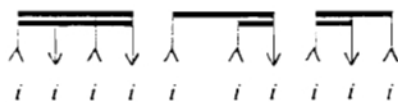
SIGNOS

PERCUSIÓN

Golpear con el pulgar de la mano derecha las cuerdas en la región de la boca y deslizar el pulgar hacia el diapasón produciendo el glissando después del chasquido.

Ilustración 18. Signo percutivo utilizado en la pieza La Muerte del Angel. (Benítez, A. PIAZZOLLA, 1987, pág. 1)

b. Rasgueo.



Alternando el sentido de la pulsación del dedo índice.

Ilustración 19. Signo de rasgueo utilizado en la pieza La Muerte del Angel. (Benítez, A. PIAZZOLLA, 1987, pág. 1)

Por su parte, el compositor y guitarrista panameño Jorge Bennet Limnio (comunicación personal, 1 de diciembre 2018), coincide en que trata de una forma tripartita (ABA) encontrándonos en la tonalidad de La menor. No obstante, manifiesta que el tema A, abarca del compás 1 al compás 35 y está compuesto por dos períodos cada uno de dos frases.

Visto de otra manera, tendíamos lo siguiente:

Tema A:

- **Primer Período:**

Frase 1 (a): compás del 1 al 9.

Frase 2 (a'): del compás 9 al 17.

- **Segundo Período:**

Frase 3 (a''): del compás 18 al 25.

Frase 4 (a''') del compás 26 al 35.

Cabe señalar que, el tema B, inicia en Re mayor, pasando por diversas tonalidades hasta terminar con una cadencia en quinto grado que vuelve a La Menor. El tema B, va desde el compás 36 al compás 55 y consiste en 5 frases regulares pero contrastantes.

Luego, encontramos nuevamente el tema A, en La Menor, del compás 57 al 78, pero únicamente en lo que concierne al segundo período de este y con algunas modificaciones.

Tema A (Repetición):

- ✓ Frase 1: del compás 57 al 70. El compás 57 al 64, es exactamente igual a los compases 18 a 25 que comprende la tercera frase (a'') del Tema A inicial, el cual es seguido de 6 compases adicionales constituidos por rasgueos.
- ✓ Frase 2: inicia en el compás 71 al compás 78, observando que del compás 71 al 74 se presenta nuevamente lo comprendido entre los compases 18 al 21 (a''), seguido de una pequeña variación.

Coda:

La pieza concluye con una frase de 8 compases que va del compás 79 al 86, finalizando con un acorde de La Menor con sexta añadida.

Respecto a la interpretación de la pieza, como recurso externo, utilizamos de referencia la versión contenida en el Disco Compacto titulado "Music of Astor Piazzolla" del sello Channel Crossings-CCS 13798, considerando que la transcripción y la ejecución de la guitarra son realizadas por Baltazar Benítez.

En función de ello, observamos algunas dinámicas que no se encuentran presentes en nuestra partitura, como es el caso de respiraciones a lo largo de la pieza muy propias del tango (compás 3, final del compás 6 e inicio del 7, compás 11, 14, etc.)

Asimismo, en la parte B correspondiente al lento cantábile, observamos la ausencia de trinos y apoyaturas que se repiten a lo largo de la pieza, los cuales al parecer, no fueron transcritos a nuestra versión por lo que procedimos a agregar algunos de ellos a nuestra interpretación.

Además, al escuchar la versión original de la pieza escrita por Piazzolla para su propio quinteto, observamos que el arreglo no se ajusta del todo a lo contemplado en la sección B. De igual forma, en su versión original, la obra se trata de una fuga a cuatro voces y no de una forma tripartita como la presentada por Benítez.

Pese a lo anterior, consideramos el hecho que tal como aparece en la partitura, se trata más bien de un arreglo. En ese sentido, según Latham (2008) un arreglo consiste en una adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música. Señalándose además, dicha tarea implica muchos pasajes funcionales para un medio que pueden no serlo para otro, por lo que el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original.

3. VALS VENEZOLANO N°2 y VALS VENEZOLANO N°3

En cuanto a la forma del Vals Venezolano N°2 “Andreina”, consideramos que presenta una forma bipartita (rounded), es decir existe una parte A y una parte B, que se repiten.

Cabe hacer la aclaración, que el final de la parte B (compás 26 al 32) se presenta el final de la parte A (compás 9 al 16). (Stein, 1979) denomina esta situación como “Musical rhyme” o rima musical la cual se relaciona con la rima final de las oraciones en la poesía.

En cuanto al Vals Venezolano N°3, para el compositor y guitarrista Jorge Bennet Limnio (comunicación personal, 1 de diciembre de 2018) esta pieza presenta una forma bipartita (A-B)

Indicando que la parte A, presenta una frase a (antecedente) que va del compás 1 al 16, y una frase b que va del compás 17 al 32, mientras que la parte B, presenta una frase c y una frase c’ tal como se observa en los anexos.

En cuanto a la armonía, el Vals Venezolano N°2, se encuentra en la tonalidad de mi menor, realizando progresiones armónicas sencillas. Asimismo, el Vals Venezolano N°3, se encuentra en la tonalidad de mi menor, sin embargo, pasa por las tonalidades de sol mayor y mi mayor.

A continuación, presentamos una transcripción de ambos vales, con su cifrado americano, pensando precisamente en la posibilidad de acompañamiento.

