

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
Énfasis en Interpretación de Guitarra Clásica**

PROYECTO DE GRADO

**Análisis técnico e interpretativo de la *Cadenza* del concierto para Guitarra y
Pequeña Orquesta de Heitor Villalobos.**

**Presentado por:
David Fernando Sánchez Ortíz**

BOGOTÁ D.C. NOVIEMBRE 21 DE 2008

Análisis técnico e interpretativo de la *CADENZA* del concierto para Guitarra y Pequeña Orquesta de Heitor Villalobos.

Índice:

Introducción.....	3
Objetivos.....	5
Glosario.....	6
Conceptos técnicos aplicados al trabajo.....	7
Diagrama de flujo.....	9
Villalobos, la guitarra, y su estilo compositivo	10
Análisis interpretativo de la <i>Cadenza</i>.....	12
<i>Primera parte.....</i>	<i>12</i>
<i>Segunda parte A.....</i>	<i>16</i>
<i>Segunda parte B.....</i>	<i>20</i>
<i>Tercera parte.....</i>	<i>23</i>
Conclusiones “Ideas para la interpretación”.....	27
Ideas sin redactar.....	25
Bibliografía.....	29

INTRODUCCIÓN:

Es usual encontrar libros de análisis sobre obras musicales de los grandes compositores de todos los tiempos como Bach, Beethoven, Mozart, Bartok, etc. Durante mi carrera, he estudiado análisis estructurales de todo tipo de música aprendiendo algunos métodos para aproximarme a ellos; pero en pocas ocasiones, a excepción de algunos comentarios en alguna clase de teoría, se habló del análisis interpretativo que se le debería dar a la obra. El enfoque poético al análisis interpretativo ha sido siempre sugerido por mi maestra Sonia Díaz. Durante sus charlas en clase, siempre me ha propuesto a través de imágenes, alegorías e historias, la aproximación a determinada situación interpretativa dentro de una obra. Ahora, como pre-requisito para graduarme debo hacer un trabajo de *análisis interpretativo* sobre una de las obras con las que voy a presentar mi examen de grado.

He pasado toda mi carrera interpretando y entendiendo apasionadamente a Heitor Villalobos: Primero con una selección de su “Estudios”, luego con los “5 Preludios”, y para finalizar, he escogido el “Concierto para guitarra y pequeña orquesta” como una de las obras para mi examen de grado. Durante mi investigación bibliográfica, he tenido la posibilidad de acceder a sólo un análisis sobre la música para guitarra de Villalobos; un escrito sobre los “5 Preludios” y los 12 estudios publicado en el año 1987 Por Abel Carlevaro.

En este trabajo, decidí realizar un análisis exhaustivo sobre el proceso de digitación, tomando como referencia, la *Cadenza* del Concierto para guitarra y pequeña orquesta de Villalobos. Las ideas en este trabajo no pretenden de ninguna manera representar información *absoluta* sobre la digitación e interpretación de la *Cadenza*; al contrario, he escogido realizarlo como una investigación sobre mí mismo, como interprete de Villalobos. Sólo deberán ser observadas las conclusiones de esta investigación como una guía que fomente la imaginación, que produzca nuevas ideas, generando nuevas inquietudes, que lleven a preguntarse al que las lea, si de verdad está comprendiendo la música ya que no sólo es su construcción la que nos permite comprenderla. La información sobre la construcción musical, sólo es una herramienta más para comprender de verdad la música. La comprensión musical, se refiere a la funcionalidad dentro de un contexto más grande de cada frase, de cada parte, de cada movimiento: Es la *razón de ser* de cada idea. Esta es la información que el intérprete debe averiguar a partir de su conocimiento y su imaginación, para poder expresar realmente una posibilidad clara y racional sobre las ideas del compositor. Con este trabajo, pretendo por primera vez escribir mis pensamientos sobre una obra musical, y mostrar ideas sobre como he decidido expresarlos de la manera más apropiada en la guitarra, a partir de una mirada racional e imaginativa del análisis y la digitación como medio de expresión.

El análisis de la pieza, está enfocado a entender dos parámetros principales: El carácter de la música a partir de su construcción, y la comprensión de la función musical de cada gesto existente en todos las partes –grandes y pequeñas– en que puede ser dividida una obra.

Este tipo de comprensión, es de vital importancia para las decisiones interpretativas que se toman en cualquier sección de la obra. A partir de estos análisis y la clara

comprensión de la obra, se puede comenzar el proceso la digitación y ejecución en la guitarra.

La digitación debe ser un procedimiento siempre usado para presentar claramente la función musical de un pasaje, y para asegurar la funcionalidad de una digitación, se debe tener en cuenta siempre el correcto funcionamiento y máximo aprovechamiento de los músculos involucrados en la ejecución (hombro, brazo, muñeca, mano, dedos). Para la comprensión adecuada de la funcionalidad muscular, utilicé como guía el libro "Classical Guitar Technique" del Maestro Norteamericano Aaron Shearer.

Este trabajo, representa una primera parte de lo que puede llegar a ser una completa investigación sobre la música del Concierto para guitarra y orquesta de Villalobos, y toda su obra restante, que incluye la serie de "5 Preludios", y "12 Estudios" escritos para guitarra sola, y que constituye una parte fundamental de la literatura mundial escrita para este maravilloso instrumento.

OBJETIVOS:

Objetivo general:

Comprender, a partir del análisis del diseño formal y la construcción de los materiales musicales de la *Cadenza*, que función tienen los gestos musicales y las partes expuestas por Villalobos, permitiendo entonces, un acercamiento más profundo al estilo compositivo y la expresión particular del compositor.

Objetivos Específicos:

- Crear una digitación que exprese adecuadamente las ideas resultantes del análisis de la *Cadenza* en la guitarra
- Elegir la digitación, exclusivamente con el fin de expresar claramente la idea musical expuesta en un pasaje.
- La digitación siempre deberá cumplir con los principios técnicos expuestos por Aaron Shearer en su libro “Learning the Classic Guitar”.

GLOSARIO:

Ataque apoyado: El ataque apoyado, consiste en atacar la cuerda con los dedos de tal forma, que después de atacar la cuerda, el dedo finaliza el movimiento descansando en la cuerda superior adyacente. Este ataque, se caracteriza por ser más fuerte y generar un sonido más lleno y de mayor proyección que el generado por el ataque tirado. El uso de este ataque es frecuente en escalas o secciones donde sólo hay una melodía para poder resaltarla y recrearla con mayor contenido expresivo.

Ataque tirado: El ataque tirado, consiste en atacar la cuerda con los dedos de tal forma que al finalizar el movimiento, a diferencia del ataque apoyado, el dedo no descansa sino que finaliza el movimiento en el aire; este ataque, si bien tiene muy buena proyección, es usado con más frecuencia debido a que es más versátil, permitiendo el uso de las posibilidades tímbricas de la guitarra con más facilidad que el ataque apoyado, además de ser mejor para el uso del *legato* mientras existe un acompañamiento, diseño que predomina en la mayoría de música para guitarra

Dedos de la mano izquierda: 1- índice, 2-medio, 3-anular, 4-meñique. El pulgar se usa como apoyo por detrás del diapasón, sólo en algunos casos muy excepcionales interviene pisando cuerdas.

Gesto musical: Se entiende por gesto musical la selección de una idea musical completa.

Grupo: Un grupo, se refiere a una división más pequeña de una estructura musical dentro de un pasaje.

Letras en mayúscula “A”: representa una nota musical según la notación musical americana (C= do, D= re, E= mi, F= fa, G= sol, A= la, B= si.)

Números romanos “I”: Los números romanos, expresan funciones armónicas dentro de un contexto tonal. I-primer grado, II-segundo grado, III-tercer grado, etc. También representa la numeración de los trastes de la guitarra (su diferenciación está claramente marcada por el contexto).

Pasaje: Estructura musical más pequeña que hace parte de un gesto.

Registro grave-agudo: El registro grave de la guitarra, abarca el área perteneciente a los bajos, entre cuarta y sexta cuerda. Por registro medio, se entiende la zona entre la tercera y primera cuerda. Por registro agudo, se entiende la zona comprendida en todo el registro de la primera cuerda hasta el traste XII. Finalmente, el registro sobreagudo comprende toda la zona comprendida a partir del traste XII en la primera cuerda. (Todos los registros excepto el sobreagudo son tomados en cuenta a partir de la primera posición en la guitarra)

Traslado horizontal: Se refiere en mano izquierda, al desplazamiento horizontal de la mano sobre el diapasón; en mano derecha, se refiere al desplazamiento que se debe efectuar en la mano derecha entre el puente y los últimos trastes para lograr un cambio en el color del timbre.

Traslado vertical: En mano izquierda, se refiere al desplazamiento que debe realizar la mano para llegar de una cuerda a otra, de acuerdo a la necesidad técnica de un determinado pasaje; en mano derecha, significa el desplazamiento de la posición de la mano entre las seis cuerdas, con el fin de siempre obtener la mejor posición para los dedos.

CONCEPTOS TÉCNICOS APLICADOS A LA DIGITACIÓN EN LA GUITARRA

“Cuatro principios de Funcionamiento muscular eficiente: El esfuerzo muscular es esencial para la posición del cuerpo y el movimiento. Usted normalmente siente, e identifica este esfuerzo como tensión. Cuando se toca la guitarra, la tensión puede ser tanto productiva cómo contraproducente. La tensión productiva, se refiere a aquella que requiere el mínimo esfuerzo muscular para tocar la guitarra. Esta señala que sus músculos están coordinados eficiente y armoniosamente. La tensión contraproducente, se refiere a un excesivo esfuerzo muscular que impide tocar la guitarra. Esta señala que sus músculos no están coordinados de la manera apropiada.

“Los principios de funcionamiento muscular eficiente proporcionan estos conceptos objetivos. De manera simple, estos principios describen cómo los músculos funcionan con el mínimo esfuerzo- logrando la mayoría de trabajo con la menor tensión.

Antes de introducir estos principios, necesitamos definir estos términos:

Flexión: En cualquier articulación de la mano, la flexión es un movimiento hacia la palma de la mano. La flexión es controlada por los músculos flexores.

Extensión: En cualquier articulación del dedo o el pulgar, La extensión es un movimiento hacia fuera desde la palma. La extensión es controlada por los músculos extensores.

Posición media: La posición media de una articulación se refiere al punto medio entre los límites de extensión y flexión de esta.

El rango medio de movimiento: Una articulación, está en su rango medio de movimiento, cuando no está rozando los límites de flexión ni de extensión.

Los siguientes, son los Cuatro principios de función muscular eficientes- cada uno funciona de manera interdependiente con los otros:

Alineamiento muscular: Los músculos funcionan eficientemente sólo cuando están alineados en su base y con las articulaciones (hombro, brazo, muñeca, dedos).

Rango de función media de las articulaciones: Los músculos funcionan de manera más eficiente, si las articulaciones que estos controlan son operadas dentro del rango medio de movimiento. La posición media, y el movimiento proporcionan un óptimo funcionamiento de los músculos comprometidos (flexores y extensores).

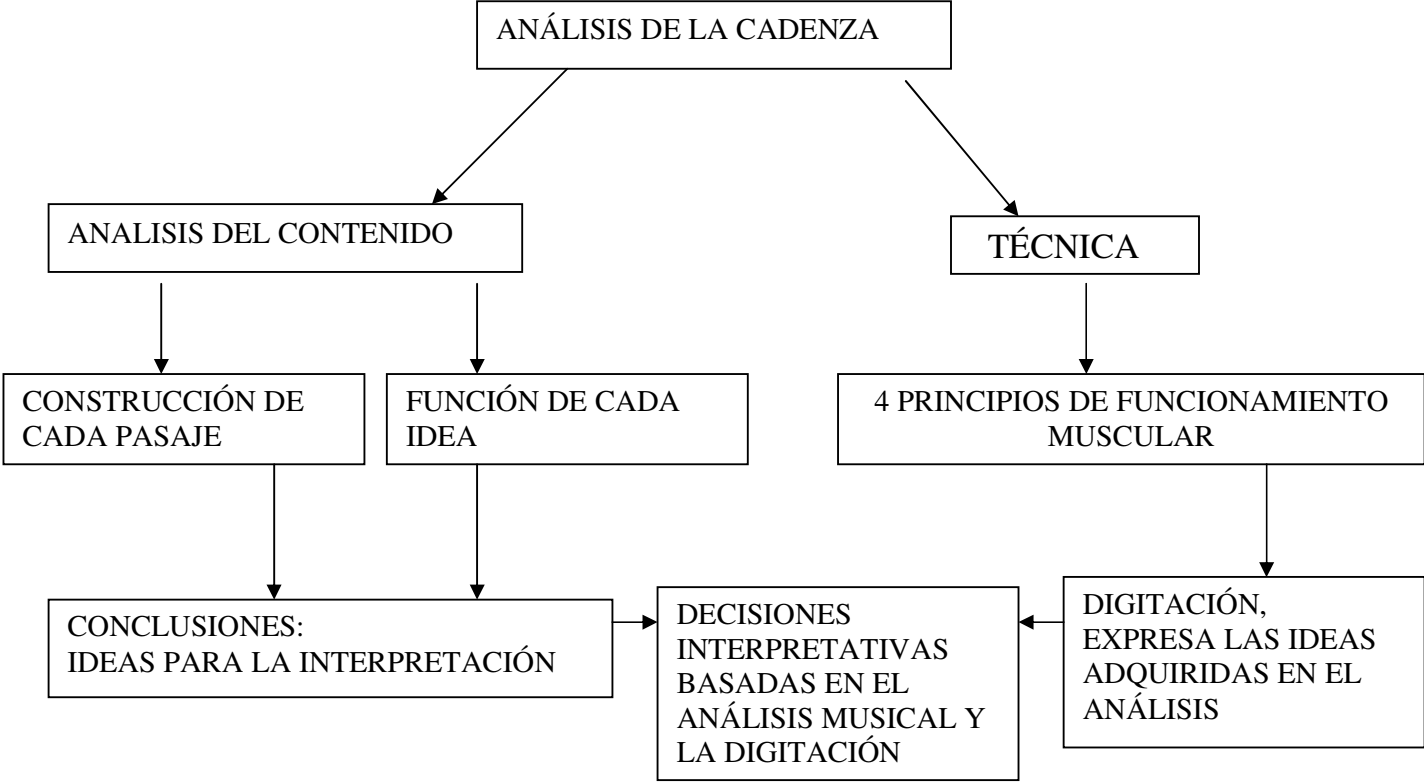
Movimiento uniforme de las articulaciones: Los músculos funcionan de manera más eficiente sólo cuando las tres articulaciones de un dedo o el pulgar son flexionadas, o extendidas todas juntas. En contraste a flexionar una coyuntura mientras se extiende otra, la flexión o extensión simultánea simplifica la coordinación entre los músculos.