Vals Venezolano N. 2

Andreina
Antonio Lauro

♩ = 120

A Parte

B Parte

Musical score for guitar in G major, measures 21-35. The score consists of five staves of music. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chords B and B7 are indicated above measures 22 and 23 respectively. Measure 24 has a 7/4 time signature and chord Em/G. Measure 25 has chord Em. Measure 27 has chords E/G# and V/iv. Measure 28 has chord Am. Measure 30 has chord B. Measure 31 has chord B. Measure 32 has chord Em and a first ending bracket. Measure 33 has a first ending bracket. Measure 34 has a second ending bracket. Measure 35 ends with a double bar line.

Vals Venezolano N. 3

Antonio Lauro
revisado por: Alirio Díaz

A) frase a

Musical notation for 'frase a' in 6/8 time, measures 1-14. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp. The melody is written on a single staff. Chord symbols are placed above the staff: Em (measures 1, 2, 7, 8, 9, 10), E7/G# (measures 2, 10), Am/C (measures 3, 11), B (measures 5, 13), and B7 (measures 6, 14). Measure numbers 1 through 14 are indicated at the beginning of each measure.

Frase b.

Musical notation for 'frase b' in 6/8 time, measures 15-23. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp. The melody is written on a single staff. Chord symbols are placed above the staff: Em (measures 15, 16), G#m7b5 (measure 17), Bm7b5 (measure 18), E7 (measure 18), Dm (measure 19), Am/C (measures 19, 20), E7/B (measure 20), Am (measures 20, 21), D9 (measure 21), C#dim7b5 / vldim7/V (measure 22), D7/C (measure 22), Am7 (measures 22, 23), G/B (measure 23), and D7/A (measures 23, 24). Measure numbers 15 through 23 are indicated at the beginning of each measure.

G Regresa Em D#dim7b5 (dominante sin cabeza)
 B7

B) Frase c

Tonalidad Mi mayor

E E/G# F#m

F#m/A B7 F#7 B7
 V/V

Frase c'

Em Em

E/G# F#m G#maj7
 V/vi

C#m E7 A
 V/IV

A
E/B
A#dim7b5
vdim7/V

B7
Em

1. Em
2. Em

48 49 50 51 52 53 54 55

Detailed description: This is a musical score for guitar in the key of E major. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 48, 49, and 50. Measure 48 has a chord of A. Measure 49 has a chord of E/B. Measure 50 has a chord of A#dim7b5, which is also labeled as vdim7/V. The second staff contains measures 51, 52, and 53. Measure 51 has a chord of B7. Measure 52 has a chord of Em. Measure 53 has a chord of Em. The third staff contains measures 54 and 55. Measure 54 has a chord of Em. Measure 55 has a chord of Em. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as bar lines and repeat signs.

4. VALSA CHORO

Presenta la forma rondó A-B-A-C-A, característico del choro tradicional, finalizando con una codetta que abarca del compás 161 al 163. En cuanto a la armonía, la parte A, se encuentran en mi menor (Em), la B en la menor (Am), y la C en la mayor (A).

A diferencia de lo que ocurre con el vals venezolano que tiende a ser bastante rápido y rítmico, EL Valsa Choro es lento y melancólico, principalmente en sus partes A y B, tomando un poco de carácter, de acuerdo a diversas versiones escuchadas, en la parte C. Esto último, también en concordancia con lo plasmado por (Grajales Hernández, 2010, p. 19)

5. PRELUDIO N°3

Presenta una forma bipartita, es decir, existen 2 secciones (A-B), ampliamente contrastadas.

“El material musical del cual se valió Villa-Lobos para componer la sección A de este Preludio es la propia afinación natural del instrumento” (Quintero Castillo , 1999, p. 27).

En cuanto a la parte B, este autor manifiesta que “Villa-Lobos no descartaba en nada la idea de utilizar un lenguaje musical que expresase ciertos estados emocionales del hombre, como por ejemplo mucho adagio y doloroso.”

6. EL ARPA DEL GUERRERO

Según el Profesor Élcio Rodrigues de Sá (comunicación personal, 22 de agosto de 2019), la forma de esta pieza es ABA'CA'B'A'C'A'- CODA, considerando la forma Rondó Repetida como una referencia, ya que en el lenguaje del siglo XX de Brouwer, las re-exposiciones temáticas frecuentemente se presentan con *extensiones* y/o reducciones, como citas, y transposiciones. De esta manera, analiza la obra a grosso modo de la siguiente manera:

- ✓ **TEMA A:** del compás 1 al compás 44.

En este tema, encontramos 3 motivos. El primero, del compás 1 al 2; el segundo, en los compases 3 y 4; y el tercero en los compases 5 y 6, los cuales presentamos a continuación:

Motivo 1

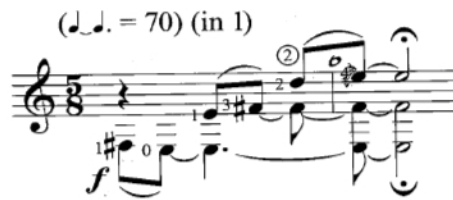


Ilustración 20. Motivo 1 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero

Según el profesor Rodrigues de Sá, el motivo 1, funge más como una corta introducción, una preparación a los que le siguen; tanto es así que en algunas reentradas de A, siquiera es presentado.