*Follow through*¹: Los músculos, funcionan más eficientemente sólo cuando existe suficiente *Follow through* para evitar la producción de tensión contraproducente. Suficiente “*Follow through*” significa que, una vez el movimiento ha sido iniciado, no se debe aplicar un esfuerzo intencional que impida la finalización de este.²”

¹ Al no haber encontrado una traducción coherente al español, sugiero usar el nombre original usado por el autor.

² Tomado de “*Learning the Classic Guitar*”, Aaron Shearer, 1990 Mel Bay publications.

Diagrama de flujo



Villalobos, la guitarra, y su estilo compositivo:

La Leyenda Villalobos, ha sido siempre admirada por su *grandioso* estilo compositivo, relacionado directamente a su vida personal. “En muchos aspectos, su personalidad, su carrera y su producción reflejan rasgos típicamente brasileños, como su grandeza. Su espectacularidad, su inquietud, su falta de unidad orgánica, su disparidad y su vistosidad: Junto con otros, como individualidad, espontaneidad, atractivo y refinamiento”³. Villalobos compuso el grandioso número de 3000 composiciones, declarando que para él la composición constituía una necesidad biológica, explicando así su personal enfoque instintivo a la música.

Villalobos, fue entonces el uno de los primeros investigadores musicales del Brasil: a los 18 años, además impulsado por el pensamiento romántico-nacionalista, su contacto constante en su infancia con la música popular y folklórica, su participación en los *choros*, y una necesidad de conocimiento agregado a su afinidad con el pueblo y la nación brasileña, decide viajar por Brasil para conocer de cerca la música de su pueblo. El resultado de sus viajes fue una libreta con 1000 melodías provenientes del folklore, que más tarde emplearía como inspiración en su larga producción musical.

La investigación de Villalobos, representa sólo una fuente de inspiración en la expresión de sus ideas. Siempre intentó representar su libertad de expresión en sus obras, no sujeta al formalismo académico, lo que le hizo blanco de fuertes críticas provenientes de los grupos de músicos serios del Brasil, quienes afirmaban “A este no pueden entenderlo los músicos por la sencilla razón de que él no se entiende a si mismo en su delirio de producción. Sin meditar sobre lo que escribe, sin obedecer a ningún principio siquiera arbitrario, sus composiciones están llenas de incoherencias, de cacofonías, de conglomerados de notas, que dan la sensación de que la orquesta está ensayando y de que cada músico está improvisando algún capricho”⁴. Debido a esto, Villalobos abandona sus estudios universitarios para dedicarse de nuevo a viajar y experimentar la música del Brasil desde su fuente materna.

La selva.

Su música es un continuo homenaje a la selva, los indígenas, y la magia y fantasía que estos encierran. Su música para guitarra contiene este misticismo, además de su libertad de pensamiento sobre su estilo de composición y propia comprensión de la música. Un ejemplo claro de este pensamiento maduro y definido está en el Concierto para guitarra y orquesta, que compuesto en una inusual forma de fantasía, se podría considerar arbitrario dentro de los cánones clásicos de composición (teniendo en cuenta que Villalobos no perteneció a las vanguardias europeas del siglo XX). La forma de los tres movimientos del concierto es igual: Una sección sucede a otra aparentemente donde, en la mayoría, no comparten material musical común, pero las ideas expresadas en cada

³Music of Brazil, pag 119, David Appleby, México, fondo de la cultura económica, 1985

⁴

Music of Brazil, pag 121 David Appleby, México, fondo de la cultura económica, 1985

una, están estrechamente relacionadas cuando se logra comprender la función en cada una de ellas (Este planteamiento está claramente reflejado en el análisis de la *Cadenza*).

Su estilo compositivo, su personalidad arrasadora y mágica, y su “necesidad biológica de componer” constituyeron al genial compositor admirado por el mundo, y fue su carácter y su fe en sí mismo, lo que llevó su música a trascender las fronteras del nacionalismo para convertirla en un sonido universal, expresado a través de su particular y poco aceptado pero acertado estilo; fue este estilo, el que impulsó a Villalobos a trascender las cercanas fronteras musicales impuestas por su nación y su cultura de la que, pese a su éxito como compositor, nunca dejó de ser parte y siempre se preocupó por desarrollar cultural y socialmente a través de la música.

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA CADENZA.

La *Cadenza* del concierto está dividida en tres partes, cada una expresa tres caracteres diferentes y está construida basada en la estructura tradicional de un discurso donde existe una introducción, un desarrollo y un final elaborado. La *Cadenza* no tiene compases, así que al igual que lo están sus partes, en este trabajo fueron divididas en secciones. Los gestos musicales⁵ están claramente referenciados en la obra.

PRIMERA PARTE:

La primera parte de la *Cadenza*, comprende tres gestos musicales que cumplen una función de introducción. En esta parte no hay una idea que se desarrolle armónicamente, ni existe un tema que nos lleve a pensar en un posible desarrollo durante la pieza. El esquema armónico de esta parte, siempre plantea la relación I-V en relación de semicadencia, estereotipo usado por los compositores clásicos en sus introducciones a formas más densas como sonatas, rondós y otras piezas de mayor envergadura. El diseño general de esta parte, está basado en la presentación de arpeggios que ascienden y descienden desde el registro agudo al registro grave⁶ y viceversa, expresando siempre la relación I-V.

Debido a su diseño, esta primera parte, debe ser entendida como una introducción a las siguientes partes de la *Cadenza*; su función, también es la de marcar el comienzo para el oyente, de una manera imprevista en relación con el final del segundo movimiento; esta, con seguridad, es una idea de Villalobos para crear contraste entre este apresurado comienzo con el tranquilo y bien logrado final del *Piu mosso* del segundo movimiento.

Gráfico n.1
Gesto n. 1

The image shows a musical score for a guitar piece, specifically a cadenza. It consists of two staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a 'rápido' tempo marking. It features a series of ascending and descending arpeggios. Above the staff, four chords are indicated in circles: B, G, D, and A. Fingerings are shown with numbers 1, 2, 3, 4, and 0. The second staff continues the piece with a piano (*p*) dynamic and includes trills (*tr*) and a 'harm.' (harmonic) marking. It ends with two chords in circles: D and E. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁵ Ver glosario para aclarar el concepto de gesto musical usado en el trabajo.

⁶ Ver glosario para aclarar el significado de registro agudo y grave usado en el trabajo.

La *Cadenza*, comienza con un pasaje que comprende un acorde cuartal⁷ figurado en seis grupos⁸ de cuatro semicorcheas cada uno. Este pasaje, rápido y precipitado, empieza en el registro agudo hacia el registro grave, para después, a través de un arpeggio, ascender de nuevo hacia el registro agudo.

La digitación sugerida para este primer gesto, debe permitir que la música pueda gozar de libertad, fuerza y velocidad, para crear la sensación de contraste entre el final del segundo movimiento y el comienzo de la *Cadenza*.

He decidido usar el ataque apoyado⁹ para el primer el pasaje con la combinación de dedos descrita en el gráfico n.1. Aunque esta decisión de tocar apoyado o tirado queda a criterio del intérprete, es recomendable usar el ataque apoyado, debido a que este tipo de técnica de ataque combina perfectamente la velocidad, proyección, y libertad de ejecución necesarias para poder expresar adecuadamente la idea pensada sobre la función del pasaje; el ataque tirado, en cambio, es más sutil y balanceado; generalmente, produce un sonido más amable, por lo cual es frecuentemente usado en pasajes donde la melodía requiere más balance y menos explosión.

La mano derecha e izquierda cuentan con la ventaja de sostener la misma digitación durante el gesto completo. Es necesario que la mano derecha siempre mantenga su posición inicial mientras ataca cada grupo de semicorcheas en cada cuerda. Para mantener su posición, la mano deberá efectuar un traslado ascendente manteniendo la posición inicial en cada cuerda, efectuando el traslado desde el codo, mientras ataca cada grupo de semicorcheas desde la primera hasta la sexta cuerda. La digitación presentada en la mano izquierda está justificada por el ligado entre las dos últimas semicorcheas de cada grupo, coincidiendo la última siempre con una cuerda al aire; de esta manera, en los seis grupos del pasaje, siempre habrá un ligado correspondiente a una cuerda al aire en cada grupo, que generará el espacio necesario para que la mano efectúe el traslado hacia el siguiente grupo.

Después de este rápido descenso, la música asciende inmediatamente a través de un arpeggio que finaliza en unos trinos dirigidos hacia el B¹⁰ agudo; este, finaliza en la presentación de varios armónicos representando una relación de semicadencia de I-V. Dicho arpeggio, debe ser entendido como una estructura que debe generar el impulso y dirigir la música hacia los trinos con suficiente fuerza para que los armónicos funcionen como una culminación del primer gesto. Debido a la necesidad técnica de no repetir dedos para su ejecución, la digitación sugerida en el gráfico 1 está justificada gracias a la posibilidad de poder dotar al arpeggio con la dirección, fluidez, y claridad rítmica, necesarias para ejecutar el ascenso desde el registro grave hacia el registro agudo.

Es muy común que el dedo pulgar sea usado por los guitarristas para pulsar las tres primeras notas de un arpeggio de este tipo (que incluya las seis cuerdas); sin embargo, con mucha frecuencia, este recurso no permite una exacta expresión del ritmo escrito.

⁷ Un “acorde cuartal” se refiere a un acorde construido a partir de intervalos de cuarta justa, en este caso desde arriba abajo B, F#, C#, F#, B, F#.

⁸ Ver glosario para aclarar el significado de Grupo usado en el trabajo.

⁹ Ver glosario para la definición de ataque tirado o apoyado

¹⁰ Ver glosario para aclarar la definición de las letras en mayúscula.

Villalobos es muy claro en anotar y diferenciar durante la *Cadenza* el ritmo y las notas estructurales de las que son ornamentales; por lo tanto, aunque durante la *Cadenza* se goza de una libertad poco usual de interpretación, el ritmo debe estar correctamente presentado. Los trinos, al igual que el arpeggio, deben ser fluidos y rítmicamente claros, ya que son un recurso más para llegar al registro agudo que desemboca en los armónicos que representan la semicadencia. La digitación de dedos combinados es usual para ejecutar trinos a gran velocidad, pero requiere mayor coordinación, esta combinación es a mi modo de ver más favorable, pero también se pueden obtener buenos resultados si el trino se ejecuta sólo con un dedo.

Gesto n.2

Gráfico 2

El siguiente gesto musical, muestra los arpeggios con los que inicia el segundo movimiento del concierto en la parte de la guitarra. En esta oportunidad, se presentan escritos en *fusas*, y pueden ser presentados con más libertad por parte del intérprete ya que no depende de la presencia de la orquesta. La digitación para la mano derecha del primer arpeggio como lo muestra el gráfico 2, ha sido escogida con el fin de poder tocar un dedo en cada cuerda, y de esta manera, lograr mantener la mano en una misma posición para ubicar los dedos en su posición más segura y potente al momento de atacar las cuerdas.

Para poder efectuar esta digitación en la mano derecha, las primeras notas de este arpeggio en la sexta cuerda son ligadas por el dedo 3 de la mano izquierda. Mientras este ligado es efectuado, el pulgar se ubica en la quinta cuerda, para así ejecutar el arpeggio tocando cada nota con un dedo a partir de esta cuerda. Dicha digitación, permite reflejar una clara dirección rítmica y dinámica hacia el registro agudo, como la que fue descrita en el arpeggio anterior. Este arpeggio, resuelve a un acorde en bloque, que, si es ejecutado como aparece en el gráfico, la mano no tendrá que cambiar su posición, garantizando seguridad a la ejecución de este.

El siguiente arpeggio es una secuencia del anterior, tal como ocurre al comienzo del segundo movimiento. En este caso, las mismas indicaciones se deben seguir para ejecutarlo, con la diferencia, que en éste arpeggio no existe ligado en la mano izquierda; debido a esto, la mano tendrá que efectuar un traslado semejante al descrito en el arpeggio ascendente que aparece en el primer gesto de la *Cadenza*.

El siguiente pasaje, reitera de nuevo la intención de los tres arpegios anteriores de dirigirse del registro grave hacia el registro agudo, por lo tanto, debe ser entendido de igual manera. La diferencia entre éste y los primeros arpegios, reside en el diseño por el hecho de estar construido casi en su totalidad a partir de dos notas ligadas en cada cuerda¹¹.

La digitación de mano derecha comparte algunas ideas expuestas en los arpegios anteriores como disponer un dedo por cuerda; en este caso, el pulgar se repetirá en las tres cuerdas graves, ya que gracias al ligado se tiene tiempo para atacar la cuerda siguiente, sin causar retrasos en el tiempo en que deben sonar las notas (como fue observado en el segundo arpegio).

En este pasaje, la digitación de mano izquierda permite que la muñeca efectúe su trabajo sin arquearse o alterar su posición, debido a que la posición en que deben estar los dedos no lo requiere. El pulgar de la mano izquierda, deberá estar ubicado un poco abajo del sector medio del diapasón para que los dedos toquen los ligados de las cuerdas graves un poco más extendidos sin llegar al límite, mientras que la muñeca mantiene su inclinación y posición más eficiente, permitiendo el buen movimiento de los dedos¹².

Por su parte, los dedos deben ir descendiendo para comenzar a adquirir su posición media, en la cual funcionan y se mueven sin obstáculos de tensión alguna. Si el dedo pulgar estuviese ubicado arriba en el diapasón, sería muy cómodo para los dedos atacar las cuerdas graves, ya que allí estarían en su posición media, pero al descender, llegarían a los límites de flexión, generando tensión, e impidiendo el movimiento fluido y libre necesario para ejecutar el arpegio con seguridad absoluta. El último ligado de este arpegio, requiere un traslado horizontal de mano izquierda, por eso, el ligado anterior deberá ser ejecutado con el dedo 2, como lo muestra el gráfico 2. Mientras el dedo 2 ejecuta el ligado, el dedo 1 deberá dejar de presionar la cuerda y adoptar su posición media; este hecho, permitirá al dedo 1 gozar de libertad suficiente para poder ejecutar el traslado con la velocidad y la precisión necesaria.