Motivo 2

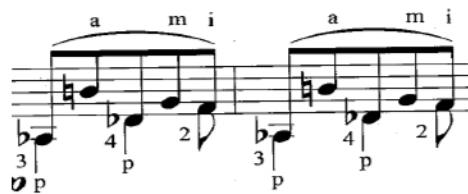


Ilustración 21. Motivo 2 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero

Por su parte, nos indica que el motivo 2, es realmente el motivo generador de la acción.

Motivo 3



Ilustración 22. Motivo 3 de los 3 presentes en el Tema A de la pieza el Arpa del Guerrero

Asimismo, encontramos dos frases:

- a 1 : del compás 1 al 23 (encontrándose también una frase a 1' y una frase a 1'')
 - a 2: del compás 24 al compás 44.
- ✓ PARTE B: del compás 45 al compás 57 (con repetición).

- ✓ PARTE A': del compás 58 al compás 80 (con extensión)
- ✓ PARTE C: del compás 81 al 107
- ✓ PARTE A': del compás 108 al 115 (encontrándose el motivo 1 y motivo 2 extendidos)
- ✓ PARTE B': del compás 116 al 145. (Aquí encontramos la frase b1 transpuesta una cuarta arriba, y con inserciones)
- ✓ PARTE A': del compás 145 al 165.
- ✓ PARTE C': del compás 166 al 175
- ✓ PARTE A': del compás 176 al 196
- ✓ CODA: del compás 197 al 207.

7. PASILLO N°1

La forma de este pasillo es ABA, encontrándose la parte A, en la tonalidad de Mi menor, mientras que la parte B se encuentra en la tonalidad de Mi mayor.

Cabe señalar que en la partitura original del “Grupo Escuela Gatma”, el compás 1 pareciera iniciar en el grupo de las 5 corcheas, que sonoramente, parecieran indicar una anacrusa para entrar al compás uno con el Mi en el bajo.

Siendo ello así, consideraremos el compás 1, este último. En cuanto a la forma, el tema A, está compuesto por dos frases, la primera frase abarca del compás 1 al 9, mientras que la segunda frase o frase b, abarca del compás 9 al 26.

Un dato importante de esta pieza es que del compás 13 al compás 18 se observa una sucesión de acordes en círculo de quintas, pasando de un Am7, D7 (add2), G(add6), Cmaj7, F# con séptima disminuida, para finalmente llegar a un B7 (sus4).

La parte B, presenta igualmente dos frases. La primera frase, va del compás 29 al 36, seguido de una gran frase del compás 37 al 46. A continuación presentamos una transcripción del pasillo N°1, con su acompañamiento sugerido.

Pasillo N°1

Francisco A. Velásquez

♩ = 120

A frase a

Tonalidad Em

The musical score is written in E minor (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of 23 measures. The first measure is a whole rest. The melody is written in a treble clef. Chords are indicated by letters above the staff. A double bar line with repeat dots appears at measure 7 and measure 21. A section labeled 'Círculo de quintas' (Circle of fifths) begins at measure 12, showing a sequence of chords: Am7, D7 add2 V/III, Gadd6 III, Cmaj7 VI, F#m7b5 ii°V, B7sus4 V7, C (add2), C (add2), Am7, and Em (add #6).

Em Em/G

B7/F# B7 Am7

D7/F# G B7

CAI
Frase b
Em E7 V/iv Am

Círculo de quintas
Am7 D7 add2 V/III

Gadd6 III Cmaj7 VI F#m7b5 ii°V

B7sus4 V7 C (add2) C (add2)

Am7 Em (add #6)

Am 24 B7/F# 25 CAP Em 26

Em 27 Frase a E 29

B7 30 E 31 E/G# 32

C#7 V/ii 33 C# V/ii 34 F#m ii 35

A IV 36 Frase b B7 37 E 38

A 39 Am 40 E 41

C# V/ii 42 F7 V7/V 43 B7 V7 44

Dal Segno

The musical score is written in E major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five measures. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note E5, followed by a quarter note G5, and then a quarter note A5. The bass line consists of a half note chord of E5 and G5. Measure 46 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C6, and then a quarter note D6. The bass line is a half note chord of E5 and G5. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note E5, followed by a quarter note G5, and then a quarter note A5. The bass line consists of a half note chord of E5 and G5. Measure 48 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C6, and then a quarter note D6. The bass line is a half note chord of E5 and G5. Measure 49 continues the melody with a quarter note E5, followed by a quarter note G5, and then a quarter note A5. The bass line is a half note chord of E5 and G5. The score ends with a double bar line.