Del siguiente arpegio se desprende una melodía sobre el registro agudo que desciende por ligados hacia el registro grave; en este caso, también se cumple la idea de hacer un ligado por cuerda, por lo tanto el arpegio debe ser ejecutado manteniendo la misma posición de la mano con una digitación de mano derecha similar a la del anterior, pero esta vez, aplicando los pasos empezando desde el registro agudo hacia el registro grave: para efectuar estos ligados en la mano izquierda, el dedo debe mantener la cejilla hasta la cuarta cuerda, y para efectuar los siguientes ligados de quinta y sexta cuerda, se debe efectuar un traslado en el pulgar de la mano izquierda hacia la mitad del diapasón, para mantener la inclinación de la muñeca en su posición adecuada, llevando los dedos hacia el registro grave en su posición media para efectuar los ligados con seguridad.

¹¹Estos son los detalles que demuestran el aventajado conocimiento que tenía Villalobos sobre la técnica y las posibilidades del instrumento, demostrado claramente a través de toda su obra para guitarra, y especialmente reflejado en los estudios, los cuales, impulsan y expanden una nueva visión sobre las posibilidades técnicas e interpretativas que había por descubrir en el instrumento.

¹²Con esta información no pretendo dar ideas absolutas sobre cómo debe estar posicionada la mano; más bien, pretendo que cada interprete investigue sobre cómo su mano debe estar posicionada -de acuerdo a su propia anatomía- en el diapasón para obtener la posición descrita en los dedos a la hora de aprovechar al máximo su posición durante la ejecución.

Sin este traslado, los dedos quedarían extendidos en su límite, disminuyendo la precisión en la ejecución al generar tensión, evitando un adecuado movimiento de los dedos, que daría como resultando varios errores: un error en la ejecución del ligado, el hacer sonar la cuerda adyacente al ejecutarlo, y finalmente, la posición no adecuada de los dedos, finaliza en una generación de tensión que acabará ocasionando cansancio en la mano y hará más difícil poco a poco la ejecución.

Gesto n. 3
Gráfico 3

The musical score consists of three systems. The first system shows two staves: a bass staff with a melodic line and a treble staff with an arpeggiated accompaniment. The bass line notes are p, p, i, m, a, m, p. The second system continues the bass line with double bar lines and repeat signs, and the treble staff continues the arpeggiated accompaniment with fingerings 7, 7, 7, 5. The third system shows the final part of the bass line and treble staff, ending with a chord marked with a natural sign and 'E' in a circle, and a 'harm.' marking.

El siguiente gesto, corresponde a un arpeggio que como todos los anteriores, está diseñado para transportarnos del registro grave ascendiendo sólo hasta el registro medio. La diferencia de nuevo radica en el diseño. El bajo canta una melodía ascendente, mientras es presentado un acompañamiento nebuloso a manera de arpeggio cíclico en un registro medio. La digitación planteada para este arpeggio en el gráfico, es casi la única posible que mantiene los principios de funcionamiento muscular, y la estabilidad de la posición de la mano derecha para ejecutar con seguridad y claridad el arpeggio, mientras que la mano izquierda se traslada siempre sobre la misma posición. La mano izquierda, deberá mantener su posición inicial durante todo el gesto, ya que la posición es la misma para todos los arpeggios; para este efecto el movimiento deberá ser ejecutado desde el codo usando todo el brazo para que así la muñeca no altere su posición.

bloques de acordes, generen un ambiente fluctuante entre lo misterioso e inseguro. Se siente en esta parte, una oposición entre el diseño lineal de la música y el diseño de la melodía: al empezar su ascenso, después de su presentación diatónica en Cm, la presencia del cromatismo genera un cambio en su carácter. Sus pasos se vuelven más pequeños, como si quisieran evitarlo, y, en vez de eso, se quisiera establecer alrededor del Bb agudo; mientras tanto, los acordes se vuelven cada vez más disonantes, imponentes y direccionales, obligando a la melodía a seguir en su inevitable ascenso. Pero no sólo los acordes influyen en este enfrentamiento: la forma en que sean usados los medios expresivos del tiempo en estos acordes está directamente relacionada en la creación y en la resolución de la tensión entre la melodía y ellos.

El descenso de la melodía, es entonces la primera de varias pequeñas resoluciones de tensiones presentes durante toda la segunda parte de la *Cadenza*. Observaremos posteriormente, cómo la *Cadenza* está creada a partir del juego entre creación y resolución de tensión, siguiendo el esquema pensado para el primer gesto de esta parte, donde se deja abierta una idea, para ser concluida por otra, siguiendo exactamente la idea de las frases regidas por el diseño “antecedente-consecuente”. En los próximos gestos, se observaremos esta relación no sólo dentro de una misma frase, sino entre gestos, e incluso entre las secciones A y B de la segunda parte.

La digitación presentada en el gráfico, se ha elegido teniendo en cuenta el mantenimiento del *legato* en la melodía. Debido a las cualidades del ataque apoyado, este debe ser usado para cantar la melodía. En este gesto, no hay mayores problemas técnicos sobre los cuales mencionar una solución extraordinaria. El pasaje del gesto, donde la melodía asciende a un “A” sobreagudo, a partir de un fragmento de una escala secuenciado de manera ascendente, si puede representar un problema debido a los dos traslados que hay que efectuar para llegar a este: si con la guitarra en la mano analizamos con detalle ambos traslados, nos podemos percatar, que el traslado más difícil de efectuar es el segundo, debido a que es el que abarca la mayor distancia, además de dirigirse hacia una parte incómoda del instrumento debido al impedimento que representa el cuerpo de la guitarra para alcanzar las notas del registro sobreagudo. El procedimiento usual para ejecutar los traslados en la técnica general de la guitarra, implica desplazar toda la mano a partir del codo hacia el lugar de traslado. Si trasladamos toda la mano para ejecutar el primer traslado hacia el “E” agudo de la primera cuerda, nos damos cuenta, que este es pequeño en distancia. La primera forma de lograr el traslado, es ejecutándolo de manera convencional, levantando la mano y el pulgar para llevarlo a su nueva posición de acuerdo a la ubicación de la nota a la que se llega; después, mientras se toca el siguiente grupo de notas (empezando en “E” agudo), se debe levantar el codo sin alterar la inclinación de la muñeca, ni la posición media de los dedos, esto, para que el cuerpo de la guitarra no interfiera en el segundo traslado hacia el “A” sobreagudo..

El siguiente pasaje del gesto, que corresponde a la escala, necesita de un traslado corto entre el “D” y el “C” agudo; posteriormente, necesitará otro traslado del “F” en la tercera cuerda hacia el “D” de la segunda. Se ha escogido esta digitación debido a dos razones principales: La digitación de la mano derecha permite desarrollar velocidad con comodidad, debido a que el dedo índice siempre toca la cuerda adyacente inferior, lo que hace más eficiente el funcionamiento de la mano.