V. DIFICULTADES TÉCNICAS

a. Alfonsina y el Mar

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Precisión rítmica en la ejecución	1. Birritmia manifestada a lo largo de la pieza.	Al tratarse de música latinoamericana, que como hemos mencionado, transita entre la birritmia de un 6/8 en la melodía y un 3/4 en el acompañamiento se nos dificulta comprender esta dualidad.	Conforme lo establece Juan Falú, en su libro <i>Cajita de Música Argentina</i> , esto se resuelve practicando la melodía a 6/8 con un pulso corporal a 3/4 apoyando sobre todo en las dos últimas negras. (tiempo 2 y 3)
	2. compases 44 al 54 (Interludio)	Al tratarse de puras terceras complicadas con los bajos, es difícil mantener el tiempo y que no suene brusco o torpe.	Estudiar lento y a medida que se va logrando mayor dominio, ir incrementando la velocidad. Intentar el tempo rubato a manera de concepto interpretativo manteniendo siempre el balance con el tempo original.
Interpretativa	A lo largo de la pieza	Muchas veces como estudiantes, nos concentramos más en la parte técnica que en la parte interpretativa de una pieza.	Tener en dedos la pieza es importante, es decir, tocarla lo más posible hasta desarrollar destreza. No obstante, considero importante desde el inicio del estudio de la pieza, realizar un trabajo investigativo y profundo, como el que en efecto hemos realizado en el presente trabajo: biografía del compositor, historias referentes al nacimiento de la pieza, ritmos folclóricos que la generan. Por otro lado, escuchar la pieza tocada por el propio Ariel Ramírez, y/o

			cantada por Mercedes Sosa, a fin de determinar precisamente el espíritu de la misma. Intentando además, mantener el balance entre la música tradicional y lo escrito en partitura.
Técnica	Compás 2 y fusas del compás 5 y 6 correspondientes a la introducción	Movimientos de mano izquierda relacionado al posicionamiento de los acordes en tiempo.	Estudiar con metrónomo, una vez alcanzada una ejecución promedio, estudiar con acompañamiento rítmico y continuar practicando.
Rasgueos		Desconocimiento del rasgueo.	Estudio teórico, respecto a las acentuaciones rítmicas. Escucha de grabaciones correspondientes al género popular e interpretaciones relacionadas a la zamba dentro del plano de la música académica y popular. Trabajarse el rasgueo como una técnica instrumental específica, es decir, como algo aparte.

b. La Muerte del Ángel

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Acentuación de los bajos	Del compás 17 al compás 34	Poca fuerza en el pulgar	Trabajar técnica del pulgar a fin de reforzar la sonoridad característica del tango.
Interpretativa	A lo largo de la pieza y principalmente en el Lento cantábile.	Existen muchas versiones interpretativas, y pese a las anotaciones relativas a matices de Baltazar Benítez, existen muchas variaciones en los audios, por lo que	Escuchar la versión del propio compositor Astor Piazzolla con su quinteto. Escuchar la versión para guitarra tocada por el propio Baltazar Benítez, considerando que fue un habitual colaborador de Piazzolla y que por tanto

		llegar a un equilibrio entre el género mismo y lo escrito por el autor, resulta complicado.	es conocedor del género y sus acentuaciones y respiraciones.
Velocidad	Allegro vivace (compás 9 al 34) y todo el regreso al tiempo primo.	Debido a las distintas figuraciones rítmicas la velocidad se hace complicada, por ejemplo, en el compás 8, pese a ser grupetos de semicorcheas, en la mayoría de las versiones para guitarra escuchadas se da un acelerando que no se registra en la partitura.	Técnica a tres dedos para la ejecución de la escala.
Rasgueos		Desconocimiento del rasgueo.	Estudio teórico, respecto a las acentuaciones rítmicas que plasma el arreglista. Trabajarse el rasgueo como una técnica instrumental específica.

c. Vals Venezolano N°2

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Fluidez	Compás 2	Llego tarde al bajo en sol sostenido, por lo que suena torpe.	Trabajar lento y anticipar notas.
Velocidad	Toda la pieza	Mantener la velocidad resulta complicado, máxime considerando que estas piezas en su mayoría son interpretadas por virtuosos. (caso Alirio Díaz, máximo exponente de la música de Antonio	Trabajar la pieza lento e ir incrementando la velocidad. Practicar tocando la pieza de inicio a fin, con la finalidad de mantener una velocidad única de ejecución.

		Lauro)	
Interpretación	Toda la pieza	Diversas interpretaciones clásicas incorporan ritardandos o acelerando en diferentes momentos de la pieza, cambiando la intención regional que se le dio al momento de ser compuesta. La disyuntiva es precisamente, lograr el equilibrio entre lo popular y lo clásico sin desvirtuar ni la una ni la otra.	Tocar la pieza con los rasgueos tradicionales del vals venezolano a fin de determinar en qué momentos se pueden realizar ritardando o acelerando sin desvirtuar los elementos autóctonos incorporados. Recordemos que no se trata de un vals vienés, sino de un vals con elementos folclóricos de Venezuela.

d. Vals Venezolano N°3

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Técnica	Compás 27	Apertura de la mano izquierda de un Sol natural en la sexta cuerda a un do natural en la primera cuerda, lo que terminó generándome una lesión en la mano izquierda.	Ejercicios técnicos de estiramiento.
Interpretativa y Velocidad.	A lo largo de la pieza, principalmente al entrar en el tema B.	Al igual que sucede con el Vals Venezolano N°2, la mayoría de las interpretaciones clásicas escuchadas incorporan en la parte B, ritardandos, rubatos, etc. Lo que produce una	Atender a la versión de Alirio Díaz, máximo representante de las obras de Antonio Lauro, quien durante sus interpretaciones mantiene, entre otras cosas, la pulsación por lo que el tema B no cambia de carácter. Estudiar con

		afectación de la intención compositiva.	metrónomo e Incrementar poco a poco la velocidad, hasta llegar a un allegro rítmico.
--	--	---	--

e. Preludio N°3

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Técnica	Molto adagio e dolorido (parte B de la pieza)	Anticipación de dedos y sonidos ligados.	Practicar despacio

f. Valsa Choro

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Técnica	Compás 33 a 36	La línea melódica se encuentra en la tercera cuerda, lo que implica una acentuación del dedo pulgar sobre dicha cuerda.	Ser consciente que la melodía se encuentra en la tercera cuerda y no en la primera a fin de sacar el sonido que se requiere.
Velocidad	Compás 42 a 56 y compás 97 a 112	En las versiones estudiadas, se observa un acelerando en estos compases, complicando su ejecución por el movimiento que se genera.	Estudiar lento e incrementar velocidad con el metrónomo.
Memoria	Toda la pieza	A pesar de tratarse de una forma ABACA, es decir, que consta de tres partes características, se me dificulta memorizarla.	Estudiarla lento, con metrónomo y por sección. Escuchar de forma reiterada la pieza a fin de trazar una idea en la mente.

g. El Arpa del Guerrero

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Tempo	A lo largo de la partitura	Es una pieza que está en un compás 5/8 y por tanto debe sentirse en 5/8.	En la mayoría de las versiones escuchadas, incluyendo la de Sharon Isbin, esto se resuelve acentuando el bajo lo que da pie a sentir el compás en 5/8.
Velocidad	A lo largo de la pieza	En las indicaciones de la partitura se establece que el tiempo es de 70 la negra ligada a la negra con puntillo. Cabe señalar, que hay partes donde se observan acelerando como es el caso de la CODA.	Bajar el tempo, a uno que vaya acorde con mis capacidades técnicas. En este punto, es importante recordar que la mayoría de estas obras son tocadas por virtuosos en la ejecución del instrumento.
Interpretación	Toda la pieza	Como ya hemos comentado, muchas veces nos concentramos en la parte técnica y no en la interpretativa.	Considero que esto se resuelve escuchando y prestando atención a los detalles de las diversas ejecuciones a fin de formar un criterio que en conjunto con la investigación previa y el estudio de la técnica, facilitará encontrar el espíritu de la obra.

h. Pasillo N°1

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su superación
Velocidad	A lo largo de la pieza, principalmente en el Tema B.	Mantener una velocidad estable.	Estudiar lento e incrementar velocidad con el metrónomo.
Memoria	Tema A	Al ser una de las últimas piezas estudiadas, por momentos se me olvida la pieza.	Estudiar lento, escuchar las versiones en audio disponibles, a fin de memorizar.

VI. CONCLUSIÓN

Interpretar música latinoamericana desde un contexto “culto”, no es tarea sencilla como hemos podido observar a lo largo de esta investigación. Existen una serie de elementos que en ambos supuestos deben conservarse: para la parte “culto”, la pureza de su técnica y para la parte popular, la pureza de su esencia o del espíritu mismo de la música folclórica. Siendo ello así, se debe lograr algún tipo de equilibrio o simetría entre ambos.

Compositivamente hablando, tampoco es tarea fácil como muchas veces se piensa, en ocasiones la armonía es sencilla y la complejidad es puramente rítmica, mientras que en otros supuestos, tenemos una armonía en movimiento frente a un ritmo lento, lo cual sumado a los aspectos culturales, nos lleva a pensar que nos encontramos frente a un abanico de posibilidades.

Por otra parte, a lo largo de este trabajo, hemos podido observar la influencia del fenómeno migratorio en la música, al mismo tiempo, que la importancia del bagaje popular de los compositores latinoamericanos.

Siendo ello así, considero importante mencionar que hoy día existen ofertas académicas (musicología, etnomusicología, educación musical y otras especialidades algunas de las cuales giran en torno a la música latinoamericana) que valdrían la pena analizar e incorporar, de ser posible, en nuestro sistema educativo a fin de resaltar nuestra identidad, comprender nuestras raíces, pero más importante aún, comprender la universalidad de la música.

Lo anterior, podría ser resumido según Jorge Drexler, de la siguiente manera:

Las cosas solo son puras si uno las mira desde lejos. Es muy importante conocer nuestras raíces, saber de dónde vinimos, conocer nuestra historia, pero al mismo tiempo, tan importante como saber de dónde somos, es entender que todos, en el fondo, somos de ningún lado del todo, y de todos lados un poco. (TED Ideas Worth Spreading, 2017)

VII. RECOMENDACIÓN

A manera de recomendación, sugerimos la importancia del estudio previo a la interpretación de una pieza, es decir, realizar un trabajo investigativo en cuanto a temas históricos, culturales, técnicos, rítmicos, entre otros.

Toda vez que considero que, existe una responsabilidad por parte del intérprete, la de acercarse lo más posible al espíritu del compositor y su obra. Este estudio previo o paralelo si se quiere, puede resultar tedioso, mas no deja de ser necesario, puesto que muchas de las piezas, presentan trasfondos relevantes para su ejecución y en muchos otros casos, se rozan con otras manifestaciones artísticas, sea literatura, danza, etc., lo cual vale la pena explorar y explotar.