La mano izquierda también es segura ya que la escala está digitada para ser resuelta en dos traslados medios lo cual representa menos dificultad que hacer un solo traslado largo¹³.

¹³ Esta sólo representa una opinión personal. Para otro guitarrista puede ser más cómodo efectuar un solo traslado largo en vez de dos traslados medios.

Este gesto representa el final de la parte “antecedente” de la de la segunda parte. En este gesto se libera y se crea tensión desde el comienzo del ascenso en el acorde arpegiado, hasta la resolución en el acorde final de cada pasaje, quedando abierto al presentar ese acorde disminuido al final. Este gesto, consta de dos pasajes contruidos a partir de la repetición de un grupo constituido por las ocho primeras semicorcheas.

La digitación creada para este gesto, permite comunicar sin ningún problema la idea que he concebido de él. La principal característica de esta digitación, radica en el ataque repetitivo del pulgar siempre a las cuerdas graves durante todo el gesto. Esto se debe a que el sonido que produce el pulgar no puede ser producido por los otros dedos. Técnicamente, el pulgar es capaz de repetir este ataque, debido a que cada grupo de dos notas está ligado por un dedo de la mano izquierda, lo que da al pulgar la fracción de tiempo necesaria para liberar la tensión necesaria y preparar su ataque en la siguiente cuerda.

La mano izquierda puede ser digitada de diferentes maneras. He elegido la digitación presentada en el gráfico, debido a que es fácil para alternar los dedos 1 y 2, manteniendo el 2 como eje sobre la quinta cuerda, mientras el 1 se pasea entre la sexta y la cuarta cuerda; para el descenso, una vez es repetido el primer grupo tres veces, he decidido mantener la alternación de los dedos y hacer un traslado en la mano izquierda, dirigiendo la mano hacia el “B” de la tercera cuerda, para que los dedos mantengan su posición media. La digitación en la mano derecha, es perfecta debido a que las notas se ajustan a la ubicación de un dedo sobre cada cuerda.

En el segundo pasaje, no he elegido alternar los dedos 1 y 2 como ocurre en el primero, debido a que el dedo 1, no tiene la misma cercanía a la cuarta cuerda como ocurre en el primer pasaje; por esta razón, en este grupo, el dedo 2 repite tres veces el ataque antes de que el dedo 1 vuelva a actuar. Esta digitación también crea tensión en el dedo 2 debido a que no goza del tiempo necesario para liberar la tensión provocada por la ejecución del ligado.

En este pasaje será decisión del intérprete si alternar entre dedos 1 y 2, o hacerlo de la manera descrita en el gráfico, con un solo dedo, o involucrando inclusive el dedo 3 para la ejecución en cuarta cuerda. Los acordes finales de cada sección deben ser siempre rasgueados, llevando el nivel de dinámica al límite; los últimos dos acordes, de nuevo tienen la función de conectar ésta y el comienzo de la parte B, funcionando como una semicadencia en su papel de “antecedente”.

SEGUNDA PARTE B:

Después de observar y escuchar frecuentemente la obra, deduje que este gesto no representa una parte nueva como parecería en un principio, sino que constituye una respuesta directa al gesto anterior en donde la aparición del discurso ha sido invertida, dividiéndose en dos partes antecedentes y consecuentes: En esta parte, el primer gesto es el encargado de producir tensión por medio del carácter enérgico e imponente, reflejado en el rápido descenso del registro sobreagudo hasta el grave, en la aceleración del ritmo tresillo-semicorchea, además de la aceleración que el intérprete deberá agregar si es este el carácter que se quiere comunicar con este gesto.

En esta parte, el segundo gesto representa el lirismo expuesto al principio de la segunda parte A; pero este lirismo, no está destinado a crear tensión, sino a gradualmente desvanecerla mientras se dirige hacia el registro grave de la guitarra para finalizar en la sección de armónicos.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. Above the treble clef, a dashed line labeled 'harm.' contains chord symbols: G, B, F, G, B, E. A circled 'A' is placed below the melody line. The second system continues the melody and accompaniment, with a circled 'E' below the melody line, a 'rall.' marking, and dynamic markings 'a', 'm', 'i', 'p' at the end.

En contraste con el pasaje referido en el primer gesto de la segunda parte A, se ha expresado la intención de disolver la tensión acumulada en el primer pasaje de este gesto. La diferencia entre estos dos tipos antagónicos de direccionalidad e intención, radica directamente en la construcción que ha hecho Villalobos según la intención de cada gesto.

El primer gesto (Segunda parte A), está construido a partir de una línea melódica que asciende de manera diatónica; al principio, acompañada por acordes de sonoridad neutral; después, cuando la melodía asciende cromáticamente, los acordes del acompañamiento cambian su carácter neutral, y son reemplazados por acordes direccionales, (“A7”, y “E disminuido”) que actúan como elementos generadores de tensión apoyando el cromatismo expresivo e intenso en la melodía.

A diferencia, en el segundo gesto análogo (Segunda parte B), la melodía y el acompañamiento descienden de manera secuenciada; en este caso, ningún cambio en la secuencia de la melodía o el acompañamiento generan la sensación de acumulación. Cuando se rompe la secuencia, la aparición de acordes referentes a una posible tónica (Em7) resuelven ahora la entrada a una fase de reposo. La digitación, será igual para cada grupo de la secuencia hasta que se rompe. Este pasaje no representa problemas técnicos de ejecución, pero es fundamental entender su función en relación con el cuerpo de la Cadenza, y con el gesto análogo de la segunda parte A.

En este trabajo se cede la libertad de digitación de la sección de la parte de los armónicos, debido a que cada guitarrista tiene una manera particular de ejecutarlos debido a la anatomía de los dedos de la mano izquierda. En mi caso personal, todos los armónicos los ejecuto con el dedo 4 de la mano izquierda; este dedo me funciona muy bien para obtener más sonido de cada armónico, sin obtener el ruido por el ataque de la nota.

En el primer y segundo grupo (los tres acordes del primer tiempo) no se debe alterar de ninguna manera la posición de la muñeca. Es posible preparar el segundo acorde del tercer grupo (dedos 1 y 2), mientras se ubican los dedos para atacar el primero (dedos 3 y 4). Para ejecutar con seguridad los acordes del último grupo al final del primer sistema, se debe realizar un traslado horizontal mientras se tocan las cuerdas al aire (E-D-G-B) en el acorde anterior a este.

La dificultad, y por lo tanto el elemento técnico a analizar en este pasaje reside en cómo efectuar el traslado entre los dos primeros acordes del último grupo del primer sistema: una digitación posible, sería llegar al acorde de “Bm” (primer acorde) con los dedos 2, 3, y 4, mientras que, al mismo tiempo en el acorde de “Am” (segundo acorde), se usa una cejilla en el dedo 1. La ventaja de esta digitación reside en el hecho de no tener que ejecutar un traslado entre los dos acordes gracias a la cejilla, pero para ejecutar esta digitación, la muñeca debe salirse momentáneamente de su alineamiento con el antebrazo causando tensión. La digitación elegida en este trabajo le da más valor a la evasión de tensión contraproducente, a menos que sea estrictamente necesaria su producción debido a los esfuerzos extras reflejados en la posición de un pasaje.