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrés, J. H. (11 de diciembre de 2006). *La Nación*. Retrieved 13 de diciembre de 2018 from <https://www.lanacion.com.ar/866470-astor-piazzolla-y-jorge-luis-borges-enemigos-intimos>
- Argentina Excepción. (n.d.). *Argentina Excepción, exceptional tours and hotels*. Retrieved 20 de julio de 2019 from <https://www.argentina-excepcion.com/es/guia-viaje/tango-argentina/historia-tango>
- Behar, R. (18 de agosto de 2011). *LSA Department of Technology Services, University of Michigan*. Retrieved 15 de 12 de 2018 from <https://sites.lsa.umich.edu/ruth-behar/wp-content/uploads/sites/408/2016/07/Ruth-Behar-Death-of-the-Angel-Temenos-2011.pdf>
- Benítez, B. (2018). Retrieved 09 de 2019 from <https://www.baltazarbenitez.com/biography?lang=es>
- Benítez, B. (Ed.). (1987). *A. PIAZZOLLA*. Michael Macineeken, Chanterrelle Verlag, Heidelberg.
- Burucuá, O., & Peña, R. (2015). *Ritmos Folclóricos argentinos*. Buenos Aires: Ellisound.
- Canal Encuentro. (s.f.). *El tango es nuestro: Tango e Inmigración*. Retrieved 18 de 08 de 2019 from <https://www.youtube.com/watch?v=wKJF5Sr0nrQ>
- Canal Encuentro. (n.d.). Los caminos de Atahualpa: La guitarra. *Los caminos de Atahualpa*. Argentina: Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=pRp35bKHgQI>.
- Cordero, R. (1977). Vigencia del Músico Culto. In I. Aretz, *América Latina en su Música* (novena ed.). Siglo XXI editores S.A., de C.V. y UNESCO, 2004.
- Díaz Cadena, Á. D. (20 de noviembre de 2009). *De la literatura a la música [Recurso electrónico] la influencia de El Decamerón Negro de Leo Frobenius en la composición e interpretación de El Decamerón Negro de Leo Brouwer*. Retrieved 16 de marzo de 2019 from Pontificia Universidad Javeriana: <https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis118.pdf>
- Ecu Red. (11 de noviembre de 2011). *Ecu Red: Enciclopedia Cubana*. Retrieved 13 de Diciembre de 2018 from <https://www.ecured.cu/Zamba>
- Eschig, M. (Ed.). (1990). *Villa-Lobos collected works for solo guitar*. Paris, Francia.
- Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina* (Primera ed.). (C. N. Ministerio de Educación, Ed.) Buenos Aires, Argentina, Argentina.
- Faría, N. (1995). *The Brazilian GuitarBook*. (C. M. Co, Ed.) USA.
- Graciano, J. (2016). *Método de Guitarra Tango* (1a ed. ed.). (M. E. Musicales, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Grajales Hernández, O. (2010). *Pontífica Universidad Javeriana*. Retrieved 13 de diciembre de 2018 from <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4485/tesis207.pdf?sequence=1>
- Gray, J. A. (30 de 5 de 1976). *Todo Tango*. (C. Rodari, Producer) Retrieved 13 de 12 de 2018 from Astor Piazzolla, de Nueva York a Mar del Plata:

<http://www.todotango.com/historias/cronica/303/Piazzolla-Astor-Piazzolla-de-New-York-a-Mar-del-Plata/>

Gray, J. A. (30 de mayo de 1976). *Todo Tango*. (C. Rodari, Producer) Retrieved 13 de diciembre de 2018 from Astor Piazzolla, su infancia en Nueva York: <http://www.todotango.com/historias/cronica/300/Piazzolla-Astor-Piazzolla-su-infancia-en-Nueva-York/>

Hernández, I. (1999). *Leo Brouwer*. (E. M. Cuba, Ed.) La Habana, Cuba.

Himschoot, O. B. (2000). *El tango: La pasión del 2 x 4*. (E. I. Llave, Ed.) colección diversos. *jorgecardoso.net*. (n.d.). Retrieved 09 de 2019 from Jorge Cardoso: https://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/C.V._completo.html

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Lauro, A. (septiembre de 2002). Antonio Lauro - Entrevista. (P. Habichuela, Interviewer) Recuperado el día 27 de agosto de 2019, Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=YM7ovkp99Bs>.

León, U. (Ed.). (s.f). *Youtube*. (A. Bethencourt, Producer) Retrieved 09 de 2019 from Alirio Díaz y Senio Díaz, Natalia de Antonio Lauro: <https://www.youtube.com/watch?v=kuLhK3Yfwwg>

Medina Casto, C. (2 de Junio de 2013). Luis Medina Castro. Autor. *EL TANGO DEL ÁNGEL-1962. 1*. Buenos Aires, Argentina. From <http://luismedinacastro.blogspot.com/2013/06/el-tango-del-angel1962-1.html>

Mello, M. (23 de agosto de 2007). História do violão brasileiro. Brasil. From <https://www.youtube.com/watch?v=OWkQuIRL-Pk>

Mielgo, S. (28 de octubre de 2012). *Serie La Zamba 02 Ritmo I*. (E. Robles, Producer) Retrieved 26 de 08 de 2019 from <https://www.youtube.com/watch?v=2swaRZb-Alc>

Morales D., G., & Quintero C., L. (2003). *Repertorio para Guitarra de Compositores Panameños (Una propuesta para los Estudiantes de Guitarra)*. Panamá, Panamá, Panamá. *Panamá América*. (24 de octubre de 2017). Retrieved 16 de marzo de 2019 from Pasillos Panameños-Primera Serie: <https://www.panamaamerica.com.pa/ey/pasillos-panamenos-primera-serie-35200>

Piazzolla, A. (1954). Entrevista a Astor Piazzolla compositor del Tango Argentino. (G. P. Verduzco, Interviewer) Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=CNAZP4OZj08>.

Quintero Castillo, L. (1999). *Monografía del Compositor Heitor Villa-Lobos*. Panamá, Panamá, Panamá: Universidad de Panamá.

Ramírez, A. (1989). Alfonsina y el mar, Ariel Ramirez cuenta cómo la compuso. *El sonajero*. (R. Kreimer, Interviewer) Canal 11. Buenos Aires. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=ejApeOxYWNs>.

Rebossio, A. (6 de 11 de 2009). *El País*. Retrieved 09 de 2019 from Félix Luna, divulgador de la historia Argentina: https://elpais.com/diario/2009/11/06/necrologicas/1257462002_850215.html

Revista Musical de Venezuela. (25 de abril de 2017). *Dossier: Antonio Lauro y Alirio Díaz*, 53, 149. Compañía Nacional de Música.

Revista Musical Venezolana Clave. (5 de abril de 1957). *Clave*, 5.

Saavedra, G. (julio de 1989). *Piazzolla.org*. Retrieved 13 de diciembre de 2018 from www.piazzolla.org/interv/

Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o Violão. Río de Janeiro: Museu Villa-Lobos.*

Stein, L. (1979). *Structure & Style, Expanded Edition, The Study and Analysis of Musical Forms.* Secaucus, New Jersey: Summy-Bichard Inc.

TED Ideas Worth Spreading. (Abril de 2017). *TED Ideas Worth Spreading.* Retrieved 18 de agosto de 2019 from Poetry, music & identity:
https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity

Torres, C. (2015). *Alfonsina Storni Antología Poética* (1ed. ed.). la Plata, Argentina: Terramar Ediciones.

Valdebenito, M. (2008). *Análisis del preludio N°3 de Villalobos y del vals venezolano N°4 de Lauro.* Universidad de Chile, Facultad de Artes, Chile.

Velásquez, F. (18 de Julio de 2015). Conversatorio con Francisco Velásquez. (Musicplanetbrook, Interviewer) Recuperado el día 27 de agosto de 2019, Obtenido de:
<https://www.youtube.com/watch?v=ksfteQKU8xw>. Recuperado el 17 de 08 de 2019, Venezuela tuya.com. (n.d.). From La música en Venezuela.

IX. ANEXOS

(Partituras utilizadas únicamente con fines académicos y didácticos)

ANEXO 1: Alfonsina y el Mar. Partitura

Alfonsina y el mar
Zamba

Arr: Jorge Cardoso Ariel Ramírez

Introducción $\text{♩} = 50$

© by Editorial Lagos
für Deutschland, Schweiz, GUS und osteuropäische Länder (ohne Baltikum), Türkei und Länder des ehem. Jugoslawien;
NEUE WELT MUSIK GMBH & CO. KG

34 Rasg. Rasg.

38 Rasg. II

42 Introducción

45 VII VII

48 Rasg.

51 VII I arm. 12 (**)

54 arm. 19 Rasg. Canto A

58 II II

61 D.S. al CODA

(*) Rasg.: $\begin{matrix} \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ A & G & A & G \\ p \end{matrix}$ A = agudo, G = grave

(**) Armónicos sólo con mano derecha

ANEXO 2: La Muerte del Ángel. Partitura

5

LA MUERTE DEL ANGEL

Edited and arranged for
guitar by Baltazar Benitez

Tango

Astor Piazzolla

Allegro vivace

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first staff includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction and a 'natural' instruction. The second staff includes an 'arm.' (armatura) instruction. The third staff includes a 'pizz.' instruction. The fourth staff includes a 'natural' instruction. The fifth staff includes a 'rall.' (rallentando) instruction. The sixth staff includes a 'f' (forte) instruction. The score is written in a single system with six staves.

© 1987 by Michael Macneeken, Chanterelle Verlag,
Heidelberg. This version is published by arrangement
with Tonos International Music, Darmstadt.
© 1982 by Editorial Lagos S. R. L., Buenos Aires.
Sub-editor for Italy: Pagan Music s. r. l.
Agents for Spain & Portugal S. E. M. S. A.
For copyright reasons this edition is not for sale in Japan.

Chanterelle
725

a tempo

III

III

II

rall.

Chanterelle
725

Lento cantabile

VII

III

V

III

V

I

III

rall. accel.

Tempo I

rall. f pizz.

Chantarelle
725

Tempo I

The musical score consists of eight staves. The first two staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The third staff is a dense texture of sixteenth-note chords, labeled 'rasqueado' with a circled 'C' and a dashed line above it. The fourth staff continues the melodic line with a 'p' dynamic marking and a '2' above a note. The fifth and sixth staves show further melodic development with slurs and accents. The seventh staff is another 'rasqueado' section, similar to the third staff, with a circled 'C' and a dashed line. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Chantarello
725

Vals Venezolano No.2

Rev. Dig. César Amaro

Andreina

Antonio Lauro

Allegro

The musical score is written for guitar and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of eight staves of music. The guitar part includes various chords, fingerings (e.g., 4, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 0, 0, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 0), and techniques like 'arm. 12' (arm harmonic 12th fret). The piano part includes dynamics such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also markings for 'C VII' (C major 7th chord) and 'mi m i m' (melodic intervals). The score ends with a double bar line and a final chord.