Si el intérprete cree prudente esta posibilidad de digitación, estará en libertad de decidir, ya que debido al poco tiempo que dura el movimiento, no es una fuente de tensión que posteriormente intervenga directamente con la producción de cansancio y efectos indeseados en la mano; para este trabajo, se recomienda efectuar un traslado ya que éste solo involucra un desplazamiento de la mano, y no un cambio de posición en los dedos; éste traslado se puede ejecutar con seguridad, precisión, y ausente de tensión si se practica como se ha mencionado anteriormente, desde el brazo, manteniendo siempre la posición inicial de los dedos, la mano, y el codo.

En el primer grupo de acordes del segundo sistema, ocurre lo mismo que en el tercer grupo del primer sistema: el segundo acorde puede ser ubicado al tiempo junto con el primero, lo que sólo implicaría tener que levantar los dedos para ejecutar luego el segundo. El penúltimo grupo del segundo sistema, debe ser resuelto de manera similar al último grupo de acordes del primer sistema. Para el último grupo de acordes del segundo sistema, he pensado en una forma de anticipar al cambio de posición que se debe efectuar en los dedos: La digitación que inicialmente fue rechazada para el último grupo del primer sistema, sí puede aplicar para la ejecución del último grupo de acordes del segundo sistema debido a que la distancia entre trastes disminuye cuando nos acercamos hacia la boca de la guitarra, y en este grupo, estamos en la zona del traste VIII-X.

En esta parte del diapasón, los trastes han reducido considerablemente su distancia entre sí, en relación a la zona del traste V-VII, donde la distancia es mayor, dificultando la extensión de los dedos a partir de una cejilla. El tipo de cejilla usada para ejecutar este acorde es diferente a la usada en el caso anterior. En el grupo anterior, era necesario usar una cejilla completa para poder presionar las tres primeras cuerdas con el dedo involucrado en la cejilla; en cambio, en la cejilla usada para el grupo del segundo sistema, sólo es necesario tocar las dos primeras cuerdas. La tercera cuerda, debe ser presionada por el dedo 2 sobre el traste IX debido a que la cejilla está ubicada sobre el traste VIII; por esta razón, la cejilla solo usará parte de la superficie del dedo 1 entre la articulación de la mano, y la articulación media del dedo, gracias a esto, el dedo no deberá estar tan extendido como cuando es ejecutada una cejilla completa.

Para tocar el resto de acordes antes de abordar los tresillos, sólo se debe mantener la cejilla, y hacer todos los traslados desde el brazo; al tocar la secuencia de acordes en tresillos, es de utilidad seguir el principio de preparar un acorde mientras uno anterior es ejecutado. En el primer grupo de acordes, mientras el segundo es ejecutado, se puede poner el dedo 3 sobre la cuarta cuerda, dedo necesario para ejecutar el tercer acorde. Este procedimiento asegura que el acorde siempre va a realizarse de manera segura debido a la reducción en el movimiento que genera el dedo 3 al actuar como pivot entre los dos acordes.

Exactamente el mismo procedimiento funciona para los mismos acordes del segundo grupo, pero esta vez la función de dedo pivot le concierne al dedo 1. Para pasar al tercer grupo de acordes, se puede colocar en el último acorde del segundo grupo, el dedo 4 que será usado en el primer acorde del tercer grupo. La mano derecha, siempre se traslada la distancia de una cuerda durante todo el gesto, para facilitar al anular, el alcance a la segunda, o la primera cuerda. La necesidad de acomodar este dedo en su mejor posición decide hacia donde se traslada la mano. Este traslado es muy importante pero también es muy pequeño permitiendo un espacio a la confusión, así que sugiero aprenderlo antes de estudiar el pasaje.

Los acordes de tresillo funcionan como una conclusión del gesto. La aceleración rítmica que genera el tresillo, además del contraste generado al desaparecer la síncopa antes siempre presente, sólo nos dicen que Villalobos pretende con este gesto, desembocar toda la tensión generada a partir de la sonoridad en los acordes. El diseño de los acordes del tresillo, permiten crear una sonoridad mucho más llena en la guitarra, la cual debe ser resaltada y entendida como una masa sonora que debe crecer muy rápido para finalizar en el acorde disminuido de B, que no es más que un acorde que permite extender toda la tensión hasta el final verdadero de la *Cadenza*, donde por medio de nuevas sonoridades, Villalobos finaliza magistralmente su acto de liberación de tensión acumulada, se podría decir, hasta ahora durante todo el concierto.

Gesto 2.

Gráfico 10

The musical score for Gesto 2, Gráfico 10, consists of two staves. The first staff begins with a sequence of chords, with fingerings 3, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 2 indicated above the notes. Below the notes are the letters 'mi' repeated. The second staff shows a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4 above the notes. Dynamics include 'p' and 'i' (piano) markings, and a 'rall.' (rallentando) marking at the end of the phrase.

a T "

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords, each with a finger number (1, 4, 2) written below it. The second staff continues the sequence, starting with an 'allarg.' (ritardando) marking. It features a final arpeggiated chord with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a fermata over it. The score is labeled 'a T "' at the top left.

En este gesto no se debe perder la sensación proveniente del anterior. El gesto representa la extensión, lo que va después de; la parte o coda que en el caso de una invención de Bach, va después de una cadencia rota final, sólo que en este caso, no es la extensión un fin en sí misma, sino que es un medio de jugar con la expectativa del oyente mientras se escala el pico más alto llegando a la cima de la máxima expresión de libertad expresada durante todo el concierto.

La digitación de la escala tiene dos posibilidades: la primera digitación, sugiere tocar las dos últimas notas del primer grupo en la segunda cuerda (G-F), para después realizar un traslado hacia la primera posición, mientras que la nota siguiente (E) es tocada al aire; el resto de la escala no representa problemas de digitación. La segunda digitación, sugiere tocar todo el primer grupo (primeras cuatro semicorcheas) sobre la primera cuerda; esta elección, implica un traslado entre la segunda y tercera nota (A-G). Este traslado no representa ninguna dificultad técnica, ya que la escala no es rápida. La segunda digitación es más apropiada porque no existe ese cambio de color en una misma línea que muchas veces afecta la digitación de ciertos pasajes en la guitarra.

Los acordes disminuidos, constituyen una nueva herramienta en la disolución de tensión que requiere este final. La digitación de mano izquierda, no representa un problema, debido a que sólo existe una única posibilidad. El traslado entre acorde y acorde debe ser realizado desde el brazo, manteniendo siempre la posición media de la muñeca y los dedos. Para reflejar este cambio, y usar adecuadamente la nueva posibilidad expresiva que nos brinda Villalobos en este caso, nos es permitido entonces liberar esa tensión por medio de la digitación escogida. Descender desde la sexta hasta la segunda cuerda con el pulgar, para después ascender hacia la sexta desde la primera con el dedo índice. Con esta digitación, podemos proyectar el sonido en otro nivel expresivo y dinámico, además de poder hacerlo siguiendo el ritmo escrito en la partitura.

El arpeggio del final del segundo sistema, no representa dificultad en la digitación, la propuesta mostrada aquí, ha sido escogida a partir del criterio de mantener la sonoridad hasta el fin del arpeggio; Aunque no es logrado en su totalidad, porque para llegar al registro agudo, hay que soltar las notas B y A en quinta y tercera cuerda respectivamente; los armónicos quedan vibrando conservando algo de la sonoridad mientras se ejecutan B y E en el registro agudo de la guitarra.

Los acordes del final, están creados a partir del mismo diseño de los acordes del primer gesto de esta parte. Técnicamente, estos acordes no contienen muchos elementos sujetos de análisis, pero debo mencionar la importancia de ejecutarlos como si fueran los últimos acordes del concierto.

Estos acordes, representan un resumen de lo ya escuchado, de lo ya vivido, son un recuerdo vivo de todo lo sucedido en la *Cadenza*, así que deben sonar como tal. La digitación escrita en el gráfico, es suficiente guía para efectuarlos, ya que no existen elementos que no hayan sido presentados en el análisis de los anteriores. Para el último grupo de acordes, he escogido una digitación parecida a los anteriores acordes disminuidos; los últimos dos acordes también se efectúan con el pulgar por razones de proyección sonora de la guitarra.

CONCLUSIONES

Todos los objetivos de este trabajo se han cumplido con éxito. He logrado entender cada idea expresada por Villalobos en la *Cadenza* a partir de la clara comprensión sobre la construcción musical de la pieza. Nada de lo mencionado en el cuerpo de trabajo sobre la interpretación y expresión de la música ha dejado de estar sujeto antes a un concepto enteramente racional y analítico sobre la construcción musical de cada gesto, parte, o de la pieza misma.

Como fue mencionado en la introducción, me he valido del entendimiento de la construcción musical para comprender el verdadero *contenido* de la pieza, demostrando así, que este enfoque analítico -en mi concepto superior- es realmente una manera adecuada de aproximarse a la comprensión musical. Espero seguir descubriendo cada vez, más posibilidades y caminos hacia la verdadera comprensión musical, que, como lo he mencionado en la introducción, no es suficiente con sólo saber cómo está construida la pieza, siendo este sólo un paso en el camino hacia el entendimiento.

La digitación, fue pensada para que funcionara dentro de los conceptos técnicos del maestro Aaron Shearer (conceptos que conocí al final de mi carrera, y que según he observado en el mundo de la guitarra colombiana, sólo unos pocos tienen conocimiento sobre ellos. Estos conceptos han cambiado y reconfigurado mi visión anterior sobre la concepción de técnica, permitiéndola evolucionar hacia un nuevo límite). La digitación, fue elegida buscando cualidades que permitieran al intérprete y al oyente, entender las ideas musicales planteadas por el compositor, sin abandonar en una sola nota, los conceptos de funcionamiento muscular desarrollados por el maestro Shearer.

De nuevo, reitero mi intención de no presentar en este trabajo una visión absolutista sobre digitación y análisis, y que en cambio, después de haber sido leído, la imaginación y creatividad del intérprete se vea enriquecida y motivada a enfrentarse a nuevos retos debido a las ideas escuchadas en este escrito. !!Bienvenidas sean, absolutamente todas las ideas que pretendan aportar información sobre cómo abordar el análisis musical, para siquiera poder intentar acercarse, por un momento, al misterioso nexo que ha creado la imaginación de un compositor con su música.

Ideas sin redactar:

Como lo he mencionado en la introducción, esta es mi primera investigación sobre la comprensión de las ideas musicales propuestas por un compositor, a partir de un conocimiento general sobre el estilo compositivo de su obra, partiendo de un estudio serio sobre el diseño formal y la construcción de los materiales musicales de una pieza. Mencionado anteriormente, esta es una investigación sobre mi percepción de la música de Villalobos, sobre la que puedo afirmar, me siento tan cercano y familiar a ella cómo a ningún otro tipo de música. Tengo una relación extraña con esta música. Siento que su lenguaje es tan claro e inspirador para mí, cómo si escribiera sus ideas en prosa.

Tengo que decir, que haber hecho este trabajo representó para mí un reto enorme, al haberme enfrentado a una obra tan abstracta cómo la Cadenza de este concierto. La verdad, no sé cómo he llegado a entender su música de esta manera tan seductora. Sólo hasta ahora, logro entender la profundidad, y el valor de lo que me decía Barrueco en mi clase magistral sobre Villalobos, sobre su concepción de música “seductora”; pero al fin, todo tiene sentido. Cuando realmente se comprende la música de Villalobos, uno queda hechizado como los marineros por los cantos de las sirenas.

Analizar la música de Villalobos, me ha permitido encontrar respuestas a ciertas enseñanzas y conceptos sobre interpretación que he estado oyendo todo el tiempo durante mi carrera. Todo el tiempo, he oído sobre formas de interpretar la música basada en formulas de estilo, con las cuales, la mayoría siempre estuve de acuerdo. Con lo que nunca he encontrado afinidad, es con basar la esencia de la interpretación en estas formulas vacías, cómo si aplicar estas fórmulas de estilo a la partitura finalizara con la intervención del intérprete sobre la música. He mostrado implícitamente en este trabajo, cómo estas fórmulas pueden ser obviadas, e inclusive pueden ser inútiles dentro el concepto de análisis que he desarrollado aquí; y este trabajo, me ha mostrado lo verosímil que ha sido el más importante consejo sobre interpretación que he recibido durante mi carrera: “¡¡¡Chico!!! para poder interpretar una obra, no puedes dejar que ella te domine, ¡¡¡tú te tienes que apropiarse de ella!!!” Apropiarme de la obra es lo que he hecho, y el resultado es una comunicación directa con las ideas del compositor. Es ahora que puedo empezar a comprender la magia que reposa en el intérprete cuando se relaciona de manera directa con el estilo personal de un compositor.

Si alguna idea hay que rescatar de esta experiencia, será entonces la conclusión de que he aprendido, por primera vez, a través de este nuevo concepto de análisis de una obra, a apropiarme del estilo de un compositor y la obra particular de este. Creo que el crecimiento personal a partir de esta experiencia es enorme, y sólo me motiva a encaminar mi aprendizaje y formación artística con más profundidad hacia el Arte de la interpretación musical.

Ante todo, quiero brindar mi más profundo agradecimiento a mi Maestra Sonia por haberme hecho apreciar de esta manera el extraño mundo del sonido. Sus enseñanzas nunca las olvidaré, siendo para mí lo más importante que he aprendido hasta ahora en mi formación; a Julián Navarro, que con su compromiso y exactitud me guió de manera inequívoca en el diseño de este trabajo, ayudándome a realizar las correcciones necesarias; sus sugerencias, han sido de gran relevancia en el resultado final de este escrito; y finalmente, quiero agradecer a Juan Antonio Cuellar por la inquietud implícita que dejó en mí para buscar un enfoque diferente en el mundo del análisis interpretativo de la música.

David Fernando Sánchez.

Bibliografía

Guitar Master Class Vol II “Technique, Analysis, and Interpretation of THE GUITAR WORKS OF HEITOR VILLALOBOS: 5 PRELUDES”, Abel Carlevaro, Chantarelle, 1987.

“Learning the Classic Guitar Part: 1 Technique” por Aaron Shearer, 1990 Mel Bay publications

Music of Brazil, David Appleby, México, fondo de la cultura económica, 1985