ANEXO 4: Vals Venezolano No.3. Partitura

4

Vals Venezolano No. 3

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Diaz

Allegro ritmico

mf

Arm. 12

VII V VI VII

VII V II

III II VII X

This page of musical notation for guitar consists of seven staves of music. The notation includes various fret numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The staves are connected by a brace on the right side. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The third staff has a key signature change to four sharps (F#, C#, G#, D#). The fourth staff has a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The fifth staff has a key signature change to two sharps (F#, C#). The sixth staff has a key signature change to one sharp (F#). The seventh staff has a key signature change to two sharps (F#, C#). The music is a single melodic line for guitar, with various techniques such as slurs, ties, and accents indicated. The page number '5' is located in the top right corner.

ANEXO 5: Prélude N°3. Partitura

84

Prélude N°3

in A minor

Heitor Villa-Lobos

Andante

mf ——— *rall.*

a tempo

rit.

© 1954 by Editions Max Eschig, France.
International Copyright Secured.
All Rights Reserved.

rit.

rall.

Molto adagio e (dolorido)

f espresso

a tempo

rall.

Andante

D.S. al Coda

Coda

p *Fine*

M.E. 9333

ANEXO 6: Valsa-Choro. Partitura

24

3. Valsa—Chôro

Heitor Villa-Lobos

Valsa lenta

mf

rall.

a tempo

rall.

a tempo

© 1955 by Editions Max Eschig, France.
International Copyright Secured.
All Rights Reserved.



M.E. 9333

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a *rall.* marking. The third staff is marked *a tempo*. The fourth staff features a *Piu mosso* instruction and includes *rall.* and *rit.* markings. The fifth staff is marked *a tempo* and *mf*. The sixth staff continues the piece. The seventh staff is marked *a tempo* and *rit.*. The eighth staff concludes with *rall.* and *harm.* markings.

M.E. 9333

Tempo primo

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Tempo primo". The second staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a series of chords. The fifth staff includes the tempo marking "a tempo" and a section marked "rall.". The sixth staff concludes with a section marked "rall." and a "Cresc." (Crescendo) marking over a final melodic phrase.

M.E. 9333

ANEXO 7: El Decameron negro. Partitura

a Sharon Isbin

corrigée par
Frédéric Zigante

El Decameron negro
Le Decameron noir
(1981)

1. El arpa del guerrero
La Harpe du guerrier

(♩.♩. = 70) (in 1)

7 *cresc.* *p*

14 *simile* *cresc.* *f* *subito cresc.* *mp*

21 *f marcato* *p* *mp* *legato* *p* *i* *m* *a* *i* *m* *a*

29

© 1982 Éditions Transatlantiques.
Chester Music Limited.
Used by permission of Music Sales Limited.

ENC 164992

Tous droits réservés
pour tous pays

35 *legato* *pp* *poco ten.*
cresc. poco a poco

42 *Un poco sostenuto lirico (lyrique)*
f *cedendo*

48 *ten.*

54 *legato* *ten. legato* *a Tempo*
VI 1. IV 2.

60 *mp* *cresc.*

66 *mp* *f*

73 *mp* *f* *p* *Arm. VII XII*

Tranquillo (♩.♩. = 46)

81 *p* oscuro

86

91

97 *dolce*

102

108 **Tempo I**

113 **Un poco sostenuto**

IX

13 *p dolce sub.*

24 *f*

Handwritten annotations: *sonar a cord*, *ligado*, *poco rall.*

118 *m i m i a*
IX
Arm.
② ④
*deici d
tra* *deici d
M.*

125 *poco ten.*
VI $\frac{1}{2}$ IX
cresc.
③ ④ ⑥

132 $\frac{1}{2}$ VII IX
③ ④ *f*

139 *p*
f marcato
 $\frac{1}{2}$ V

146 *p*

153 *mf*
p
cresc.

160 *f*
p

166 **Tranquillo** V VIII V

172 I III **Tempo I** p

178

184 legato pp

190 cresc.

196 **Vivo** f molto

202 p ff

ANEXO 8 Pasillo N°1. Francisco A. Velásquez. Partitura

Grupo Escuela Gatma



Vida, Cultura y Música para la Humanidad

Boquete, Chiriquí
Panamá, tel.: 775-1114

Pasillo n°1 por: Francisco A. Velásquez

Email: grupo_gatma@hotmail.com

Grupo Escuela Gatma



Vida, Cultura Y Música para la Humanidad

Boquete, Chiriquí
Panamá, tel.: 775-1114

Handwritten musical score for guitar, featuring five staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingering numbers (1-5). Performance instructions include "D.C.", "Rit.", and "A Tiempo". The piece concludes with a final chord and a fermata.

Email: grupo_gatma@hotmail.com

Grupo Escuela Gatma



Vida, Cultura Y Música para la Humanidad

Boquete, Chiriquí
Panamá, tel.: 775-1114

Handwritten musical score for guitar in G major, 4/4 time. The score consists of five staves of music. It includes various chords (C4, C9, C7, C5, C4, C2), fingerings (1-4), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line, a circled "D.C. Hasta" instruction, and a circled "Fin" instruction.

Email: grupo_gatma@hotmail.com